University of Calgary

PRISM Repository **https://prism.ucalgary.ca**

The Vault Open Theses and Dissertations

2013-01-25

Memoria, lenguaje poético y horizonte ético en "Mundar" de Juan Gelman

Garcia-San Roman, Gemma

Garcia-San Roman, G. (2013). Memoria, lenguaje poético y horizonte ético en "Mundar" de Juan Gelman (Doctoral thesis, University of Calgary, Calgary, Canada). Retrieved from https://prism.ucalgary.ca. doi:10.11575/PRISM/26877

http://hdl.handle.net/11023/509

Downloaded from PRISM Repository, University of Calgary

UNIVERSITY OF CALGARY

Memoria, lenguaje poético y horizonte ético en *Mundar* de Juan Gelman

by

Gemma García-San Román

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE

DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF FRENCH, ITALIAN AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

JANUARY, 2013

© Gemma García-San Román 2013

Abstract

This study analyzes the poetic language of Juan Gelman´s *Mundar* (2008). It identifies a fragmentation between the literal and the metaphoric planes, which we refer to as the *Aesthetic of interruption*. This phenomenon provides coherence between the poems in the book, in which we can distinguish various traces of symbolism, originating in the mysticism of St. Hildegard, whose verses appear in the opening epigraph, to French *Simbolisme*. Via a dialogue with the diverse traditions in which the symbolic background and critical commentary are situated, the central part of this thesis revolves around memory and oblivion. We question the possibility of a critical memory, defined by Ricoeur as the reconciliation of an image with its imprint. Due to an analogous tension arising out of the metaphorical devices, an opening of language takes places, and the releasing of poetic meaning occurs. It is possible, thus, to reach a horizon of understanding that represents the ethical moment when those comrades killed by the military are acknowledged. Together with this recognition, a sociological context also takes shape out of the poems and is manifested as a critical stance against the discourses of "post-memory."

Resumen

En este estudio se analiza el lenguaje poético de *Mundar* (2008) de Juan Gelman. Se identifica una fragmentación de planos que denominamos estética de la interrupción. Este fenómeno aporta coherencia al conjunto de los poemas en los que distinguimos diversas líneas de simbolismo, desde la mística de Santa Hildegarda, cuyos versos abren el poemario, hasta el S*imbolisme* francés. A partir del diálogo con tradiciones diversas en las que arraiga el sustrato simbólico y el comentario crítico, la parte central gira en torno a la reflexión poética que se representa como una oscilación entre la memoria y el olvido. Cuestionamos la posibilidad de una memoria crítica, que tal como define Ricoeur, se alcanza en el momento que la imagen del recuerdo coincide con su impronta. La conclusión que establecemos es que en base a la tensión analógica del fenómeno de la metáfora, la estética de la interrupción provoca una apertura del lenguaje. Se hace posible, así, alcanzar un horizonte de comprensión que coincide con el momento ético de recordar a los compañeros militantes que fueron asesinados. Al hilo de este reconocimiento da forma asimismo, a un contexto sociológico que se perfila como crítica sobre los discursos relativos a la posmemoria.

Agradecimientos

Me siento afortunada por haber contado con la supervisión del Dr. Luis Torres. Su comprensión audaz del poema como espacio donde se nombran eventos significativos representa un estímulo para profundizar en el fenómeno de lo poético. Me siento igualmente agradecida hacia mi co-supervisor, Dr. Kenneth Brown, por haberme permitido colaborar en su proyecto de publicación de un cuaderno manuscrito del S.XVI, oportunidad por la que releí una parte de la tradición lírica hispana desde una perspectiva renovada. Las recomendaciones del Dr. Brown y la Dra. Schmidt en torno a los discursos relativos al gnosticismo, la alquimia y la cábala judía han sido de gran valor para aproximar el lenguaje poético de Gelman y su gusto por los lenguajes marginales.

La Dra. María del Carmen Sillato (University of Waterloo) junto con la Dra. Emilia Deffis (Université Laval) convocaron la mesa "¿Cómo nombrar la violencia?" en el marco del Congreso de Hispanistas Canadienses que tuvo lugar en Fredericton (2011). Las ponencias ahí presentadas, así como la discusión posterior en torno a la novela posdictadura argentina, me enfrentaron con la vitalidad de las reflexiones en el campo de la memoria y las posibilidades del recuerdo crítico. Gracias a los comentarios iluminadores de la Dra. Sillato me fue posible hacer puntualizaciones pertinentes al contexto argentino de la dictadura militar.

Agradezco a la Dra. Elizabeth Montes, miembro de mi comité de supervisión, su entusiasmo y apoyo, y al Dr. Mark Migotti por la aportación acerca del poema "En" y su conexión con el entorno interpretativo de la interioridad y el lexema poético. Quiero expresar mi gratitud al departamento French, Italian and Spanish (University of Calgary), por el esfuerzo que numerosas personas realizan para que los estudiantes estén expuestos a eventos académicos y se desarrollen profesionalmente en un ambiente favorable. Por último, no habría podido completar la

disertación sin el apoyo de mi familia; gracias, en especial, a mi esposo Jeff por su comprensión durante el largo y sinuoso proceso de la escritura de mi disertación.

ÍNDICE

Abstract ……..…… ii

Resumen ……..…. iii

Agradecimientos ……..… iv

Índice ……..…… vi

INTRODUCCIÓN. La estética de *Mundar* y su espacio poético…… 1
I.1. Escritura de la interrupción en *Mundar* ……..……..……..…. 1
I.2. Inmanencia del lenguaje poético ..…….....…..…….... 7
I.3. Estética de la interrupción ……. 12
I.4. Espacio poético en *Mundar* ..……. 17

CAPÍTULO 1. Revisión de la crítica …..…..…….. 22
1.1. Panorámica de la crítica de Gelman ……..... 25
1.2. Aproximaciones críticas tempranas ……. 28
1.3. Libros dedicados a la obra de Gelman …….. 33
1.4. Crítica más reciente ……... 45

CAPÍTULO 2. La expresión enigmática: olvido y simbolismo ……..… 50
2.1. Una semiótica de la adivinación ……. 55
2.2. Metodología ……. 60
2.3. Olvido y misticismo …….. 62
2.4. La alquimia del poema y la ausencia de un centro de inmanencia ……..…. 66
2.5. Simbolismo del agua y las sombras ……..... 72
2.6. El momento de la revelación (del espacio vacío al tiempo que no llega) ……...……..… 76
2.7. Conclusión …… 79

CAPÍTULO 3: Simbolismo y lenguaje poético: crítica de un conocimiento trascendente en la poesía ……..…… 81
3.1. *Simbolisme*: la «grande ville» y la *sabiduría* de Verlaine …… 85
3.2. Esoterismo y romanticismo ……..……... 96
3.3. Signo lingüístico y palabra poética ……...……. 101
3.4. Teorías del lenguaje y modo de la interrupción ……. 106
3.5. Conclusión …….……..... 112

CAPÍTULO 4. La palabra poética y la memoria ……. 114
4.1. Palabra poética y olvido …….. 116
4.2. Logos, paráfrasis y expresión poética. El fuego como símbolo transformativo ……..……... 121
4.3. Potencialidad expresiva de la palabra poética ……..... 129
4.4. Reminiscencia frente a memoria crítica. La repetición compulsiva ……..……. 135
4.5. ¿Es posible una memoria crítica? ……. . 141
4.6. Conclusión ……..…… 147

CAPÍTULO 5. Tradición poética y mundo metafórico: el conocimiento, Eros y la muerte …. 150
5.1. La reflexión sobre el lenguaje poético …… 155
5.2. Metáfora y referencialidad: las "lejanías" o el nombrar un espacio poético ……. 158
5.3. Conocimiento metafórico y subjetividad poética …….. 163
5.4. Eros y el ámbito de la analogía ……..… 171
5.5. La ética y la muerte en algunos textos periodísticos de Gelman ……..... 180

CAPÍTULO 6. Horizonte ético. Políticas de la amistad …… 185
6.1. Una historia de duelo personal ……..……..…..….... 187
6.2. ¿Existe una ética de la escritura poética? ……..…. 191
6.3. *Amicitia* "política": compañerismo y amistad poética …….……... 200
6.4. Conclusión …….. 207

CONCLUSIONES ……. 209

Notas …….. 216

APÉNDICES …….…….220
Anexo A. Figura 1. Poema "Hilos" ……...……..... 220
Anexo B. Figura 2. Cronología de Gelman ……..... 221
Anexo B (continuación). Figura 3. Cronología de Gelman …….. 222
Anexo B (continuación). Publicaciones y honores: 2006-2012 ……..... 223
Anexo C. Figura 3. Prefijo "en-" …….. 224

BIBLIOGRAFÍA ……... 225

Introducción. La estética de *Mundar* y su espacio poético

I.1 Escritura de la interrupción en *Mundar*

El fragmentarismo de la impresión de revelación religiosa de la breve cita con que se abre *Mundar* (Madrid 2008) origina una percepción de un algo enigmático que será recurrente en un buen número de los poemas de la obra. Los dos breves versos líricos de la visionaria germana del siglo XII, Hildegarda de Binge, "El sonido con el que / reserva toda criatura," sintetizan, tanto por su fragmentarismo como por la expresión enigmática, las dos constantes que caracterizan la expresión poética de la obra. El fragmentarismo formal se debe a que los dos versos constituyen una cláusula sintáctica que formaría parte de una unidad gramatical más amplia. Pero además, hay un efecto de gramática truncada por el encabalgamiento abrupto, ya que la pausa métrica interrumpe la secuencia sintáctica entre el pronombre relativo y el verbo *reservar*. Debido a la flexibilidad del orden sintáctico latino —de Binge expresó sus visiones y compuso su lírica en latín— es plausible encontrar en esta lengua distintos tipos de componentes de la oración antes de una pausa sintáctica. Sin embargo, desde nuestra percepción actual, el efecto de esta pausa que fuerza la sintaxis del castellano acrecienta la impresión del truncamiento gramatical. Se trata de una percepción inicial como de una unidad sintáctica incompleta por la que se hacen relevantes los blancos de la página, además de todos aquellos aspectos relativos a la musicalidad de la palabra poética, como el ritmo, por los cuales adquieren significación los blancos, los silencios, aquello que permanece no expresado de forma explícita.

Lo que apreciamos en la cita no es la interrupción formal propiciada por el encabalgamiento, sino una interrupción semántica creada por la dificultad de interpretar el enunciado, de otorgar un sentido completo. Este fenómeno de fragmentarismo semántico crea un vacío significativo, paralelo al silencio originado por la métrica tras el relativo, como si los significantes fueran opacos, lo que contrasta con el fenómeno de plenitud del lenguaje místico. La relación del lenguaje poético de Gelman con la mística hispana es un aspecto bien conocido por la crítica. María del Carmen Sillato analiza en profundidad el fenómeno de la intertextualidad de *Citas* y *comentarios* (1979) tanto con la mística cristiana renacentista como con la cábala de Isaac Luria y el gnosticismo judío de la Edad Media.[1] Como expondremos en el segundo capítulo, el simbolismo de *Mundar* que, brevemente, entendemos como un fenómeno poético por el que se persigue la expresión de una realidad más alta, constituye el sustrato significativo, el sedimento semántico sobre el que se erige la reflexión en términos poéticos.[2] En parte, debido al énfasis en las contradicciones formales, las antítesis retóricas, la base de la reflexión poética se asienta sobre un enigma que el lector ha de descifrar dando sentido a las pistas. Por este motivo, denominamos expresión enigmática de *Mundar* al conjunto de poemas que apelan a un marco contextual relativo a la cábala y la alquimia. Ésta nos recuerda un conjunto de creencias de las que ya hay indicios en la edad del Hierro, según las que existe un halo divino que conecta los elementos minerales de la naturaleza con la capacidad de generar vida. El filósofo de las religiones Mircea Eliade rastrea estos rituales de la metalurgia, los cuales en la antigüedad toman forma de mitos cosmogónicos, y en la Edad Media, adquieren forma discursiva a modo de tratados en los que el conocimiento alquímico representa la capacidad humana de alterar los cursos naturales, de reducir los tiempos de la geología (64). El fuego es el elemento clave tanto de los rituales prehistóricos como en los mitos de la antigüedad pre-clásica, por poseer el

potencial ritual mágico-religioso de transformación de la materia (Eliade 70). En el lenguaje poético de *Mundar* la sugerencia de un conocimiento alquímico, entraña, por un lado, el simbolismo sagrado asociado al fuego, y por otro, la apelación a una forma de conocimiento desde la que gestionar la cultura. El conocimiento alquímico alude a una perspectiva de crítica sobre la fragmentación de los conceptos, o sobre la parcialización de los saberes. Entendemos la alquimia en un sentido muy amplio como el arte del conocimiento de las ciencias de la naturaleza y del universo, así como la capacidad de trasformación del mismo.

Identificamos un marco contextual relativo a la cábala. Este trasfondo de judaísmo aparece en aquellos poemas que representan escenas escatológicas o en los que se enfatiza la fuerza sugestiva del lenguaje y del poder mágico oculto en el acto de nombrar/crear. Asimismo hallamos referencias a métodos cabalísticos como la gematria, o la creencia de que tras las letras se esconden números con valores rituales.[3] En conjunto, las referencias a símbolos cosmogónicos como los "astros," a un modo de operar alquímico, por ejemplo, las amalgamas gráficas, y las expresiones de contexto místico, (los "océanos," y el "jilguero") proponen una clave interpretativa que denominamos en su conjunto "gnosticismo poético." Estas pistas textuales apelan a una activa interpretación desde la que trazamos un camino alternativo, como una vía de conocimiento a una realidad suprasensible, de esencias, las cuales no se encuentran desligadas de los nombres sino que son liberadas en el paisaje poético.

La segunda característica del epígrafe, el fragmentarismo formal, responde a un mecanismo repetido en los poemas por el cual se interrumpe momentáneamente la posible relación con un marco contextual reconocible para proyectar el significado poético. Esta suspensión momentánea de la asignación de significado al romperse una expectativa lógica, es una segunda característica del lenguaje poético del libro, de la que establecemos algunas bases en esta introducción, para

exponer el fenómeno de la interrupción que será la base de nuestra interpretación. Nuestro recorrido parte de la exposición del simbolismo, en cuyo lenguaje enigmático se constituye un significado poético, el olvido, sobre el que se erige la reflexión poética. El binomio olvido/memoria se encuentra en el centro de los capítulos tercero y cuarto, como eje de la reflexión poética de la obra. En el capítulo quinto analizamos las consecuencias del cuestionamiento de aquellos modos de representación o marcos conceptuales sobre los que se construye la reflexión en torno a un tema difícil de captar desde una perspectiva existencial, como la que adquiere en el poemario gelmaniano a raíz de la coyuntura de un pasado de violencia política como la que vivió la nación argentina. De la misma reflexión poética se extraerán las conclusiones, en el capítulo 6, acerca de la naturaleza ética del lenguaje poético, de los discursos relativos a la violencia, así como de las condiciones para recordar o testimoniar el pasado.

La clave expresiva por la que nos adentramos en una posible significación de la obra procede del gnosticismo, de corrientes religiosas de raíz heterodoxa y mística, que en el pensamiento poético asociamos con el símbolo de la fuente y el agua. Estos símbolos de origen poético, están enraizados en las espiritualidades judía y árabe. La crítica ha expuesto algunas conexiones de esta índole en las obras anteriores de Gelman, según expondremos en el capítulo de revisión de la crítica. En la apropiación/creación de un gnosticismo poético o una senda de conocimiento alternativo, arraigar la reflexión lírica. Ésta se enmarca por la referencia a la visionaria Hildegarda de Binge, cuya figura ha sido bien valorada en el ámbito germánico pero sólo se ha estudiado recientemente en el hispánico.[4] De hecho nuestra interpretación de los símbolos del agua y la fuente nos sitúa en relación con las literaturas románicas, en el estadio primitivo de formación de literaturas en lenguas romances. Este momento, durante el alto Medievo, muestra

su vertiente más vital en la oralidad. Entonces, las referencias activadas por lenguajes arcaicos, minoritarios y olvidados por la tradición canónica, impregnan de trascendencia, de una impresión mística, el mundo poético. Mediante la escritura poética de la interrupción y los ecos místicos procedentes del simbolismo, se abre un espacio cuya densidad provoca un sentido de inmanencia en el lenguaje, por el cual se hacen expresivos los vacíos y silencios del mismo. Como veremos, se llegan a representar algunos momentos de felicidad poética en la rememoración por la coincidencia del recuerdo con su impronta, pero estos instantes, teñidos por una luz de transcendencia religiosa, no deben desviarnos de la escritura que fluye oculta por el sendero de un conocimiento gnóstico.

El trabajo, partiendo del comentario de la crítica relevante de Gelman en el capítulo 1, se divide en seis capítulos. La división responde a la metodología que Mario Valdés etiqueta como *relational theory* (1987). Su método presupone las premisas hermenéuticas de P. Ricoeur: que la realidad no es una entidad fija, que los códigos organizativos por los que conocemos la realidad evolucionan y presentan cambios históricos, ante todo, que el lenguaje es el medio en que se codifican las experiencias.[5] Propone Valdés cuatro niveles de análisis. Primeramente, una exposición descriptiva del nivel semiótico, de aquellos fenómenos de lenguaje significativos en el texto, los cuales son reconocibles a la comunidad de los críticos que identifica las estrategias en las que arraiga la comprensión. En un segundo nivel, incorporar consideraciones metodológicas relevantes, ya sea de otros ámbitos como la historia, antropología, sociología, ya sean inherentes al campo de la crítica literaria y la estética, en la medida que contribuyan a dar un sentido a las apreciaciones iniciales sobre los indicios textuales que se han expuesto. De esta perspectiva metodológica a partir de una disciplina, sobre la modalidad discursiva del texto, sería posible explicar el sentido del modo de la presentación, de la identidad textual, para llegar a un

tercer nivel en el análisis, el cual representa la interpretación del lector/crítico. Para que la discusión crítica continúe en un foro con sentido de comunidad crítica, compartida por sus miembros aunque desde distintas aproximaciones, la identidad textual debe explicarse en el nivel más alto, el de la comprensión, según los códigos compartidos, histórico, sociológico, estético, etc. que se describieron y explicaron en los dos primeros niveles.

Estas guías subyacen a nuestra aproximación que parte de la descripción del fenómeno simbólico, llamativo en el plano semiótico textual, el cual entendemos como central; esto es, la apelación a un espíritu crítico, de cuestionamiento que sostiene a la modalidad textual dominada por las referencias a distintas tradiciones exegéticas. El fenómeno que, en nuestra opinión, define la estética de *Mundar,* es el mecanismo de la interrupción, que se basa en la superposición de planos, y tiene como resultado la apertura del lenguaje poético hacia una re-descripción de la realidad. Nuestra interpretación, que ocupa el capítulo 4, es que la palabra es el centro del sistema poético que gira en torno a una memoria crítica, al cuestionamiento de los discursos sobre la memoria a favor de un sacrificio de la misma como entidad auto-reflexiva; asimismo se llega a una superación del proceso de duelo. Para la reflexión poética sobre la memoria, entendemos el fenómeno según el pensamiento explicativo y abarcador de Ricoeur en su obra *La memoria, la historia, el olvido.* En los capítulos 5 y 6, extendemos estas consideraciones interpretativas a un marco de comprensión más amplio, que es el del lenguaje metafórico como herramienta de apropiación, de apertura del lenguaje hacia una referencialidad entendida fuera del formalismo/inmanentismo textual; de hecho, en línea con la teoría *relacional*, estos hechos pertenecen a los dos primeros niveles de la inquisición sobre el texto. Extendemos esta comprensión global del lenguaje poético hacia un nivel que nos parece más amplio, acerca de la disciplina en el ámbito epistemológico, su lugar dentro de la institución. En este punto, la

apertura del lenguaje libera la comprensión de su horizonte relativo a la experiencia particular de la violencia que fue parte del sistema de gobierno dictatorial argentino, a manos de las fuerzas armadas, entre los años 1976-1983. Este momento de desobjetivación del poema en términos de G. Agamben, permite reunir la experiencia codificada y nuestro conocimiento de la misma, y así se expone el momento ético, humanista, de la unión vida y literatura, de la coincidencia del recuerdo con su impronta, que, a modo de imágenes y en forma de canciones poéticas se guarda como parte de la tradición.

I.2. Inmanencia del lenguaje poético

La dificultad de asir un sentido mínimo a partir del epígrafe de Hildegarda de Binge con que se abre el poemario rompe la expectativa del lector de establecer una conexión de un significado previo con el que iniciar la lectura de los poemas, ya que no hay un sentido particular que prevalezca, que permita elucidar y crear un marco contextual al cual conectar la lectura del primer poema. A esta suspensión parcial del sentido contribuye la ausencia de localización de la cita dentro de la extensa producción de la visionaria alemana, lo que conlleva la falta de un contexto que nos permita rellenar los huecos, dificultando esta carencia de datos, la actividad de aportar una significación previa que se conecte con la lectura de los poemas de *Mundar*. Más bien, en tanto que no propone una conexión de sentido con el texto al que precede, la cita origina en el lector una serie de interrogantes con las que aborda la lectura, en línea con lo que Mario Benedetti denomina una *estética de la interrogación* para referirse a la escritura de Juan Gelman.[6] Esta ruptura crea un blanco momentáneo, interrumpe el proceso automático de asignación de sentido. Así, el texto genera preguntas como, por ejemplo, a nivel denotativo,

acerca de la referencia de las expresiones *sonido, criaturas,* o del sujeto de la acción de *reservar*; y a nivel connotativo, sobre las conexiones textuales con un lenguaje místico que es ajeno a la tradición literaria hispana. En este sentido, dentro del sistema interpretativo cristiano de la espiritualidad en de Binge —que se asocia a lo cisterciense— las criaturas representan parte del ente vivo entre lo creado, y a cada una de ellas le sería reservado un sonido por parte del Creador, sujeto implícito dentro del contexto interpretativo religioso-cristiano. Desde el momento en que proponemos una respuesta tentativa a las preguntas iniciales constatamos que el vacío semántico no es total, sino que hay unos restos que actúan como detonantes de la significación y que perfilan un contexto al que asir la impresión inicial del enigmático epígrafe.

De la sugerencia de un movimiento de apertura y cierre procedente de la presentación formal de estos versos iniciales, cuyos ecos sugieren un sentido de inmanencia en el lenguaje, se desprende la necesidad de cuestionar este fenómeno relativo a la ontología, que está en la base de la poética de *Mundar.* Por ello, denominamos una *estética de la interrupción,* usando un término que se ha usado en el área de la hermenéutica filosófica, en términos generales las características de fragmentarismo y expresión enigmática que definen el lenguaje de *Mundar,* por los que se crea la impresión de trascendencia en la visión poética, de una inmanencia del lenguaje. Desarrollamos estos aspectos en la sección que sigue, I.3 de esta introducción.

Dentro del campo de la filosofía y la hermenéutica, términos como *interrupción* y *escritura de la interrupción* han sido usados en el sentido de interrumpir la lógica del pensamiento y de la escritura de la filosofía racionalista occidental.[7] A pesar de que esta definición recuerde al esquema deconstruccionista de Jacques Derrida, no entramos a identificar la crítica de la presencia en la metafísica occidental del filósofo francés con nuestra comprensión del fenómeno poético en *Mundar.* El modo de la interrupción en el campo de la hermenéutica filosófica

presupone una base ontológica del lenguaje, que distingue entre lo "dicho" y el "decir." Entre los pensadores que se sirven de esta dualidad se incluyen Paul Ricoeur y Emmanuel Levinas, para los que hay un ser "fuera del lenguaje" que es inexpresable, que el lenguaje no alcanza a decir.[8] A diferencia de esta concepción inmanentista, que desde nuestra perspectiva de la poética de *Mundar* entendemos como la esencia del libro poético, su flujo de continuidad, para Derrida el lenguaje no tiene un revés; es opaco, por lo que desde la perspectiva crítica del reconocido filósofo, en nuestro comentario del texto en diálogo con su presentación contendría su profundidad (125). En la base de la hermenéutica y crítica textual de los primeros, por el contrario, se asume una dualidad de planos según la cual la expresividad del lenguaje es doble. Los conceptos de *le dit/le dire* en francés (*said/saying* en inglés) conllevan esta duplicidad inherente. Ambos identifican un trasfondo en el lenguaje que es inexpresable y que aflora en ciertas construcciones simbólicas, por lo que reconocen el poder del lenguaje para desafiar una dificultad expresiva de base, en lo concerniente a la proximidad del ser. Por este motivo, los pensamientos de Ricoeur y Levinas se sitúan en un *ethos* intelectual: en el primero dentro del campo de la razón que todavía persigue la universalidad, mientras que en el segundo se desarrolla en una totalidad de pensamiento relativo a la *otredad* (174).[9] Nuestro sentido de ética de la escritura asociada a lo discursivo no entra en el campo de la ontología sino que en un nivel pragmático, que exponemos en el capítulo quinto, en el plano del análisis del lenguaje metafórico. Ahí asociamos un compromiso en el nivel discursivo según el que se hace necesario anclar las referencias que se activan en el ejercicio de nombrar. Esto es, en el entorno en que se despliega la capacidad analógica del lenguaje, del poder innovador de la metáfora en la representación de experiencias oníricas, y en última instancia, en la asignación de la posibilidad de un conocimiento estético al poema.

La inmanencia del lenguaje oscila necesariamente entre estas dos vertientes, una textual de una inmanencia inherente al hecho simbólico, frente a la inmanencia trascendente del hecho religioso y los fenómenos de raigambre mística. Proponemos como ejemplo para esta cuestión, el poema "Pérdidas," donde con tono de ironía se lleva a la palestra de debate la capacidad del lenguaje para referir:

> Se me perdió una palabra que
> acompañaba «universal». ¿Hay alguna
> que pueda acompañar «universal»?
> ¿La paz «universal»?
> ¿El amor «universal»?
> ¿El universo es «universal»?
> Cuántas comillas para
> decir que el mundo existe..... (112)

Los términos entrecomillados aluden a una inmanencia construida, preconcebida, por la que se cae en un absurdo, como una especie de tautología formal. La broma implícita se construye a partir de una oposición entre la existencia de un "mundo" tangible y un correspondiente abstracto expresado por el adjetivo *universal* entrecomillado. La ironía se desprende de la idea implícita de un diccionario de conceptos cuya inmanencia, significados preestablecidos fuera de su contexto, origina una situación hilarante que hace los términos conceptuales intercambiables; de esta manera, las comillas indicarían la especial naturaleza de este lenguaje entrecomillado, cuyo contexto referencial es el mismo lenguaje o su diccionario.

Podemos reconocer en la broma de esta estrofa un comentario sobre el nivel de abstracción alcanzado por algunas teorías críticas, cuyo fin es el cuestionamiento de presupuestos semióticos

y psicológicos, como el sujeto discursivo y el interpretante; así, por ejemplo, el post-estructuralismo con su énfasis en los signos y el lenguaje contribuye a la desconexión entre experiencia subjetiva y representación discursiva, con lo que, tal y como la misma Julia Kristeva ha criticado, se ha llegado a perder un sujeto experiencial y, en caso de ser observado, lo es como ego trascendente heredado de la filosofía cartesiana (24). Este es el fenómeno que denomina como *sutura,* un cierre a la "dialéctica del sujeto en cuyo lenguaje ordinario se inscribe su constreñimiento social"; Kristeva asigna esta clausura al momento en que se sistematiza la lingüística como tal discurso epistemológico con Saussure (24-25). Desde esta perspectiva crítica del lenguaje, "las pérdidas" del poema serían las de una posibilidad de apertura hacia un ámbito externo de lo textual, de los referentes dentro de un intrincado lingüístico de la teoría contemporánea. Se hace necesario establecer una teoría del lenguaje que aporte sentido a una práctica poética cuestionadora. Eaglestone elabora sobre las posibilidades de una crítica humanística y académica, de una perspectiva ética en el comentario de lenguajes artísticos (17).

Por tanto, nuestra lectura concluye con una crítica acerca de la naturaleza ética del discurso crítico, que se extrae de la misma reflexión poética sobre la memoria; es en esta inflexión donde hallamos la dimensión ética del lenguaje poético de Gelman. Nos parece que esta característica de la escritura poética de *Mundar* se despliega en parte sobre la crítica de una retórica de la violencia está implícita en discursos prescriptivos relativos a las condiciones para rememorar el pasado; de ahí que este trasfondo de preocupación ética se dé en conexión con el cuestionamiento de lenguajes poéticos enfocados en la expresión de un conocimiento trascendente, como en los versos del poema "Par impar" donde las falencias de esa búsqueda de conocimiento se hace evidente en su "imposibilidad": "… Debieran saber eso, ustedes tan / solos frente a ustedes / en un papel lleno de / imposibilidad…" (96). En este sentido, nuestro análisis

crítico se balancea en una oscilación entre una trascendencia expresa que se invalida, frente a otra implícita que se atesora. Está dinámica se origina en el interior mismo del sentido inmanente del lenguaje simbólico. De ahí, la vacilación entre la imposibilidad de trascendencia del signo frente a la necesidad de apertura del lenguaje. Dicho en otras palabras, por un lado la línea de la escritura que se interrumpe; por otro, un espacio lleno de memorias trascendentes. Mostraremos este juego expresivo de lo sugerido y lo implícito en los poemas, ya que en el movimiento textual de esta contradicción aparente —en la inmanencia subyacente a la estética de la interrupción—, se basa nuestra comprensión de la postura gelmaniana de cuestionamiento de discursos vinculados a un saber especializado, prescriptivo, entre aquellos relativos a la memoria. Éstos se asientan en una tradición cuestionable en tanto que se orientan a la clausura de la violencia y sus circunstancias particulares en el pasado histórico.

I.3 Estética de la interrupción

La sintaxis truncada de los dos versos de santa Hildegarda, "el sonido con el que / reserva toda criatura," conlleva la necesidad de apelar a referentes de trascendencia religiosa para investigar su sentido. Gramaticalmente, se trata de un sintagma nominal sujeto, cuyo núcleo, el sustantivo *sonido*, está modificado por un adyacente relativo adverbial instrumental. A causa de la expectativa que existe, desde el punto de vista de la sintaxis, de rellenar el hueco que corresponde a la atribución del sujeto, el adyacente, en este caso, produce la ilusión de completar el argumento. En la atribución del sintagma sujeto reside la posibilidad de percibir una unidad gramatical completa, tras la cual existe, muy al contrario, un hueco semántico. La dificultad

inicial de percibir un sentido inmediato se debe al fragmentarismo de los argumentos semánticos, disimulado bajo una estructura que tan sólo en apariencia presenta finitud gramatical. Se produce, así, la impresión de un acertijo por el juego del fragmentarismo, de la falta de correspondencia entre el aspecto formal y su sentido. De esta manera el fragmentarismo y la expresión enigmática constituyen dos recursos que se complementan dentro del fenómeno de ruptura que se da en la obra.

La estructura formal de opacidad, de vacío semántico, es aparente como señalamos, ya que hay un rastro significativo, procedente del contexto bíblico asociado con las "criaturas," que viene a ser indicio de aquello que subyace a los versos del epígrafe. De ahí que definamos la escritura de la interrupción en *Mundar* como una llamada de atención sobre aquello que en apariencia está vacío, sobre un algo que falta dentro de una totalidad y que en ocasiones nos recuerda la estructura de un enigma. En esta línea son frecuentes una serie de expresiones que ilustran tal proceso de interrupción o suspensión momentánea del sentido con una presentación formal característica del acertijo: "… lo que fue no sido…" (19), "… de lo que fui me soy…" (25), "… lo que es y no fue…" (77), "… el ser que es haber sido…" (103), "… el ser que no es…" (125); éstas, a pesar de presentar una estructura gramatical completa, contribuyen a suspender el proceso de atribución de sentido espontáneo, por aparecerse con la apariencia de la abstracción ontológica. Esto se debe al uso del verbo "ser" en aposición gramatical, de tal manera que llega a caer en una especie de tautología. En *Mundar,* lo que denominamos *estética de la interrupción* se nos aparece en varios niveles de la lectura. Primero, en una lectura lineal de los poemas la interrupción tiene lugar por medio de la aparición de un concepto en un poema que será retomado más adelante en otra composición. A este efecto de interrupción en la trama conceptual contribuye la disposición tipográfica de los poemas, ya que cada uno ocupa una

página, de forma que, al retomarse un concepto que se había introducido unas páginas más atrás, se crea la ilusión de hilvanar los mismos, como si se trazara una línea discontinua en el papel. De hecho, esta línea discontinua creada por el movimiento de la escritura se reproduce metafóricamente a través de espacios que representan linealidad, lugares de tránsito como avenidas, callejones, calles, los cuales delimitan un ámbito existencial asociado a la idea de una búsqueda.

Una serie de imágenes que ilustran este aspecto básico de desconexión y de una búsqueda, son las que de forma evidente llaman la atención sobre un algo que falta, que está ausente, como, por ejemplo, los versos "Las llaves de la casa / nunca tuvieron casa" (108). Según la estructura semántica, "la casa" es el elemento marcado como ausente, a pesar de que su presencia sea requisito necesario para que el enunciado "las llaves de la casa" sustente una estructura lógica. Hay una relación primaria perteneciente al nivel lógico del enunciado que se rompe al negar uno de los dos elementos, de manera que permita la completitud de uno de los elementos de la díada. Lo que este modo de interrupción deja patente es la ausencia de un elemento que, por sobrentenderse, llega a pasar desapercibido para llamar la atención sobre un vacío. De esta manera, las imágenes que asociamos con la estética de la interrupción nos alertan sobre las reglas de la implicación que rigen el lenguaje, en especial para dotar de sentido los enunciados poéticos.

Una tercera modalidad es la que tiene en cuenta la representación de los enunciados sobre la página se encuentra, por ejemplo, en el poema "Hilos" (47), donde por medio del juego visual de dos estrofas se crea la ilusión de un vacío aparente entre las mismas (véase imagen 1). Por medio de un recurso retórico, el encabalgamiento, se intensifica el juego visual, ya que hacia la mitad del poema se crea el vacío aparente de la interrupción. La conjunción coordinante *y* llena el

espacio de lo que sólo en apariencia serían dos estrofas, ya que representa el nudo atado, que silencia aquellos hilos que "insiste[n] en su pretensión / de coser" (47). La insistencia en la pretensión de escribir presenta el motivo temático de la resistencia por medio de la escritura poética como una necesidad para llenar, rellenar u ocupar los vacíos discursivos, trama argumental especialmente significativa dentro de la preocupación gelmaniana por indagar el pasado social y político de Argentina. De ahí la importancia de los diversos mecanismos que, como modalidades de una estética de la interrupción, cuestionan no sólo los silencios, sino también aquellos conceptos sobreentendidos e incluso difíciles, como puede ser la tortura. Así, el tipo de fluctuación expresiva que, en la escritura de *Mundar*, oscila entre el expresar y el no decir, y que en línea con el lenguaje místico de la cita inicial sería el movimiento de la escritura poética de revelar y reservar un sonido, es lo que denominamos *estética de la interrupción*, la cual no sólo aporta coherencia estructural, sino que, en última instancia, pone de manifiesto una ausencia, un hueco relevante desde el punto de vista semiótico textual.

En este sentido, la cita de una personalidad mística cristiana que es ajena a la tradición hispana representa un modo de extrañamiento, de alejamiento con respecto a su lenguaje poético. Es de tal forma que la opacidad de la cita inicial, como uno de los rasgos característicos de la poética de la santa, representa una llamada de atención sobre la inmediatez de los lenguajes místicos, gracias a un mundo simbólico con un nivel de referencia más o menos establecido y dentro de los límites de su ortodoxia. Desde esta potencialidad de la expresividad del lenguaje poético que se explota en *Mundar*, del juego entre la correspondencia semántica y formal de su trasfondo, el movimiento de interrupción de la escritura poética cuestiona e indaga la violencia discursiva ejercida por el afán conmemorativo, así reflejado en las apelaciones frecuentes a la memoria y al consiguiente olvido de su objeto, que es el pasado.

En definitiva, mecanismos expresivos como el fragmentarismo y la estética de la interrupción resultan en ocasiones en una expresión enigmática, la cual interpretamos en un contexto relativo a una preocupación por la memoria histórica. Es este un eje temático central en el poemario. Tanto en forma de recuerdo personal como de reflexión sobre la necesidad de la memoria histórica, es extrapolable un contexto social amplio sobre las condiciones con el fin de rememorar el pasado. Por ejemplo, en el poema "Volver," dedicado al poeta mexicano Marco Antonio Campos, se presenta este tono moral de la preocupación gelmaniana:

> El pasado vuelve cuando
> desaparece. Vacíos que lloran
> en sus países
> y en arrabales interiores gritan.
> ……
> Se hinchan los ojos con las cobardías de este tiempo,
> sentadas
> en sillas de su olvido. (73)

El poema expresa la imposibilidad de clausurar el pasado, ya que como por efecto de un acto de prestidigitación, este "vuelve cuando / desaparece," mientras que la imagen onírica de los versos 2-4 introduce el llanto y el grito como actos enunciativos. Son sonidos que llenan los vacíos dentro de este marco de desesperación existencial. Los actos de gritar y llorar llenan los vacíos discursivos de presencias silenciosas que se dibujan por medio de la imagen personalizada de "las cobardías," motivo que engarza con el mecanismo retórico de la reticencia, de la dificultad de nombrar los actos de la violencia del pasado. De ahí que la escritura poética sea un ejercicio

de la estética de la interrupción, ya que debe efectuar una apertura para sugerir aquello que se clausura discursivamente.

I.4 Espacio poético en *Mundar*

El espacio poético de *Mundar* es un ámbito de búsqueda y cuestionamiento en el que conviven los recuerdos percibidos con la luz plateada del ensueño, tanto como el desvelo de la perspectiva de un sujeto vigilante, alerta de la nocturnidad en la que se agolpan los recuerdos. A este ambiente velado por la niebla, se une la escasez de localizadores espaciales, así como la casi total ausencia geográfica de referentes con nombre propio, de tal manera que contribuyen a una impresión de abstracción, de fragmentarismo, así como de una expresión enigmática.

Como en una visión onírica, el paisaje poético se nos aparece en ocasiones como velado por la niebla, en cuyo horizonte se intercalan recuerdos del amor, la infancia, los padres, la amistad y los compañeros desaparecidos. La impresión onírica se origina no sólo por la frecuente acción de rememorar y de interpelar a personas ausentes, sino también por una imaginería que frecuentemente va de la somnolencia al sueño, pasando por el insomnio: "…la espiral de la / noche indormida…" (95), "En la cama semidesierta yace…" (92), "Cuánto de sueño / mucho / desplomado / en sábanas solísimas…" (102), "…/ casas / de no dormir/…" (90), "…su perdón, sus espejos / no dormir…" (20), "…debajo de la cama que no duerme…" (138), "…en los kilómetros de insomnio / a caminar todavía…" (106), "…la inocencia de noches caminadas…" (136), "La voz de la pantera / no deja dormir, salta…" (117), "…acosado de sueños sueño…" (89), "Sueño mi sueño preferido / y la noche no termina nunca…" (109).[10] El acto de soñar es liberador aunque, como el ejercicio de la memoria, conlleva varias facetas; es una facultad mental por medio de la cual se revela una forma de conciencia sobre nuestra existencia, si bien la

percepción de esta conciencia, la autoconciencia, está invadida por un aura de inquietud, un sentimiento de desasosiego que traspasa la obra. Del ambiente enigmático del poema "Tal vez" se desprende esta correlación entre las facetas del sueño:

> La gaviota acaricia lo
> que no sabe volar. Así los pobres
> con decisión del alma cuelan
> estrellas en su cuarto, brillan más
> que las constelaciones y la noche
> se aposenta en su soñar bajito.
> ¡Animales del deseo que
> no dejan dormir y se vuelven
> compañeros de vida!… (128)

La representación de las constelaciones encerradas entre las paredes de un cuarto crean una sensación de desorden cósmico, como de un desasosiego originado por un insomnio que resulta de la ausencia de sueños, de esa capacidad humana de soñar y de proyectar el futuro que se vuelve "compañer[a] de vida."

La estética enigmática del poema atrae ecos crípticos como los que reverbera el original mundo poético de santa Hildegarda, según Barbara Newman. La metáfora inicial posee una densidad similar a la envoltura del lenguaje figurativo de los poemas de la mística alemana, característica que ha señalado la misma crítica en su cuidadoso análisis de la *Symphonia* (32-33). De hecho, los versos iniciales presentan la marca formal de un acertijo, una contraposición entre la capacidad innata para volar de la gaviota con el "no sabe[r] volar." La impresión de desasosiego procede de la irrupción del campo semántico de lo afectivo, del gesto ético de un

cuidado por otro expresado a través del verbo *acariciar*. A este campo semántico se superpone un sentido de indefensión implicado en la imposibilidad de volar. La metáfora de la gaviota del poema "Tal vez" ilustra bien la densidad onírica del poemario, su estética enigmática que, como en la opacidad del acertijo, requiere el adentrarse en el desafío de la lectura simbólica y la interpretación de sus significados ocultos.

Tradicionalmente, la adivinanza es una trampa retórica, que en el poema se reelabora como desafío interpretativo para arrastrar al lector en el juego interpretativo. El ámbito del sueño, asociado desde el surrealismo con un espacio poético liberador, se presenta de forma crítica en el poema, como espacio asociado al deseo donde entra en juego una violencia implícita, la del contrario de "acariciar," la acción de golpear. De hecho, el mismo poema contiene tanto la solución del acertijo, "los parientes más queridos del alma," como la clave para su interpretación, "Unir / lo que se sabe a lo ignorado." Es decir, el sueño ajeno, en este caso teñido de animalidad, es causa del insomnio, por resultar en una pérdida múltiple. Así, se introduce la desconfianza por un "soñar bajito," en un ámbito de nocturnidad y acecho que no es liberador, sino que procede de una condición de insomnio.

De esta manera, la escritura de *Mundar* despliega un más allá, como un espacio poético que viene a representar una forma particular de "mundar," de habitar el mundo desde una posición inquisitiva. La poética de Gelman expone la coyuntura ética presente en las relaciones entre los discursos críticos y la reflexión sobre la memoria histórica, juntura desde la que se reflejan las pistas como claves discursivas desde las que interpretar un presente fragmentado.

Por último, la estructura del poemario resulta en la llamada de atención sobre la misma fragmentación, ya que la constelación de motivos poéticos se teje textualmente como una línea discontinua. En *Mundar* la reflexión poética sobre la memoria y las condiciones para rememorar

no presenta una continuidad lineal, sino que se van retomando conceptos que han sido introducidos con anterioridad en los poemas. Así se traza una línea de motivos sobre los que se articula la reflexión. El efecto, pues, es de una línea fragmentada, la cual está demarcada por la misma escritura poética, por la que los poemas están entrelazados por una línea invisible, que constituye la tensión analógica del nombrar poético. Este más allá de una totalidad vislumbrada a vista de pájaro se abre a partir de la proyección de la palabra poética, de su memoria sedimentada. La perspectiva aérea se crea de forma efectiva, porque, de hecho, las aves representan a las criaturas más frecuentes en el paisaje poético. No sólo la gaviota del poema "Tal vez," sino también "el pato salvaje" (19), "una grulla" (21), "la alondra" (22), "el manto de los pájaros" (34), "el roce de un gorrión" (36), "el pájaro encendido" (37), "el jilguero" (40), "el estornino" (79), "las águilas" (82), "las aves del consuelo" (89) y "los pelícanos" (97) irradian valores simbólicos en el firmamento de la visión. El efecto es de un simbolismo primario de una naturaleza percibida como totalidad, que en combinación con la profusión de materias elementales, arcaísmos y términos procedentes de tratados relativos a la alquimia, sobrepasa la visión poética de una luz de trascendencia. El lenguaje de *Mundar* rescata terminología que interroga acerca de dicotomías superadas como las de "alma/cuerpo" y "ser/no ser," e incluye preguntas sobre la distribución de "la pasión / del cuerpoalma, sus bestias / volátiles, distintas / de la eternidad" (99). La articulación de vocabularios procedentes de diversos campos místicos, de tradiciones filosóficas desfasadas, contradictorias en algunos casos, contribuye al cuestionamiento de las bases sobre las que se asienta nuestro conocimiento del presente, un pasado plural y olvidado en tanto que se asocia a una fraseología carente de sentido, para la que no tenemos herramientas interpretativas en la actualidad.

La preocupación por el lenguaje adquiere relevancia en relación con la reflexión sobre la memoria. El terreno de la referencia desaparece bajo la opacidad de una terminología desfasada, se juega con la arbitrariedad de los significantes y los significados se desplazan, para así construir el sentido a partir del remanente significativo de la tradición, aquello que la memoria poética conserva del pasado. Así pues, de la llamada de atención sobre el sujeto discursivo como de la que nos pone sobre aviso el poema "Pérdidas," hasta el necesario acto de prestidigitación para recuperar el pasado como en el poema "Volver," el lenguaje poético se convierte en arma desde la que cuestionar mecanismos discursivos, así como estéticas de la violencia. En definitiva, el lenguaje de la mística, con su dualidad interpretativa, expone la raíz ética en el ejercicio del recuerdo personal cuando éste se encuentra inextricablemente ligado con la memoria pública e histórica.

De ahí que el espacio poético y la memoria personal se representan tanto en la continuidad temporal como en su ruptura, en las ausencias y omisiones que apreciamos visualmente en la disposición tipográfica del poema "Hilos" (47), así como la reticencia expresiva, "las nieblas de la lengua" (46), hacen fluctuar la expresión de la escritura poética entre el movimiento de revelar/reservar, tal como se expresa mediante la cita inicial de Hildegarda: movimiento significativo que caracteriza la escritura de la interrupción.

Capítulo 1. Revisión de la crítica

El número de estudios sobre la obra poética de Juan Gelman ha crecido de forma considerable desde mediados de mil novecientos noventa, época en que la crítica institucional comenzó a galardonar a una de las voces más innovadoras de la lírica, así como a una prolífica trayectoria que supera con creces la treintena de obras poéticas publicadas desde la década de los cincuenta (véase anexo 2 para una cronología). El reconocimiento en su país de origen tuvo lugar en 1997 con el Premio Nacional de Literatura, y el año 2004, con la mención por la Feria del Libro de Buenos Aires a una obra de lenguaje renovador, *País que fue será* (2001-2004). A partir de entonces su prestigio internacional no ha hecho más que crecer, con el galardón más prestigioso de las letras hispanas, el premio Cervantes, recibido en el año 2007, así como publicaciones que se añaden a la lista ya extraordinaria de sus obras con las más recientes, *Miradas* (2005), *Mundar* (2008), *de atrasalante en su porfía* (2009) y *El emperrado corazón amora* (2011). Con motivo de la entrega del galardón, el escritor español Benjamín Prado dedica la "Editorial" del número 690 de la publicación periódica *Cuadernos Hispanoaméricanos* (2007) al comentario sobre el premio y señala el reconocimiento a

> su compromiso con el lenguaje, que le ha llevado a evolucionar, con el paso de los libros, hacia una expresión cada vez más hermética que, sin duda, es producto de esa indagación que José Ángel Valente llamaba la búsqueda del "lenguaje otro" y que le lleva a romper las palabras desde dentro para inventar otras nuevas, sin ir más lejos la que da título a su última creación, *Mundar.* (4)

En la evolución de los estudios críticos sobre las obras de Gelman que vamos a exponer en este capítulo preliminar, podemos ver que a pesar de la consistencia de su voz poética y su estética comprometida, las rupturas que va efectuando con lo discursivo y lo poético van llevando su lenguaje poético hacia senderos de una elevada expresión poética, muy distante del coloquialismo y la mezcla de materiales discursivos por la que se caracterizó la primera época. El hermetismo de *Mundar*, como lo denomina Prado, se debe a una mirada oblicua sobre la realidad por la que percibimos la presencia de los seres que habitan en este mundo poético. Asimismo, la ruptura de los caminos representativos vía indagación en la enunciación del sujeto lírico y de sus interlocutores poéticos contribuye a propulsar la expresión poética de aquello que es inefable. De hecho, una de las llaves hermenéuticas para la interpretación textual en nuestro estudio es un simbolismo de raíz gnóstica, clave mística que ha sido bien estudiada en sus obras más conocidas, como, por ejemplo, en *Comentarios* y *Citas,* publicados conjuntamente en 1982.

Una segunda vía en nuestro estudio de aproximación al enigmático lenguaje de *Mundar* será la obra prosística de Gelman, *Miradas,* publicada poco antes en México. Es una compilación de los artículos que publicó en prensa entre 1998 y 2004, y representa una buena muestra de la diversidad de las manifestaciones culturales que son trasfondo de la vasta cultura del autor. La perspectiva del articulista ilumina el contacto de muy diversas sensibilidades artísticas dentro de la modernidad occidental. Se abordan en los artículos medios de expresión dispares que van del cine a la novela, del documental, de poetas modernistas, de artes visuales, la pintura, la fotografía, la música, tanto como de temas variados como el amor sensual y la filosofía, la reflexión sobre lo poético, tratados cabalísticos. También se representan participantes de la vanguardia centroeuropea y norteamericana, tanto marginales como centrales, hasta clásicos del cine de prestigio reconocido, como Alfred Hitchcock. Podemos decir que la prosa periodística de

Gelman innova sobre un tipo de crónica literaria con un ángulo social muy marcado. Esta escritura prueba la riqueza del trasfondo de su poesía más hermética en algunas de sus últimas obras poéticas; es indicadora de una mirada indagadora sobre la cultura entendida en un sentido amplio, que va más allá de lo literario y artístico para así identificar a los personajes en su biografía, conforme una historia y un contexto particular. Por su alcance y por lo abarcador trasciende los límites de un concepto de cultura lineal u homogénea, siendo unificador de una amplia zona que se encuentra en los límites de sus contextos canónicos particulares ya sean referidos a naciones, lenguas, estéticas, medios, etc. Su concepto de "cultura" como fundamento que da sentido y unidad a acciones artísticas tan diversas, será apuntado en este estudio, en relación con el tema poético de la muerte en el entorno del estudio de la metáfora en nuestro quinto capítulo.

De su interpretación de la cultura occidental se deprende una visión del lenguaje como desafiante que, en base a una tradición artística que apela a nuestra humanidad, nos provee de conexiones entre pensamientos remotos en el espacio y el tiempo. Los muchos intentos de sistematización de su lenguaje rupturista e innovador según ha ido evolucionando a lo largo de toda una vida dedicada a la escritura, proceden de un tipo de crítica literaria que, desde ámbitos académicos hispanos, ya sean latino americanos, europeos o norteamericanos, coinciden en no adoptar una perspectiva sistemática sino que se asienta en gran medida en base a la crítica textual que dialoga con declaraciones del poeta, del cual son accesibles numerosas entrevistas publicadas. Se puede reconocer una marcada tendencia a la fenomenología del exilio especialmente en el ámbito de la academia francesa, en la que el fenómeno de la memoria tiene cierta tradición en conexión con la historiografía, ya desde el apogeo del existencialismo, en los años en que se revisa el pasado europeo de totalitarismos. En este campo de reflexión sobre el

recordar y consagrar el pasado histórico, se inserta asimismo nuestra interpretación de la obra poética *Mundar*. Una de las interpretaciones de referencia en la actualidad procede de esta área relativa a la historia, como es la de Geneviève Fabry, quien nunca pierde de vista las relaciones entre los hechos de la estética y lo social tal y como son reflejados en el lenguaje del poeta. En el ámbito norteamericano, por lo riguroso de su aproximación crítica a los fenómenos de juegos identatarios en la poesía de Gelman, son ineludibles el libro y artículos de María del Carmen Sillato. En cuanto a la perspectiva del contexto social argentino en la segunda mitad del siglo XX, los estudios del crítico argentino Miguel Dalmaroni representan una aproximación cabal dentro del contexto de historia social e intelectualidad argentina.

La originalidad del lenguaje gelmaniano hace que la crítica se haya aproximado sistemáticamente a mecanismos de significación bastante diversos como la ritualidad, la intertextualidad, las alusiones religiosas, la heteronimia y la traducción. La gran mayoría de las aproximaciones críticas se insertan en un marco de interés generalizado sobre el tema del exilio como campo de estudio y más recientemente, el testimonio.

1.1 Panorámica de la crítica de Gelman

Miguel Dalmaroni ofrece una de las aproximaciones más sistemáticas desde temprano en los años mil novecientos noventa, no sólo de gran profundidad crítica sino que llegará a abarcar una buena parte del contexto histórico y social en que se insertan las obras del autor. Ya en su estudio monográfico *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo,* de 1993, ubica la originalidad en su concepción del lenguaje poético en base a la superación de la heterogeneidad discursiva de la poesía de los cincuenta —en la que se ubican los comienzos del poeta — dentro del contexto de

poesía social, para, sobre esta base, hacer despegar su escritura hacia una mirada oblicua con la consiguiente ruptura de la voz de la enunciación y la exploración de mecanismos expresivos heredados de César Vallejo como la regresión a la infancia (1993). En su magistral estudio, *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002* (2004), mantiene las mismas premisas pero pasa a extender el contexto de su estudio estableciendo un marco en la intelectualidad argentina desde los años 60, y sus relaciones con la política tras la última dictadura, aquella intelectualidad que desde entonces ha estado centrada en gran parte sobre la reflexión por el "trabajo de la memoria," la cual define así: "conjunto de prácticas de disputa por el sentido del pasado dictatorial y, por extensión, a momentos históricos recientes de violencia estatal extrema sobre los cuerpos físicos y sociales" (*Palabra* 11).

Dalmaroni comprende el juego en que se asienta el lenguaje poético gelmaniano, como un desandar, esto es, un "camino de la paradoja, recorridos impuestos a la experiencia por los sistemas de sentido de la cultura" ("Madres" 71). El estudioso argentino explica las disonancias rítmicas y transgresiones gramaticales de la poética de Gelman en *Relaciones* y *Fábulas,* obras anteriores al exilio, como un "identificar[se] con un estado colonial del idioma" (*Fabulaciones* 62). Luego añade que

> [i]nmigrante o extranjero de su propia lengua, Gelman escribe con ignorancia un idioma disminuido que arranca de varios pretéritos aun no estatalizados del español. (62)

El crítico define el ejercicio político de la poesía de Gelman, cuya habla "incompetente" ocupa un espacio de sujetos sin derecho, ni estado, como el suyo propio, el de los hijos de inmigrantes ucranianos e italianos, las voces del espacio cultural de los dominados, herederos ellos de los *boedistas* de los años 20 (61).

En el artículo, "Madres e hijos en la poesía de Juan Gelman," incluido en *Juan Gelman, poesía y coraje* (2005), Dalmaroni analiza las relaciones familiares en la poesía de Gelman, las cuales son ilustrativas del corte generacional y la búsqueda de identidad de los familiares de víctimas de los desaparecidos. El poeta ha sido activo en esta búsqueda, no sólo a través de la escritura poética, sino también testimonial, a la que ha contribuido con la edición en coautoría con su esposa Mara La Madrid de la obra *Ni el flaco perdón de Dios: hijos de desaparecidos* (1997). Ahora bien, el crítico identifica en este artículo un cambio en la posición del autor con respecto a la proyección de su figura pública, que cambia en estos años desde la posición de víctima y exiliado hacia una mayor proyección de la tarea de escritor ("Madres" 83). Coincidiendo con esta evolución biográfica que nos sirve para estructurar los estudios que revisamos a continuación, la crítica anterior a los años noventa, representaría una primera recepción que hace inseparable la faceta de víctima y escritor.

Así lo vemos en los primeros estudiosos en ocuparse de la poesía de Gelman, como los de Hugo Achugar (1985), Lilián Uribe, Jorge Rodríguez Padrón (1984), Alicia Borinsky (1983), Eduardo Giordano (1987), Yoel Mesa Falcón (1989), Rosa María Olivera Williams (1989), Edgar O´Hara, María del Carmen Sillato (1995), los poetas argentinos Jorge Boccanera y Saul Yurkiévich, los uruguayos Mario Benedetti, Cristina Peri Rossi e Idea Vilariño, la mexicana Minerva Villareal, así como los artículos de Ana María Porrúa, Miguel Gomes (1997), Rodolfo Privitera (1999), Alicia Genovese (2001), Víctor Rodríguez (2001) y Lucila Pagliai (2004). Estos representan un corpus básico y consistente de aproximaciones de toda índole. Desde finales de la década de los noventa, época en que Dalmaroni identifica con un giro subjetivo en el autor, y en que podemos constatar la prominencia de su figura de autor con la consagración a través de premios literarios, se multiplican los volúmenes dedicados a obras del poeta, así como estudios

monográficos. En el presente trabajo revisamos los de Miguel Dalmaroni (1993), Jorge Boccanera (1994), Lilián Uribe (1995), María del Carmen Sillato (1996), José Bru (2000), María Ángeles Pérez López (2005) y Fernando Moreno (2006).

Así pues abordamos en primer lugar el corpus de artículos que representan las primeras aproximaciones y comentamos en la segunda sección los trabajos de conjunto y monográficos. No reseñamos ninguna de las numerosas entrevistas que se han publicado, por considerar que estas merecerían un estudio aparte, debido al interés que presentan como conjunto de comentarios del autor y su perspectiva sobre la propia obra poética y otros aspectos de estética relativos a la escritura poética. Es bien conocida de la crítica la llevada a cabo por Benedetti, incluida en su obra *Los poetas comunicantes* (1971); entre los autores que han entrevistado a Gelman cabe destacar a sus compatriotas Tomás Eloy Martínez (1992), Jorge Boccanera (2009) y Miguel Dalmaroni (inédita).

En cuanto a las bibliografías, son de utilidad práctica por aglutinar lo que se va añadiendo a la ya ingente crítica acerca de la obra de Gelman, la de Uribe (1990) y la de Armando Epple (2004); en el volumen de Moreno se incluye una lista cronológica de la extensa obra publicada por Juan Gelman así como eventos de trascendencia pública en la trayectoria vital del poeta (2006).

1.2 Aproximaciones críticas tempranas

Alicia Borinsky en su artículo de 1983 se centra en el juego literario de *Traducciones III, Los poemas de Sidney West* (1969), en particular dos estrategias, interlocución y aporía, que atañen a

la función del crítico y a la recepción. En esta obra, el poeta impone una limitación hipotética que consiste en cerrar el proceso de pluralidad de interpretaciones. El punto de partida, entonces, es una noción de no arbitrariedad en el orden de las palabras, de su posición en el texto (Borinsky 880). Esta intención, según la estudiosa, proviene del intento por recuperar una experiencia inalcanzable de algo cotidiano que se perdería en el ejercicio de distanciamiento del objeto de estudio, en el intelectualismo homogeneizante de los componentes de la obra poética. El acto interlocutivo de las poéticas de Gelman y Alberto Girri se establece en el vínculo de las voces poéticas hacia su lector implícito, dentro de un diálogo cuya profundidad proviene precisamente del vínculo. El lamento solidario del primero frente a la sugerencia del segundo de su precariedad, coinciden, a pesar de lo dispar de sus registros, en delinear una proyección de un *tú* (Borinsky 885-886). La sugerente conclusión de Borinsky consiste en validar la lectura crítica de estas poéticas que cuestionan el acto poético como un conjunto de elementos consabidos y en apuntar la aporía de la identidad textual, por la cual la crítica se redefine como un "testimonio de lectura," un "diálogo de biblioteca" cuya ficción redunda en la "temporalidad obstinada de aquello que al permanecer idéntico a sí mismo cambia delante de nuestros ojos debido a nuestros ojos…" (887).[11] En nuestra opinión, el contraste de poéticas dispares es efectivo en la manera que sirve a Borinsky para poner de manifiesto uno de los problemas que enfrenta el estudioso al intentar fijar la lectura de textos de poesía contemporánea, a saber, la dificultad de captar el flujo múltiple y sugerente del texto poético en su identidad mudable. El término aporía resulta idóneo para expresar esta relación polivalente del crítico hacia su texto de estudio, para apuntar lo elusivo de la relación por su identidad dinámica.

La escritora uruguaya Cristina Peri Rossi reseña *Hechos y relaciones* en la edición de 1980 con prólogo de Eduardo Galeano. En este breve artículo para la revista *Hora de poesía*,

entronca la poética gelmaniana con Neruda y Vallejo en base al coloquialismo de su lengua poética, al rescate de "lo que la lengua tenía de comunicación viva, de intensidad" (Peri Rossi 25). Ya desde sus primeras obras el lenguaje coloquial sería rasgo definitorio, el cual está indisolublemente unido a las preocupaciones cotidianas de su *poesía ciudadana,* los motivos y mitos de la ciudad, como el tango, cuyas licencias despojan al verso de solemnidad. La uruguaya identifica en el libro que la ocupa "un empleo más alegórico de la anécdota" que se explica como resultado coherente con la dureza de la realidad suramericana en los primeros años de la década de los setenta (Peri Rossi 25). Asimismo en el tono elegiaco reconoce un vínculo indisoluble entre moral y estética, con lo que reconoce un rol patriarcal, profético, en el sujeto poético que recuerda al poeta nicaragüense Ernesto Cardenal. En la brevedad de la reseña de Peri Rossi es destacable su análisis de la estructura poética en la que se trasluce la relación entre explotadores y oprimidos como en el poema "Defectos." El efecto de "concentración de altísima tensión" se alcanza por la distribución de estrofas de composición simétrica, de un "estricto paralelismo sinonímico y de yuxtaposición" (Peri Rossi 26). El aumento del énfasis por medio de la afirmación de contrarios y la repetición derivan en una retórica sofocante en opinión de la crítica. Tal vez uno de los aspectos más interesantes de la sintética aproximación de la uruguaya sea el apunte que da base al título de la reseña: "[e]l cantar opinado de Juan Gelman." Peri Rossi afirma que su poesía es de opinión en tanto que "juzga, anatemiza, redime" (25); también comenta que el riesgo implícito de caer en un moralismo simplista de buenos y malos se elude por su "capacidad de crear imágenes [que lo] independiza del propio juicio emitido" (25). La poetisa expresa una reticencia inherente hacia cualquier moralismo pero reconoce la valía estética de la poética gelmaniana, a pesar de la caída ocasional en un sentimentalismo del que acusa también al

prologuista Eduardo Galeano. En este sentido, se puede objetar en el artículo un prejuicio implícito que como comentarista Peri Rossi acarrea acerca de la expresión subjetiva en el poema.

El poeta y crítico canario Jorge Rodríguez Padrón se centra en *Hacia el sur* (1995) en su reseña para la revista *Hora de poesía,* e identifica el talante coloquial y directo, así como una deuda con la poesía mística y las estructuras clásicas del poema. El espacio poético, el sur, es un espacio múltiple, en "constante metamorfosis" que se halla "sentimentalmente engrandecido" por la perspectiva singular de la memoria (Rodríguez Padrón 79). Padrón describe este efecto como una ritualidad, "palabra mágica, canción, eco" de dos mundos habitados por el poeta y convocados con "idéntico deseo" (79). Fugacidad y desengaño quevedescos son otros motivos poéticos clásicos que el crítico reconoce en los interrogantes sucesivos, como expresión de la "perpleja confusión reveladora del trágico vacío" (Rodríguez Padrón 81). Sobre todo, la palabra conjugadora, el deseo de que "la palabra sea nexo entre el yo y el todos," es la fuerza que define e informa su visión poética del espacio anhelado (Rodríguez Padrón 81).

La crítica argentino-canadiense María del Carmen Sillato se ha aproximado en diversas ocasiones a las obras de Juan Gelman. Del análisis en detalle de las fuentes, poetas sefardíes y árabes en su mayoría, alcanza la conclusión de que la visión exiliar, la experiencia de dolor por la pérdida es lo que interesa transmitir, más que mantener una actitud de fidelidad formal al original. En el procedimiento de la traducción, identifica Sillato la importancia del concepto de otredad en la escritura de Gelman, de "otro lenguaje, … palabra otra" cuya apropiación es una forma de diálogo (14). Intertextualidad y heteronimia son dos procedimientos relativos a la otredad a los que dedica un análisis exhaustivo y muy iluminador, de referencia ineludible, en su libro *Estrategias de la otredad* (1996).

Tanto Hugo Achugar, Miguel Gomes como Víctor Rodríguez Núñez ubican la poética de Gelman por su ruptura con la llamada "generación post-vanguardista," con la "visión metafísico-idealista de la realidad y el ejercicio individualista de la creación poética" (Rodríguez Núñez 146). Gomes ahondando en ideas del crítico uruguayo Achugar, identifica la estética de Gelman como un neorromanticismo y neoexpresionismo de sensibilidad brechtiana. El sentimentalismo, la ternura, el delirio que la crítica coincide en aplicar a su poética, se explica por una filiación romántica, por ser "manifestación de la interioridad," por "engendrar un discurso cuya postura ante el entorno es marcadamente subjetiva" (Rodríguez Núñez 651). En la imaginería de la descomposición encuentra un vínculo con el expresionismo alemán, en la "reiteración obsesiva [hacia] lo roto, lo desmembrado, … los pedazos, … figuraciones… [que] remiten a distintos aspectos de lo cotidiano" (Rodríguez Núñez 654). En definitiva, la cosmovisión angustiada permite reconocer el vanguardismo comprometido, cesarvallejiano en las obras del argentino.

Rodríguez Núñez profundiza en la idea de compromiso, que explica por la fusión escritura-acción social que caracteriza a escritores coetáneos de Gelman por ser la "realidad… objetiva, … siempre movimiento y jamás fijeza" (148). Las palabras son categorías políticas, no estéticas, y la realidad "no es una noción abstracta sino una entidad histórico-concreta" (Rodríguez Núñez 148). Rodríguez enfoca en las obras *Relaciones y Hechos* (1971-73 y 1978) donde "se pone en práctica, al mismo tiempo que se cuestiona, una poética basada en la concepción dialéctico-materialista del mundo" (147). Para el crítico la transformación del sujeto poético se trata de una "desjerarquización de lo individual ante lo colectivo," como la del poema "Bellezas" (51), de un hablante lírico que no se siente privilegiado, sino acosado, cuya profesión en un oficio como otro cualquiera. De ahí que en su opinión, no se reconoce una herencia romántica o neorromántica de las vanguardias (155).

Estas tempranas aproximaciones de la crítica destacan por el apunte de la novedosa y rompedora estética de las obras de Gelman, el coloquialismo y la ritualidad, así como por los intentos de ubicar su poética dentro del panorama de las letras hispanas que, desde la década de los sesenta, presenta una tendencia de rupturismo con los forjadores de la tradición poética latinoamericana cara a las vanguardias. Esto se debe a que, gracias a la visión mística, su yo poético se escapa de lo monolítico, se transforma en un "yo de otro," un sujeto social cuya concepción de la literatura como fenómeno intertextual, y no de identidad constante, busca mezclar lo culto y lo popular.

1.3 Libros dedicados a la obra de Gelman

Boccanera, en su libro *Confiar en el misterio: viaje por la poesía de Juan Gelman* (1994), resume el proceder de la obra del argentino como un "echa[r] mano al collage, la orquestación, la intertextualidad, propone[r] coautorías, reescrituras y traducciones libres" (7). Su estudio, profundamente informativo en cuanto al contexto de los años mil novecientos cincuenta así como del simbolismo de las obras poéticas de Gelman, representa un acercamiento esencial a sus temas y estética. La original perspectiva de Boccanera recrea, desde un punto de vista elaborado los ambientes de distintos espacios fundamentales en la biografía de Gelman —no sólo el Buenos Aires de la juventud, sino también París en el exilio—: recorre los temas fundamentales de la poética gelmaniana como son el tango, símbolos recurrentes como los relativos a la lucha y el ámbito de la infancia, las conexiones con la experimentación de Girondo y Vallejo, el conversacionalismo, el exilio, así como el juego de las máscaras poéticas o identidades. El intento declarado por Boccanera, "de vivir la aventura de esta poesía, abierto a su gestualidad, a

su murmuración, a su textura, a lo que suscita y provoca, confiando en su misterio," se conecta con la declarada concepción de Gelman de entender la poesía en la perspectiva de una exploración, y al mismo tiempo resume aspectos pragmáticos del lenguaje poético, como son la gestualidad y la murmuración.

Boccanera presenta una especial atención a los aspectos relacionados con el cuestionamiento del lenguaje. En el capítulo de su estudio titulado "La cólera de la palabra," por ejemplo, conecta los neologismos de la poética de Gelman con el rupturismo vanguardista de Oliverio Girondo. Para Boccanera la estética de Gelman se puede describir como una estética de la fragmentación y la re-articulación de las partes (131-171). También define a la herencia surrealista en Gelman por medio de la unión en la imagen de lo habitual y lo irracional. Otros recursos formales son la interrogación, el uso del diminutivo, la inclusión abundante de la barra en los poemas, todos ellos recursos definidores de su poética que la crítica repetidamente ha señalado como expresión de su compromiso político y su postura cuestionadora y rupturista.

En el capítulo del volumen de Pérez López, "Cinco momentos de la poesía de Gelman," resume desde un lenguaje crítico los ambiente que dieron pie al comentario estético en su libro: así pues, Boccanera destaca la poesía ciudadana, de lo cotidiano y el lenguaje del habla o coloquialismo, como en el de Vallejo a modo de monólogo dramático, a quien se acerca al "elimina[r] nexos y recurr[ir] a la reticencia" (29). Reconoce una influencia surrealista que se refleja en el interés por la poesía de los norteamericanos, Pound, Cummings, William Carlos Williams; en definitiva, los mecanismos de experimentación y búsqueda, como la heteronimia o los desplazamientos en la autoría, se relacionan con la situación del exilio (de la nostalgia al testimonio, el recuerdo de místicos españoles, poetas sefardís).

En este mismo volumen, Olivera Williams ha conectado el libro de los salmos hebraicos, el tono de *Interrupciones 2,* por ejemplo, con la tradición de la escritura judaica, de antiguos poetas judeo-españoles (e.g. Ibn Gabirol, Ben Jonon, Haleví, Abulafia) en conexión con una sabiduría ancestral. Sintetiza así el sentimiento que Gelman ha reconocido en torno al exilio, que lo lleva a descubrir la cultura judía y hebrea:

> Las muertes, los desaparecidos, la violencia, el horror en la Argentina militarista de 1976 a 1983 que marcaban el fracaso de un sueño de justicia y lo expulsaban al exilio hicieron que entendiera la otra cultura, la del judío que pertenecía al mundo remoto de su infancia. El desgarrón del exilio le permite reflexionar y comprender múltiples culturas exiliares…. Afuera de su país, … del círculo comunitario, con la lengua como única patria posible, entiende la universalidad y pluralismo de la cultura judía. (Olivera Williams 45)

Lilián Uribe presenta la visión exiliar desde una poética de la lectura por la que examina el movimiento de apropiación y reinterpretación de las fuentes que identifica tras los poemas. La comparación con los subtextos permite a la autora establecer las estrategias de distanciamiento respecto a los mismos, de tal forma que provoca un diálogo con sus fuentes (Uribe 118). Así, por ejemplo, reconoce el pleonasmo como típico recurso gelmaniano para intensificar en *Comentarios* la idea de unión con lo amado, de una comunión místico-poética (Uribe 115).

También dentro del ámbito de examen de los aspectos relativos a la mística, la compiladora del volumen, María Ángeles Pérez López, examina una característica retórica tradicionalmente asociada con la mística, la paradoja, desarrollada tanto por medio de antítesis en que se contraponen elementos léxicos o grupos sintácticos semánticamente contrarios, como por medio

del oxímoron, por ejemplo, en el caso de la "presencia ausencia," por la que se unen dos palabras contradictorias. Esto crea una visión de contrastes que es eje medular de su experiencia poética (Pérez López 59-62). En la raíz mística encuentra un "vacío fecundo... [al] que se llega a través del padecimiento o de la ascesis" (62). Interesa a la crítica española la filiación sanjuanista por su potencia creadora de símbolos cuya resonancia incide en otro poeta hondamente conectado a Gelman, que es el gallego José Ángel Valente, así como en la poesía contemporánea (e.g. el poeta peruano Adolfo Westphalen), por medio de relaciones ilógicas, los lugares de la inefabilidad y la insuficiencia (63). La tensión de contrarios y la paradoja son modos esenciales del "decir" para alcanzar a expresar el sufrimiento de la pérdida del hijo en forma climática en *Interrupciones* (1988) (Pérez López 67).

El capítulo de María del Carmen Sillato que se incluye en este volumen crítico versa también sobre estética y conexiones con la tradición, y se centra en el género epistolar poético de la obra *Carta abierta* (1980). Por medio de este género se expresa un sentimiento de orfandad que se libera por la búsqueda de un interlocutor al que las cartas no van a alcanzar, ya sea su madre su hijo o sus amigos. En estos poemas la expresión del dolor, del sentimiento de pérdida y nostalgia es el que se comprime en forma de monólogo poético (Sillato, "Monólogos" 100). El marcado uso de neologismos así como un tono fuertemente dialógico contribuyen a intensificar el sentimiento desgarrado (Sillato, "Monólogos" 105).

Las aproximaciones de Dalmaroni, O´Hara y Epple representan la perspectiva sociológica, muy vital en las aproximaciones críticas a la obra de Gelman. Sus tres artículos versan acerca del testimonio, y las relaciones con la antropología el primero, y sobre el oficio del escritor en el presente momento histórico de cuestionamiento los otros dos. En "Poesía a destajo: oficio de allá" reconoce O´Hara la dificultad hermenéutica que plantean obras como *Salarios del impío* e

Incompletamente, la cual conecta con la afección que "profesa al Cholo Vallejo" ("Poesía" 128). En un artículo de 1992, este crítico ya había presentado la conexión entre ambos poetas en el símbolo de la "cuchara," para expresar el acto de comer como esencial preocupación del obrero, anhelo de redención y de comunión. Esto creaba un entorno de familiaridad entre otros significados, que en el presente capítulo todavía extiende a otras familiaridades que comulgan en sus poéticas como el "valle" y la "llave" así como el tono de inmediatez, de derrota existencial de *Los heraldos negros* del peruano (O´Hara, "Poesía" 128). Esta conexión da pie a interponer la "pintura aleatoria" del expresionismo abstracto como herramienta interpretativa. Propone una lectura horizontal y vertical que le permite profundizar en el simbolismo críptico de las obras vanguardistas. Esta pauta de lectura alternativa permite "entrar," penetrar en la abstracción formal para definir "la reducción de elementos gramaticales y la búsqueda de una 'pureza semántica' que a la vez se carg[an] de sentido existencial" (O´Hara, "Poesía" 131). Así, de manera similar a la pintura de Pierre Mondrian, encuentra que "la abstracción semántica se constituye en torno a la simplificación de sus elementos" (O´Hara, "Poesía" 131-132). En definitiva, se expresa el absurdo de la existencia humana para la cual no hay solución, tanto como el revés del ser, su complejidad y preguntas esenciales, entre las que se encuentra, el por qué de la escritura poética. Para este crítico el deseo de conocimiento y angustia permanente definen la capacidad inquisitiva del poeta argentino (O´Hara, "Poesía" 134).

En el mismo volumen que estamos comentando, a través de un símbolo representativo de la poética de Gelman, el del "pájaro," según resume el escritor chileno, J. Armando Epple, la poesía de Gelman es como "una obra íntimamente imbricada en la constante experiencia latinoamericana: sus utopías, sus exilios, sus pasiones, sus dolores y sus esperanzas" (97). Reconoce el crítico que la poética de Gelman, al igual que la de otros coetáneos, representa la

falsedad de la "disyuntiva ideológica entre realismo e imaginismo, literatura de compromiso y compromiso en la literatura" (Epple 88). En resumen, articula Gelman una "poética plural y dialogante" por medio de la expresividad infantil, el parafraseo del tópico de la unión mística, voces heterónimas o el recurso del desdoblamiento y en el reencuentro con los orígenes del idioma (Epple 90-95). De ahí, en tanto que "olvidada subversión de los códigos del lenguaje como una comunidad de experiencias que también han sido marginadas por las historias oficiales" (Epple 95), que la poesía se concibe como un espacio mínimo de resistencia frente al conformismo.

En su artículo "Madres e hijos en la poesía de Gelman," establece Dalmaroni el análisis de los órdenes del discurso desde los que reconstruir en la escritura poética la experiencia de otredad y su exclusión del ámbito del conocimiento de la tradición en que se sitúa al inmigrante (experiencia del propio poeta de ascendencia ucraniana). Esta se vincula y ahonda la de su condición de víctima y exiliado, por lo que lleva al crítico argentino a examinar la vertiente testimonial de obras como *La junta luz: Oratorio a las madres de Plaza de Mayo,* a la "que no se [ha] prestado mucha atención" que se adentra en las relaciones familiares. El desarrollo de los parentescos y su trastocamiento representan una "contra[-]gramática de la familia donde las identidades y sus lugares se falsifican para recomponerse, por la escritura, en una politización extrema de la subjetividad" (Dalmaroni, "Madres" 84). Siguiendo el mismo eje conceptual Dalmaroni define el habla poética como una "disonancia legible" que confiere a esta voz un tono diferencial e inconfundible ("Madres" 84).

Esta misma tesis acerca del lenguaje poético y la escritura política de Gelman se recoge y extiende brillantemente en su análisis exhaustivo del contexto intelectual argentino en *La palabra justa* (2004), obra que comentamos al inicio de este capítulo, donde Dalmaroni analiza

la poética de Gelman en el contexto social, literario y crítico del cono sur a partir de los años sesenta. La extensión de su crítica y lo abarcador de su proyecto no le resta profundidad y son muy recomendables los capítulos en torno a un término clave en el imaginario social argentino, el "populismo," dentro de diversos ámbitos discursivos, no sólo literarios sino también periodísticos, así como la presentación de las diversas corrientes críticas que se han dado en la Argentina tradicionalmente y como se han desenvuelto en el periodo pos-dictatorial. Por último, es de especial interés su original análisis del fenómeno de los movimientos de derechos humanos cuyas actuaciones se trasladan por las calles para buscar una forma de justicia con la memoria, como una vía alternativa a la justicia oficial. La idea central que Dalmaroni presenta es que estas originales formas de expresión testimonial son alternativas a las esferas de la crítica institucional. De forma interesante, se han apropiado de la discursividad poética y del lirismo gelmaniano en, por ejemplo, el trastrocamiento de la lógica gramatical, del género, de las relaciones de parentesco se las aplica la plasticidad de los sueños en el relato testimonial; esta vitalidad creativa se representa como una forma dinámica de apropiación de lo literario.

Por medio de la exposición extensa del contexto crítico y social de la Argentina pre y pos-dictatorial, ilustra su tesis sobre la escritura de Gelman que resume en el artículo del volumen de Pérez López, "como un juego revertido de descomposición-composición" ("Madres" 71). Tal como lo sistematiza el estudio de Dalmaroni, en la obra de Gelman esta inversión afecta a la producción de significaciones para así restituir o re-engendrar una identidad nueva o soñada; el uso de lo testimonial comunica significados relevantes, amén de una comprensión cultural de la pos-dictadura y de un despliegue de la conciencia crítica respecto a la memoria en tanto núcleo de este momento histórico.

Por tanto, el volumen crítico de Pérez López representa una aportación esencial para comprender la resonancia de la poesía de Gelman al imprimir "realidad al lenguaje" (O´Hara 137) que lo conecta con la "sabiduría del antiguo proverbio" (Olivera 51), es decir, la "voz del no-saber" (Dalmaroni 85) por vía de explorar la palabra poética que "desvela en tanto que vela, … que reconoce en su enigma" (Pérez López *Gelman* 67).

Una contribución crítica que desde un campo de estudios más amplio ha empujado los límites de lo que tradicionalmente se estudia dentro de lo literario, incluye reflexiones sobre el fenómeno de la memoria. Desde esta perspectiva se pretende cuestionar la violencia del pasado asociada a estados totalitarios. En este ámbito Fernando Moreno es compilador de un volumen en torno al cono sur, acerca de las obras de Roberto Bolaño como representante del contexto chileno y Juan Gelman. En *La memoria de la dictadura Nocturno de Chile, Roberto Bolaño. Interrupciones 2, Juan Gelman* (París 2006), recoge aproximaciones críticas relativas a la memoria de las dictaduras militares de estos mismos países. La magnitud de la obra se hace evidente no sólo en la cantidad de contribuciones, alrededor de la veintena, lo que da cuenta de la actual vitalidad de este campo de la crítica, que de hecho existe no sólo en los países afectados por la violencia de la historia reciente en el cono Sur, sino que es central también en los campos académicos norteamericano y europeo. Marián Semilla Durán ilustra bien esta perspectiva que va más allá de lo estético ya que su estudio ofrece una posibilidad en vía de alcance social. Según la estudiosa, el testimonio del poeta es válido como autoridad con respecto a las desapariciones. Esto se debe no sólo a que el decir poético llena el hueco de las ausencias, sino que, además, el lenguaje convierte la experiencia en comunicable, y permite transmitir el testimonio. Así la poesía semeja un archivo simbólico de la memoria, y coadyuva al proceso de

personalización de lo anónimo. Es esta la estrategia que se hace visible en *Hacia el sur* (Semilla Durán 296).

Asimismo esta aproximación hermenéutica que tiende hacia el campo de la historia presenta un discurso escatológico como el de González y Scavino, quienes identifican un deseo mesiánico, la idea de un Dios exiliado, por lo que la poesía no cuenta la historia, sino que se asienta en la memoria profética. Procede del inconsciente en tanto que ignora el tiempo y ocurre en una simultaneidad entre pasado y presente. En esta lectura poética el fenómeno de heteronimia se relaciona con la idea de los sustitutos del nombre, locatarios del silencio, por los que los combatientes se igualan con los profetas, que son asimismo los amantes en el seno de esta totalidad exiliada en el sentido cabalístico judío (González y Scavino 287). El artículo de Cynthia Gabbay, en la misma línea escatológica vuelve sobre la heteronimia, la identidad del autor apócrifo en la que percibe una ironía, se trata de la construcción de una voz solapada, proyección de una identidad lírica, en la que se proyectan a su vez las voces líricas sefardíes. Para la estudiosa en la composición en clave de un personaje, se encierra un valor simbólico, el de su nombre (Gabbay 338).

La perspicaz aproximación de Geneviève Fabry parte de la identificación del tono elegiaco del testimonio y reflexivo en la confesión. Encuentra un movimiento definitorio de la poesía de Gelman en la recurrencia del sema "por debajo de" como un camino de invitación al ahondamiento, camino de descenso, y abandono de la superficie (Fabry 307). En el debate que emerge en el campo social argentino a propósito de la memoria colectiva de la dictadura se distingue entre la "verdad de la memoria" frente a la "memoria de la verdad" que es el testimonio (308). Una palabra clave en el brillante análisis de Fabry es la voz "crisol": "La lengua no es un instrumento cristalino que reprodujera una vivencia perdida, es el crisol donde se

reitera la experiencia exiliar que, de esta manera, se vuelve dicible (sic)" (309). De ahí, su tesis de que el exilio, más que un objeto poético tal y como se dirime en la crítica, es un evento constitutivo de la experiencia que se da en unas coordenadas políticas e históricas; por ejemplo en *Eso* (1986) se exhibe como política de duelo, para llorar lo que se perdió, testimoniar, en plan de reivindicación política. Fabry distingue entre la expresión del duelo y lo exiliar, ya que el duelo tiene un alcance antropológico que se diferencia de la búsqueda de un lenguaje, de la intertextualidad a que le empuja la exiliaridad. Así, el crisol de la contemplación poética consiste en dejar entrever aquello inefable, la palabra imantada de Valente, la zona de claroscuro, el secreto de la experiencia (Fabry 316).[12]

Por último, en el mismo volumen crítico, política y poeticidad se unen en las aproximaciones del escritor ecuatoriano Ramiro Oviedo y del crítico chileno Osvaldo Rodríguez Pérez. Ambos ahondan en la dimensión exiliar, el imperativo del recuerdo en *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)* (1980), que, según Rodríguez Pérez, da paso directo al testimonio de la realidad evocada. Incluso se centra exclusivamente en el tema del exilio como una "auténtica construcción contra el olvido" (Rodríguez Pérez 336). En esta obra el género epistolar, de gran rendimiento expresivo, se encuentra a medio camino entre la "íntima subjetividad de los poemas en verso" y los textos en prosa, al unir la función referencial de estos con la "visión lírica, íntima, del discurso poético" (Rodríguez Pérez 334). El testimonio surge de la denuncia, tras el viaje clandestino del poeta a la patria. Para Rodríguez Pérez, el testimonio va de los vacíos, que constata en un entorno recordado como habitual, a la necesidad de no olvidar como imperativo fundamental del exilio (335).

En opinión de Oviedo, el tono grave de la prosa narrativa de *Bajo la lluvia ajena* "confronta directamente las cicatrices de la memoria" (347). La temática que unifica las obras

compendiadas bajo los títulos de *Interrupciones,* "es el producto de los conflictos entre la historia personal y la historia colectiva" (Oviedo 348). De las reflexiones meta-poéticas de estos textos extrae los rasgos que definen la originalidad de la escritura de Gelman:

- el privilegio del lirismo de lo cotidiano,
- la temática social que va del testimonio a la denuncia así como una toma de posición,
- anti-purismo del poeta y su apego a los universos marginales,
- el tono intimista y complicidad con el lector,
- el uso del para-texto y la heterogeneidad como formas de ocultamiento o camuflaje poético,
- la intrusión de elementos para reflejar las paradojas de la vida,
- el uso de simetrías y paralelismos que dan peso conceptual al poema: así las anáforas, la reiteración, crean perplejidad en el lector de manera que la originalidad del poeta consiste en la yuxtaposición de estéticas, una estructura de doble, en la que no hay "incongruencias" sino integración (Oviedo 351).

En los poemas en que se concentra su análisis percibe un espacio poético cuyos referentes no están divididos por distintas temporalidades. Todos los "ruiseñores" de la tradición se aúnan en una "amalgama" de "tiempos, lugares, personajes" (Oviedo 356). La misma operación de simbiosis permite abrir, según Oviedo, un espacio intermedio entre géneros, entre lo lírico y lo narrativo, con una voluntad hacia lo bello que permite a compañeros y familiares desparecidos habitar en este espacio de la palabra poética (362).

Con motivo del *Premio de literatura latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo* otorgado a Juan Gelman en el año 2000, José Bru lleva a cabo una recopilación de artículos escritos en su gran mayoría por críticos y poetas mexicanos. México es el país donde Gelman ha establecido su

residencia desde que vive en el exilio y es allí donde ha trabado numerosas amistades poéticas. Así, por ejemplo, con el distinguido Marco Antonio Campos, al que dedica varios poemas en *Mundar*, y al que Gelman ha dedicado una de sus más recientes obras poéticas *de atrasalante en su porfía* (2010). El compilador y los artículos reunidos en el volumen mexicano *Acercamientos a Juan Gelman*, cuya publicación coincide con el cambio de siglo, insisten en el lado humano que destacan a partir de la obra del poeta. Ahí subrayar su "obsesión por la palabra," y se refieren a él como "poeta y como hombre, con sus penas y con sus dichas, con sus rabias y con sus amores, con sus esperanzas y desilusiones, con los temas que lo apasionan: los niños, la ternura, el amor, el compromiso, la solidaridad…" (Bru 214). Sin duda las tensiones son una constante en su obra, y uno de los aspectos que tiende a dotar de tensión existencial a su expresión es el tema de la muerte, el cual destaca por ser foco de atención común en las aproximaciones de los críticos mexicanos.

La poeta Minerva Margarita Villareal se concentra en el espacio poético de *Los poemas de Sidney West*, que son elegías por configurar "una geografía itinerante desde la misma "dolora" o muerte" (177). En el inspirado comentario de la poetisa de Nuevo León sobre una obra que provoca perplejidad en el lector, la muerte y el acto erótico son afirmadores del ser, afirmadores de las historias posibles de los personajes que toman vida en el lenguaje poético (183). Igual perspectiva existencialista e interés en los conflictos humanos encuentra Guadalupe Mercado, quien lo conecta con el surrealismo desgarrado del Lorca de *Poeta en Nueva York* (126). Néstor Ponce ahonda en la intertextualidad con un conocido endecasílabo quevediano, acerca del "amor más allá de la muerte," del amor constante como tensión significativa o estrategia para oponer vida y muerte, restableciendo así una oposición de base que es generadora de un todo. Hay una dimensión humana asimismo en "Juan Gelman o el misterio de la memoria," de Martín Almádez,

para definir al poeta como un excéntrico que, como Mallarmé en su tiempo, introduce una prosodia novedosa. El mexicano Jorge Souza analiza las isotopías y redes de significado. Es el tejido semántico de *Hacia el sur* en busca de un sentido profundo, un decir poético que en sentido heideggeriano habla de algo no dicho, de un brillo, una totalidad (Souza 78). Por último, la argentina Julia Romero vuelve sobre la intertextualidad para profundizar en el aspecto político de la poesía de Gelman, vía indagación del cruce entre las esferas de lo público y lo privado (25). Profundiza así en las líneas críticas inauguradas por Dalmaroni y Sillato.

1.4 Crítica más reciente

Jorge Boccanera, a raíz de la publicación del libro *de atrasalante en su porfía* (2009), define el movimiento del título como un interrogar del poeta a la vez que "*se* interroga" (117).[13] El "núcleo principal… es una búsqueda del sí mismo" y el "lenguaje escueto, despojado —que caracteriza toda la última producción de Gelman—" (117) representaría los vestigios, los girones de esa búsqueda. A partir del comienzo de su indagación crítica en la obra de Gelman con su *Confiar en el misterio*, ha interesado a Boccanera la gestualidad, las "torsiones del lenguaje" gelmaniano que dan cuenta de la "posición siempre cuestionadora" del poeta, cuya expresión se sitúa al límite entre conciencia e imaginación (118-119).

La crítica Elena Martín efectúa una lectura en la que fenomenología y poesía están unidas. Por un lado el desgarro, el dolor por las pérdidas, desprovisto de todo, y por ello desnudo; de este modo le permite representar un "punto cero del exilio absoluto" en el que es capaz de revivir el

amor, el asombro, la belleza (Martín 87). Pues "mundar" no parece significar sólo un andar errante, sino también, o sobre todo, el encontrarse con el mundo" (Martín 87). La idea de andar errático, según nos explica, procede de María Zambrano, para quien la identidad del exiliado se revela en la forma de un refugio a la intemperie según la teoría que expone en *Los bienaventurados.*[14] El exilio significa camino, travesía; es a partir del sueño y el deseo del primer poema de *Mundar* por el que se interroga a la manzana en la fuente, la cual se identifica como lugar de encuentro.

Por otro, en las palabras que pertenecen al ámbito de la memoria, pasando por el paraíso poético por excelencia de Dante, con los pájaros y su cantar, son los mojones de su comentario para interpretar estos símbolos poéticos en relación con una búsqueda del paraíso. También la naturaleza silenciosa e insondable, el milagro de la luz y el alma forman parte del trasfondo de la paráfrasis poética de la obra que el poeta

> ha construido como un alegato contra el olvido —de la injusticia, de los muertos, del país y de la infancia—, …. La actividad poética sería, por tanto, un intento de recobrar los caminos de la memoria plena, que supera con creces la acepción común de la palabra, puesto que es al mismo tiempo imaginación, acto y proyección de futuro. (Martín 95)

El artículo de Martín recala en otros motivos de estudio: los sentidos, el abandono de la infancia, la diosa-palabra, la arbitrariedad del signo, la comunicación, la belleza sensual de la mística del *Cantar de los cantares.* Atrae referencias del pensamiento de Benjamin, Giorgio Agamben, Borges, Shakespeare, Calvino. El sentido del recorrido es regresar al paraíso y su verdad. La conclusión final, tras el extensivo comentario de poemas y reflexiones de diversa procedencia, es que "Gelman, poeta siempre en el exilio, *munda* en busca de esa plenitud de lo incompleto"

refiriéndose al paraíso perdido en el que habitamos y que vislumbramos desde la expulsión gracias a la llegada del amor, que nos recuerda su existencia (Martín 103). Este sentido que extrae de los textos de Gelman ha sido estudiado en obras anteriores, por ejemplo, en los comentarios de Sillato y Olivera-Williams, las que establecen una intertextualidad con la mística judía y la cábala luriánica.

El artículo consiste en una paráfrasis en la que el hilo conector del *locus* poético del paraíso perdido se apoya en un tejido de referencias en el que se pierde la nitidez del mismo. El tema del paraíso arranca como motivo poético tanto de la reflexión como del comentario en el que se van entretejiendo los otros motivos que la autora ha localizado en el libro. Entre ellos, el amor, la memoria, el olvido. Un problema que presenta de entrada la lectura de Martín es que no explica por qué motivo asume que el objeto que interroga el poeta, la manzana, haya sido "robada" del Jardín del Edén (85). Cabría preguntarse, ¿cuáles son las consecuencias de semejante transgresión poética, acaso la manzana es tan solo un resto, recordatorio del evento crucial, o sea, de la expulsión, pero que ha sido olvidado por todo en lo que desemboca el evento? Como bien indica, en el poema se establece abiertamente, en el plano literal, una conexión con las acciones de soñar y un ámbito del deseo. Entonces, al hilo de esta reflexión podría decirse que la manzana como interlocutora del sujeto de la visión poética, es presentada con una oportunidad de redención. La necesidad de liberarse del peso de la tradición por la que se situa este fruto como sinécdoque del árbol del conocimiento del bien y del mal. Será a partir de este cuestionamiento de significados asumidos por el que la voz poética hace renacer el objeto de las cenizas de su olvido. Como bien ha visto Martín, de forma similar se plantea la imposibilidad de un objeto cero en la fábula borgiana de "La rosa de Paracelso" (94-95). Si las únicas verdades que poseemos son las certezas de que estamos solos y la muerte es inminente, según nos dice Raúl

Zurita en su ensayo "Las cenizas del poema," entonces, podríamos decir con Zurita, que al que igual que las palabras son los despojos de que se compone la poesía, las cenizas son el remanente indestructible del significado (10).[15]

Otro problema secundario procede de la gama de referencias literarias procedentes de la literatura mundial que dialogan con la interpretación de la comentarista, pero que resultan gratuitas. Estas enriquecen la perspectiva fenomenológica que interesa a Martín, pero no explican el fenómeno de los intertextos en *Mundar* por medio de las alusiones a Mallarmé y Verlaine. Precisamente ahondaremos en estas en el seno de nuestro estudio. De hecho, fue en el seno del simbolismo francés se dio un especial interés por los paraísos artificiales y los infiernos personales de la identidad como parte de nuestro itinerario, del trayecto vital que transcurre en la tierra. Su sombra era inaccesible e indecible y estos poetas trataron de expresar dicha inefabilidad.

La aproximación de Elena Martín en "El paraíso perdido de Juan Gelman" a la obra *Mundar* representa una muestra única de los estudios sobre ésta publicados hasta el momento. La escasez de indagaciones se debe, tal vez, a la cercanía temporal. Se publicó apenas hace cinco años. O tal vez la escasez de análisis se explique por su "hermetismo" como lo califica Prado (4); también Boccanera percibe la evolución del lenguaje gelmaniano hacia un minimalismo en la expresión ("De atrasalante" 117). Algunas de las preguntas que planteamos más arriba serán contestadas en nuestra indagación del texto, en los capítulos que siguen.

Por último, debemos mencionar una serie de interesantes artículos más o menos homogéneos con los expuestos, como el también del 2009 de Monique Balbuena en torno a *Dibaxu* y el uso de la lengua ladina en esta obra. Aquí estudia la relación de intertextualidad con la poetisa de origen franco-bosnio Clarisse Nikoïdski. A la vez los de Edgar O´Hara y María

Ángeles Pérez López sobre las conexiones entre las poéticas de Gelman y José Ángel Valente (1993 y 2005); y el de Lucila Pagliai en torno a lo que representa de reflexividad y cuestionamiento el uso del dialecto sefardí y su traducción dentro del sistema expresivo del exilio (2003). Se hace patente en la crítica última un especial interés en la intertextualidad así como en los fenómenos de lengua poética y traducción.

Capítulo 2. La expresión enigmática: Olvido y simbolismo en *Mundar*

En la sección introductoria identificamos en la estética de *Mundar* un ejercicio de interrupción, un modo de escritura que tentativamente definimos como una suspensión momentánea del sentido, como para dar una pista sobre un vacío aparente, algo que falta dentro de una totalidad. En esta modalidad de la escritura poética se inserta una serie de expresiones y metáforas que presentan la estructura de un enigma. Por ejemplo, aquellas expresiones que implican una contradicción por medio de una forma paradójica como "lo que es y no fue" (77) o "el ser que no es" (125), y la metáfora del poema "Tal vez":

> La gaviota acaricia lo
>
> que no sabe volar

donde la escisión del relativo *lo que* en el encabalgamiento abrupto expresa una ruptura en un campo semántico de afectividad (128). La fragilidad insinuada en estos versos crea un sentimiento de desasosiego, por la impresión de que hay un conocimiento oculto que es valioso. La estética apela a una activa labor interpretativa por parte del lector, cuya respuesta a las adivinanzas aportará la clave de su profundidad textual. Al mismo tiempo la presentación del enigma, con su laconismo y precisión expresiva, propicia la impresión de una inmanencia textual, que transcurre implícita en el mismo movimiento de la escritura mística de revelar/reservar.[16]

En este capítulo abordamos el simbolismo del lenguaje poético de *Mundar*, que es su expresión enigmática, elaborada como un sustrato físico de la naturaleza. Así los símbolos del aire, del agua y del fuego, como elementos primordiales que interpretamos en línea con antiguas cosmogonías de la filosofía presocrática. A partir de esta exégesis desvelamos un significado implícito en el texto, del olvido, en el que ubicar el inicio de la reflexión poética. En los

subsiguientes capítulos la facultad del olvido es abordada en su trasfondo existencial, como la experiencia difícil de aprehender en el marco relativo a una memoria crítica del pasado.

El fenómeno del simbolismo en *Mundar* es complejo, por lo que seguimos presentando la cuestión de intertextualidad con estéticas que usan el símbolo profusamente, como la mística hispana y el simbolismo francés en el segundo capítulo. En la obra que nos ocupa existen alusiones tanto a la poesía mística hispana del XVI como a poetas representantes del simbolismo francés de la segunda mitad del siglo XIX; unos y otros recrean la posibilidad de una atmósfera sugerente. Ahondan en la impresión inicial de una naturaleza trascendente. A pesar de ello, en apariencia, estas dos corrientes poéticas no presentan afinidades, es posible establecer un puente de conexión en un gnosticismo del pensamiento poético, tradición que agrupa corrientes ocultistas existentes en la literatura hispana desde la Edad Media y subyacentes a la estética simbolista francesa por medio de su interés en lo esotérico. Esto se nota por el intento de indagar en los estados de la conciencia y el inconsciente, el sueño, el alma, así como la profundidad de las experiencias de la realidad. Según el diccionario de W. Hanegraaff, *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism,* el gnosticismo representa un campo de estudio que, por estar vinculado con saberes esotéricos se ha excluido tradicionalmente del ámbito del conocimiento relativo a la epistemología, o enraizado en aquellas ciencias que se basan en un método cartesiano. La inclusión en esta linea de pensamiento y de su producción discursiva de exégesis especulativas en torno a obras de diversa espiritualidad, hace que sea difícil dar una definición concisa de un fenómeno, que en la comprensión de Hanegraff, es asimismo extensivo en el tiempo: se retrotrae a la espiritualidad egipcia sobre cuya simbología especulan los herméticos, y mantiene creencias de la religión griega pre-clasica. Viene de más atrás de la Antigüedad tardía, momento en que se presenta un primer apogeo discursivo dentro del "Esoterismo occidental," en los primeros

círculos Cristianos en torno a Clemente de Alejandría (vii). Otros textos que se conocen como "herméticos" alcanzaron a influir el iluminismo europeo del siglo XVIII (x). A pesar de este amplio marco temporal, Hanegraaff reconoce lo limitado de su aproximación al excluir de su recorrido la tradición cabalística judía, la que no entra a considerar (xi-xii).

La estudiosa Karen L. King ha demostrado la imposibilidad de mantener la oposición entre herejía y ortodoxia en que se debate la filiación de los textos cristianos asociados con el gnosticismo desde, asimismo, sus debatidos orígenes, en torno al siglo I d. C. Según demuestra, el arma retórica de acusar a los textos en competencion con las ideas propias, de herejes, fue usada por los autores "Polemicos" con el fin de situar los otros discursos (aquellos contaminados por ideas paganas o los que acusan de interpretar de forma "incorrecta" la palabra revelada) en el afuera de la ortodoxia. La oposición se reduplica en las discusiones que todavía, en épocas posteriores, clasifican estos textos en base a una definición elusiva del fenómeno del gosticismo, que se asocia con las obras transmitidas dentro de esta tradición de exégesis, testimonio y espiritualidad, algunas de ellas conservadas de forma fragmentaria (King 19). El elemento gnóstico se asigna e textos difíciles de clasificar con respecto a la ortodoxia cristiana temprana, debido a que esta no presentaba unos límites establecidos, sino que se estaban discutiendo sus premisas, las cuales proceden de diversas fuentes y tradiciones. De ahí que la apertura de los símbolos resultara en la competicion de comentarios, en una situación propicia a la *semiosis sin límite*, hasta el momento que, en opinión de Eco, un diccionario o código interpretativo se impone como ortodoxia, ya sea el pensamiento de San Agustin, o el de Santo Tomas de Aquino al culminar la Edad Media (151-153).

El fenómeno de Gnosticismo que nos interesa destacar en este estudio, si bien no responde al ámbito procedente de la exégesis cristiana únicamente, pues el epígrafe de una Santa visionaria

que fue proclamada Doctora de la Iglesia Catolica nos sitúa en este marco de referencias, sí que es escenario de una apertura radical de símbolos por la experiencia limite de la visión mistica. De hecho, el gnosticismo que recabamos en este estudio es el que asociamos con algunos símbolos procedentes de la tradición lírica oral de la península ibérica, en concreto el agua y la fuente, como fluído u origen respectivamente, para la trasmisión de un conocimiento oculto. La idea que asociamos con el gnosticismo poético de *Mundar* entonces es la de un saber alternativo que transcurre en paralelo a la ortodoxia que se cuestiona por medio de un lenguaje crítico, el de la interrupción; la apertura del lenguaje por la superposición de los planos simbólicos.

Asociados con estos ámbitos, místico y gnóstico, establecemos un plano de reflexión sobre la creación poética en torno a una serie de poemas que vinculamos a la expresión cabalística judía. El tono mítico-profético de algunos poemas y el simbolismo relativo al *Génesis* y otros libros bíblicos, nos ofrecen la oportunidad de comentar sobre los límites expresivos y de la interpretación, los cuales en *Mundar* se extienden al límite de cualquier ortodoxia. Por tanto, cuando hablemos de Cábala en este estudio, tendremos como trasfondo, por un lado, la idea de Eco de una actividad semiótica delirante y, por otro, aquellos textos vinculados a una espiritualidad judía procedente de tratados que comentan sobre libros bíblicos. Como ya se expuso en el capitulo 1, el sentimiento del exilio en la obra del poeta se ha asociado con el de autores judeo-hispanos de la Edad Media, así como con el sentimiento de expulsion cósmica de la cabala lurianica. En sintonía con nuestra interpretación del simbolismo según las premisas de Eco, el significado que requerimos es el de un práctica interpretativa al límite de lo expresivo en torno a la divinidad y la creación divina, tal y como la que practicaron los autores de tratados heterodoxos dentro del judaísmo, alrededor del mismo entorno, la Alejandría que fue foco de irradiación cultural en el Mediterráneo en el siglo I a.C.

El símbolo como mecanismo expresivo fundamental es una característica que comparten tradiciones muy diversas. Basada en esta línea abierta a la intertextualidad, nuestra aproximación interpretativa rastrea las pistas asociadas al gnosticismo, para llegar a exponer aquello que se ha olvidado como significante poético. La dificultad que conlleva la representación de este significante en su dimensión cognitiva será abordada en el siguiente capítulo. En *Mundar* la representación de este significante difícil de expresar consigue llevar al extremo las posibilidades de expresión poéticas, la capacidad del lenguaje para decir aquello que está elidido, enunciar el recuerdo cuando tiene la marca de una herida provocada por el pasado de violencia de la dictadura militar argentina. De esta manera la representación del olvido constituye una forma de recuerdo poético, de homenaje desde la memoria personal a la memoria colectiva que se entreteje en la escritura de los poemas.

Nuestra intención en el presente capítulo es, a partir del modo simbólico, establecer una posible semiótica de la adivinación, una modalidad interpretativa desde la que exponer un denominador común para los símbolos que en el poemario proceden de tradiciones diversas. Por este motivo, debido a una aparente disparidad nos proponemos seguir la propuesta de análisis de Paul Ricoeur. Esto es, abordar los símbolos en su plenitud, exponer su riqueza expresiva y, sobre esta, efectuar la reflexión. Desde la perspectiva hermenéutica suya, el olvido de lo sagrado sería la característica que subyace al fenómeno simbólico contemporáneo, marca o indicador de la modernidad. Sobre este fenómeno de olvido de lo sagrado se asienta el simbolismo de *Mundar*, aunque aquello que es sagrado se nos recuerda a cada paso por el uso de formas arcaizantes. Así el olvido no sólo es signo invisible, sino también la clave interpretativa de la inmanencia poética. En este sentido identificamos un movimiento de restauración en la serie metafórica vinculada a la idea de coser y tejer. A su vez, desde el léxico de la alquimia establecemos una alegoría de la

lectura sobre la relación inestable entre un sentido totalizador del conocimiento y lo particular del momento de la enunciación, alegoría en la que se cuestiona de paso la posibilidad de un conocimiento trascendente en poéticas contemporáneas. Desde esta perspectiva que comenta las posibilidades del propio lenguaje poético, nos parece que las referencias a poetas franceses representantes del simbolismo constituyen el eje para una crítica de lenguajes críticos atrapados en el comentario formalista. En estos casos, el evento del poema se reduce al sistema, a una estructura de oposiciones en los que la realidad se percibe en términos absolutos, y no de significados esenciales.

2.1 **Una semiótica de la adivinación**

Desde la antigüedad, la adivinación se usó para prever el futuro, para conocer y dar sentido a lo que rodea al ser humano. Tzvetan Todorov, en sus estudios recogidos bajo el título *Theories of the Symbol*, incluye la adivinación como una práctica hermenéutica temprana en la que se puede identificar una semiótica primitiva:

> It may be surprising to find divination among hermeneutic practices. Yet here, too, we encounter an effort to discover meaning in objects that had had none, or to find secondary meanings where there had been but one before. As a first step toward a semiotic conception, let us consider the sheer variety of substances that could become the starting point for interpretation: from water to fire, from the flight of birds to animal entrails, everything seems capable of becoming a sign and thus of giving rise to interpretation. (31)

El agua, el fuego, el vuelo de las aves o las entrañas de un animal constituyen símbolos de una naturaleza legible dentro de un contexto adivinatorio como, por ejemplo, el lenguaje de los

oráculos o el ámbito de los sueños. Elementos primarios del imaginario simbólico como el agua, el fuego, las fieras o los espejos están presentes en la escritura de *Mundar.* La diversidad de aves y pájaros que pueblan el paisaje poético también nos introduce en un espacio cargado por un sentimiento de presagio y la consiguiente necesidad de interpretar los signos premonitorios. Este contexto caracterizado de forma primigenia agudiza en el lector una percepción de apremio, como si fuera una necesidad vital resolver los acertijos, la inevitabilidad de un destino que nos obliga a ahondar en su lenguaje paradójico y, en línea con el trasfondo místico de los poemas, llegar a beber del manantial del conocimiento poético. El símbolo de las entrañas que Todorov incluye como parte de este ámbito semiótico básico introduce en los poemas "La extranjera" y "Jardines" este sentido de inminencia y precariedad simultáneas:

> … a una criatura que
> entra en la sangre y vuela… (39)
> … que mi sangre es su casa, que
> todo pájaro suyo
> sólo ahí puede cantar y abrir
> alas de su verano... (37)

Las entrañas, en el símbolo de la sangre representan, por una parte, la interiorización como un signo de vitalidad, mediante una metáfora del espacio poético que expresa en su corporeidad su misma humanidad, y, por otra, la interrogación que es la poesía como lugar para explorar en la experiencia de lo sagrado. Esto, en línea con el pensamiento de Ricoeur, en la época contemporánea consiste precisamente en constatar el olvido de este ámbito.

Dentro de este registro de un lenguaje etiológico también los signos relativos al oráculo y las referencias a animales exóticos, por ejemplo, el "buey" (83) la "búfala o leona" (88) o la

"pantera" (117), redundan en la impresión de un ámbito primitivo del conocimiento como el de los bestiarios antiguos y medievales. De hecho, es relevante que en términos de ubicación espacial las bestias en la percepción antigua y medieval se sitúen en el afuera de lo social, aquello que es externo a la organización de la polis o el burgo. En términos de una alegoría de la lectura asentada sobre la semiótica básica que perseguimos, sería posible extrapolar un comentario sobre la cultura y el espacio social, donde lo bárbaro, es decir, los dioses ajenos, representan una amenaza por acechar con introducirse en los linderos de la sociedad. De esta manera la reflexión poética a partir del sustrato significante de los símbolos propicia la expresión paradójica y contradictoria de la mística, pues se sitúa al borde de cualquier ortodoxia, en los límites del lenguaje para señalar también hacia el afuera. Es lo que está fuera del ámbito discursivo, como hacia lo más íntimo ligado a la corporeidad física de los significantes poéticos.

En el poema "Reflexiones," la incógnita "¿la esfinge de uno mismo?" (108) se constituye en epítome de este ámbito de la adivinación que recorre los poemas de *Mundar*. El oráculo de Delfos, que tenía forma de esfinge, con su cabeza humana y cuerpo animal, emitía pronósticos con forma de acertijos, los cuales se acompañaban de una ley oracular por la que, según el análisis de Giorgio Colli, el error en la resolución del enigma entrañaba la muerte (29). A pesar de lo desmedido del castigo, la ley divina impuesta para el fracaso en la empresa interpretativa ilustra la importancia vital de la tarea hermenéutica. Desde esta perspectiva agónica impuesta sobre el intérprete –agónica en tanto que la divinidad está proponiendo un reto a los humanos–, el desciframiento del enigma, la tarea interpretativa, se establece como un desafío. La trascendencia de esta empresa torna el conocimiento adquirido en vital, una gnosis fundamental para que los seres humanos se guíen con integridad y dignidad, aunque en ningún caso este saber oracular sea liberador de un destino trágico al que empujará su desconocimiento, la ignorancia de

lo sagrado. Es en esta vertiente de encrucijada donde se cuestiona la urgencia de un conocimiento esencial en torno a la identidad. La famosa máxima oracular, "Conócete a ti mismo," representa esta forma de cuestionamiento especular como trasfondo de la pregunta central en el poema: "¿la esfinge de uno mismo?" (108). El conocimiento de la identidad permanece hermético a pesar de la multiplicación del sentido reflexivo, que duplica tanto la acción de reflejar como la de devolver una acción. O sea, la trampa consiste en la imposibilidad de alcanzar un saber de aquello que es más íntimo y familiar, a pesar de la urgencia con que se nos presenta por el desafío de la esfinge, si no existe esfuerzo interpretativo. La maldición que nos plantea la pregunta retórica es que en este ámbito de la cultura, en el seno del clan comunitario o familiar, el conocimiento de uno mismo está necesariamente ligado al conocimiento de los miembros de la familia, y aunque parezca fútil, es crucial leer las pistas y descifrar el revés de los signos en que se nos presentan estas relaciones. De ahí, la necesidad de emitir preguntas, de cuestionar el contexto interpretativo, el marco de referencia en que se despliegan los caracteres significantes de esta escritura.

Ante todo, la necesidad de llevar a cabo una labor exegética que dote de sentido tanto al ser humano como a su conocimiento de lo que le rodea, es significativa de esta imagen de la esfinge como símbolo de la interrogación y del ámbito de la adivinación. En línea con los poemas que dialogan con la mística, expondremos la importancia del contexto interpretativo, el cual se interrumpe según la misma lógica de la escritura de la interrupción y su movimiento de revelar y reservar.

A lo largo del libro, a este sustrato simbólico de la preeminencia de la labor exegética que se impone a la lectura a partir del enigma, se superpone un ámbito simbólico onírico, cuyos símbolos el caballo, el puñal, la Pampa y los espejos serán recurrentes en lo relativo a la

conciencia de la comunidad interpretativa, de la nación argentina, la cual permanece implícita como marco de referencia. También símbolos relativos a diversas esferas de fenómenos religiosos de matiz místico, como aquellos relativos al *Cantar de los cantares*, por ejemplo, la escala, la música, los esposos y el fuego, adquieren sentido dentro de la esfera de la exégesis medieval de la mística introducida por la cita de Hildegarda, un contexto cuya producción se sitúa al límite de la ortodoxia, llegando a representar un desafío a la autoridad representada por el pensamiento agustiniano en la época.

Según Umberto Eco, durante el extenso periodo de la Edad Media, la profusión de interpretaciones de las Escrituras, de discursos alegóricos, provoca un proceso de *semiosis sin límite*, "una teología desbordada por la multiplicidad de interpretaciones en conflicto por el control de la autoridad interpretativa" (153).[17] En esta situación propicia a la exégesis, se da el desplazamiento de significados por la combinatoria variable de los significantes, con lo que tiene lugar un desafío consistente a la autoridad. Así ocurre con las visiones místicas como componente de una expresión religiosa en el límite entre tradición y revolución, debido a que parten de una revelación, una experiencia de lo indecible, una experiencia nihilista según la interpretación del historiador y experto de la cábala judía Gershom Scholem (Eco 153). El nihilismo se entiende no como experiencia de vacío, sino como rechazo de dualismos. Se trata, en el sentido nietszcheano que interpreta Deleuze, de un valor de la nada o la alienación total del ser. Para Deleuze, el nihilismo es la verdad de la dialéctica (227). Entonces, los múltiples contextos interpretativos propuestos desde el nivel simbólico en *Mundar* se pueden resumir en la pregunta sobre la esfinge en el poema "Reflexiones." La pregunta como enunciado es clave semiótica dentro del centro inestable de la multiplicación de contextos simbólicos y marcos interpretativos. No solo las interrogaciones son vehículo expresivo de un cuestionamiento, sino

que al hilo de la vía alternativa de un saber oculto, el mismo entramado de las preguntas nos conducirá a la solución de los acertijos propuestos en el texto poético.

2.2 Metodología

En el análisis que presentamos en las siguientes secciones nos guía el objetivo de identificar aquellas marcas textuales que señalan una senda alternativa, asociada a los símbolos de la fuente como el origen, el agua, la llama mística, el movimiento de la caída. La premisa de algunas sectas gnósticas era la búsqueda de la divinidad a través del conocimiento —del misterio, del enigma— más que al seguimiento de una ortodoxia. Bajo el rótulo de gnosticismo, incluimos una forma de conocimiento poético al que se accede por una ruta alternativa y que está trazada en torno al núcleo significativo del olvido. De hecho, existe una conexión entre los diferentes contextos simbólicos a través de tendencias asociadas al gnosticismo, como el orfismo, la cábala, y la alquimia, las cuales, tamizadas por las teorías de la naturaleza y el sueño de filósofos alemanes idealistas del siglo XVIII, son las que subyacen a las corrientes esotéricas que forman parte de la estética de los simbolistas franceses. Según John Senior, este hilo conductor se puede rastrear en diversas corrientes y fenómenos distanciados en la historia:

> the labyrinth of the Greek mystery religions and Orphism, into Hellenistic cults and, in the Alexandrian world, into the circle of Hermes Trimegistus and of the Kabbalah, with its doctrine that En-Soph creates by numbers and letters, all words being capable of reduction to twenty-two Hebrew letters. The tradition comes to Europe via Spain in the twelfth century and will blossom in the Renaissance. (citado en Bertocci, 31-32)

Este fenómeno de un contexto *esotérico* según lo desarrolla Bertocci a raíz del simbolismo del poeta francés Baudelaire, engloba tradiciones diversas en el espacio y el tiempo, aunque existen préstamos y conexiones de unas a otras. Lo que nos interesa del trasfondo gnóstico cuyo hilo seguimos en este capítulo es el aspecto destacado por Eco, de situar la expresión poética hacia los límites de lo legible y lo interpretable, y de empujar al lector hacia un trabajo de cuestionamiento de lo establecido, una labor que es vital para alcanzar un conocimiento existencial en torno a la integridad de su identidad. Profundizaremos en la exposición del hecho poético como una experiencia misteriosa en el *Simbolismo* francés en el tercer capítulo (3.1 y 3.2) en conexión con una teoría del lenguaje en que enmarcar las ideas procedentes de la analogía universal mallarmeana así como las relativas a las innovaciones rítmicas propuestas para la estructura poética por Verlaine.

En su estudio dedicado al simbolismo del mal dentro de la obra *Conflit des interprétations*, Paul Ricoeur menciona la cuestión de establecer un punto de partida para la reflexión filosófica, esto es, el problema de requerir pilares en los que trabar la teoría. Para evitar esta necesidad de tener que retroceder hasta encontrar un símbolo que sea primario del que partieran todos los otros símbolos y sus significados, el francés propone arrancar de un lenguaje pleno, lleno en toda su riqueza simbólica, en el que los significados están ahí, dados para ser pensados con todas sus presuposiciones:

> It [symbol] begins from within language which has already taken place and in which everything in a certain sense has already been said; it wants to be thought, not presuppositionless, but in and with all its presuppositions. Its first problem is not how to get started but, from the midst of speech, to recollect itself. (Ricoeur 288)

La tarea del investigador, entonces, no sería el cómo comenzar, sino un recogerse a sí mismo hacia una categoría, dentro de la cual tienen lugar desplazamientos en los temas, en el seno de una constelación de motivos que han sido emitidos.[18] La metodología de Ricoeur concierta con el recelo de la postmodernidad de buscar verdades absolutas. Su descripción e interpretación del fenómeno de los símbolos atiende cuidadosamente a los contextos en que se insertan, así como a su desarrollo histórico. Esta propuesta del pensador está en la base de nuestro análisis del lenguaje de *Mundar,* cuya carga simbólica abordamos en medio de su plenitud expresiva, para así llegar a establecer una conexión interpretativa en el fenómeno de la intertextualidad entre los registros del misticismo hispánico y el simbolismo francés. En última instancia, nuestro fin es aportar un trasfondo teórico del lenguaje poético de *Mundar,* sobre el que volveremos en el siguiente capítulo (Ver 3.3 y 3.4).

2.3 Olvido y misticismo

La máxima de la que Ricoeur extrae su concepto de símbolo, "Symbol gives rise to thought," define su comprensión del fenómeno, la idea de que no proponemos significados simbólicos, sino que el símbolo nos da su significado, es decir, un sustrato semántico sobre el que se origina la reflexión. Según la propia paráfrasis de Ricoeur: "the phrase suggests, therefore, both that all has already been said in enigma and yet it is necessary ever to begin again and rebegin everything in the dimension of thought" (*Conflict* 288). Esta concepción del símbolo como signo de una cifra, implica la necesaria reinterpretación basada en un determinado marco contextual, una reelaboración del sustrato, de unos restos significantes, que funciona de manera similar a lo que denominamos la *escritura de la interrupción* en la obra. Es una estética que habíamos

caracterizado por su apertura textual y el cuestionamiento de marcos de conocimiento que tienden a la esencialidad. Por ello las disciplinas relativas al saber se inscriben en una esfera de términos abstractos.

Ya en el mismo inicio textual de *Mundar* nos enfrentamos a la riqueza poética de su lenguaje, con la carga semántica de objetos poéticos de tradición conocida, como son la "manzana," la "fuente" o la "sombra," simbolismo de los orígenes que recorre el primer poema, "La manzana" (17), en el que reconocemos la plenitud semántica de estos símbolos:

> Manzana sola en la fuente,
> ¿qué hace sin Paraíso? Nadie ve
> su cicatriz amarga.
> ¿Me pregunta
> a dónde fue el secreto
> de irse por tanta puerta
> cerrada, alto el crepúsculo
> firme, la cara que
> sueña, sueña, sueña,
> sin importar lo que perdió?
> En un rincón, el viento
> mueve la sombra de las hojas. (17)

Si la cita inicial de Hildegarda de Binge, sin aludir a un contexto específico, evoca un lenguaje místico de trascendencia cristiana, el primer poema expresamente denota un contexto relativo a la moral y al conocimiento que proviene de la Torah. Según el trasfondo bíblico veterotestamentario, la manzana, por ser el objeto de una prohibición pero también de deseo,

sería un símbolo dual: de un lado, como símbolo de la totalidad representa el fin del conocimiento. De alguna forma es como un signo, pilar básico sobre el que se asienta la tradición filosófica occidental; de otro, subyace, en este avance lineal del conocimiento, la conciencia de que su base se funda en la desobediencia; en el desafío a la divinidad, de ahí que podamos asociarlo a la moral.

Ahora bien, la riqueza simbólica de la manzana se activa en el marco de una imagen negada, la del paraíso, con lo que el contexto interpretativo del símbolo es reemplazado, aunque no elidido, por la interrupción del sentido tradicional del mito bíblico. En tanto que la manzana forma parte de un todo en el horizonte de expectativas del lector, por el mecanismo de la negación se hace evidente una ausencia, un vacío dentro de esta totalidad. Desde el punto de vista de la escritura de la interrupción, es relevante entonces la negación del "Paraíso" cristiano como paisaje habitual del sustrato semántico de la manzana en un contexto religioso, y así, en la reelaboración metafórica, el símbolo de la manzana se presenta como resto visible por el que se hace patente el olvido del objeto: es decir, tanto del deseo como de la necesidad de proyección y de inquisición que representa el ámbito de los sueños en el poema. Por tanto, la imagen inicial de la fuente que sustituye al paraíso representa una vuelta al origen, en la que el escenario original se ha transformado, aunque todavía mantiene un resto del marco anterior, la manzana. En este sentido, el marco contextual de referencia que se superpone en la negación del "Paraíso," pasa a "la fuente," con lo que se redefine el espacio del jardín terrenal, situado en el plano inferior de lo creado. Está ahí para representar el origen de un secreto entre los amados, el esposo y la esposa, que se buscan en el *Cantar del los cantares* 4,12.

En esta simultaneidad de espacios, entre el jardín edénico y la naturaleza coadyuvante de los amados del jardín terrenal, se alza la fuente. Como símbolo de los inicios, a pesar de mantener

una connotación relativa al alma (los ríos por los que fluye la presencia divina en el jardín), pasa a ser testigo de una unión y de la separación. Entonces la fuente, como guardiana del secreto, se tiñe del tono de himno epitalámico de los *Cantares*. En tanto que origen de un saber alternativo e inicio de la reflexión teórica, este espacio que se abre está vinculado al ámbito de lo erótico. Y en este ámbito superpuesto la "cicatriz amarga" es recordatorio del sustrato de la imagen ortodoxa, como una herida sobre la identidad poética. Tanto la idea de un origen alternativo, asociado éste a la connotación erótica de la fuente como símbolo poético, como el espacio de un encuentro amoroso que se refleja asimismo en las cancioncillas de la lírica popular tradicional de la Península Ibérica, en las que la fuente puede ser interlocutora de los mismos, en el símbolo se concentra el ente animado conocedor de este secreto.[19] Pero además, la cicatriz que "[n]adie ve," que pasa desapercibida según el plano literal es, entonces, la marca de un olvido, la imagen visible sobre el símbolo, y representa un recordatorio del marco de abstracción que se supera. Por lo tanto, sobre la doble connotación del símbolo, por un lado, la proyección de una conciencia originaria como base del conocimiento filosófico, mientras, por otro, como recordatorio de una transgresión de un mandato divino, se asienta la riqueza semántica de la manzana. Sobre estos restos significativos se construye la imagen, base del poema y de la escritura de *Mundar*. Se funda, así, la reflexión poética acerca de la memoria ya desde el comienzo, al introducir su opuesto, el olvido de un algo que permanece oculto y que es sagrado, como parte ineludible del binomio.

En el origen de la reflexión poética y la continuación con la línea de revelar/reservar se establece la modalidad expresiva de la interrupción al activar, de forma simultánea, dos planos contextuales que no se superponen como en una estética de *collage*, sino a partir de la alusión y la implicación, que son mecanismos clave en el fenómeno de intertextualidad en la obra, que se

activa desde tradiciones diversas. La incorporación de tradiciones a primera vista dispares, como el motivo de la fuente asociado a la manzana, esto es, de un elemento místico heterodoxo junto al fruto de una tradición cercana a la exégesis canónica, la identidad poética se instala en un momento crítico de apropiación y elaboración, en la interpretación de significados relativos a la práctica crítica de pensamiento en la tradición occidental. En las siguientes secciones analizamos otros símbolos destacados en el lenguaje de Gelman, entre ellos, el "agua" y la "sombra," los cuales forman parte del lenguaje gnóstico de *Mundar,* entendido este como un conocimiento reservado. Esta constelación de motivos que hemos venido denominando su expresión enigmática, nos incita a indagar, a cuestionar su sentido profundo, el revés de su lenguaje.

2.4 La alquimia del poema y la ausencia de un centro de inmanencia

Tanto el doble plano del lenguaje sugerido por el lenguaje místico de la cita de Hildegarda de Bingen como el símbolo de la "fuente" como origen de un conocimiento oculto adquieren su plenitud mística en el anuncio de un "secreto" en el poema "La manzana" para señalar así una posible lectura enraizada en el gnosticismo. Según adelantamos, tradiciones ocultistas como el iluminismo, el orfismo y el laberinto, la cábala y En-soph, así como la alquimia medieval conforman tendencias relativas a lo gnóstico (Bertocci 30). Es decir, son creencias relativas a la presencia de la esfera de la divinidad en lo creado, ya sea en elementos de la naturaleza, en artefactos humanos o en los signos del alfabeto. En *Mundar,* el poema "Distribuciones" introduce la terminología clasificatoria del "cuerpoalma" (99), por medio de vocablos de este

registro inventarial que se percibe como arcaizante. Las distribuciones a las que se apela en el poema recrean el discurso de tratados de alquimia: complicados sistemas de vínculos entre distintos planos referenciales que incluyen partes del cuerpo y plantas medicinales, por ejemplo, como elementos distintivos del mundo físico, así como animales mitológicos o constelaciones astrales procedentes de un plano suprasensible. [20] El ordenamiento de los elementos de la realidad en diferentes planos se basaba en una concepción aristotélica que parte del grado más bajo con la imperfección de la materia hasta el más alto en la plenitud divina. En medio de la profusión de elementos de los tratados de alquimia, se encuentran variaciones en los grados relativos de esta escala, por lo que la labor interpretativa se diluye en la especulación impuesta por la labor exhaustiva del inventariado. Por ejemplo, según Ricoeur podemos insertar la obra "De umbris idearium" de Giordano Bruno (1548-1600), quien se vale de la ordenación del mundo en dos niveles, para exponer la práctica frenética de la memorización del conocimiento acumulado desde la antigüedad (*Memory* 66). Ahora bien, el mérito de este filósofo-alquimista consistió en alejarse tanto de Aristóteles como de las corrientes neo-platónicas de la Antigüedad tardía, para anteponer la supremacía de la materia a cualquier designio divino que la especulación ortodoxa intentara establecer. Fue esta apropiación de los sistemas de conocimiento la que valió al humanista la sentencia de acabar sus días en la hoguera. No sólo conoce la tradición sino que además en el ambiente de profusión de corrientes religiosas y espirituales durante el siglo XVI, encuentra un sentido implicatorio para cuestiones diversas que emergen al hilo del cuestionamiento de la ortodoxia. La capacidad de síntesis se aprecia como característica positiva de la gnosis que se establece en el poemario frente a la pretensión de un conocimiento exhaustivo o totalizador, en tanto que impone una única interpretación. Así, se interpela a estos

implícitos guardianes de la ortodoxia en el segundo verso del poema de Gelman "Distribuciones":

> Si el dolor es físico y de alma
> el sufrimiento, díganme
> cómo se distribuye la pasión
> del cuerpoalma, sus bestias
> volátiles, distintas
> de la eternidad. ¿Se separan
> cuando los números profundos
> dijeron basta y lo
> que calentaba el corazón se fue?
> , En la mitad del ser un incendio
> aterido y sin luz
> saca un pañuelo y limpia
> pueblos de la conciencia. (99)

El verbo "distribuir" (v. 3) convoca una atmósfera relativa a la alquimia desde la que interpretar la terminología relativa al "cuerpoalma" en los versos iniciales (vv. 1-6); también la perífrasis en los versos centrales, en la inquisición acerca de los "números profundos," contribuye a recrear en el poema un espacio de *gematria* cabalística a lo judío. Según esta técnica de apropiación de textos sagrados, bajo las letras del alfabeto se ocultan números (Brown 78). La distinción entre los planos físico y suprasensible en los primeros versos introduce un marco contextual por el que podemos interpretar la apelación del segundo verso "díganme" como abiertamente dirigida a aquellos alquimistas que administran el conocimiento.

En este contexto, de nuevo la expresión de una adivinanza —contenida en la pregunta— muestra lo elusivo del mundo suprasensible. En los versos centrales "y lo / que calentaba el corazón se fue?," "el corazón" no es el motor de una unión profunda entre los elementos del universo, sino que es su hálito, el vacío de esa presencia elemental que "se fue," el significado oculto que se enfatiza a través del encabalgamiento abrupto del relativo "lo / que." Así las palabras por las que se formula el enigma central en el poema contienen la clave para la interpretación. Es decir, la ausencia de unión, al mismo tiempo que manifiesta no lo sagrado sino su carencia, es el significante marcado como un recordatorio del olvido.

La falta de claves que den sentido a la distribución de los elementos se hace patente por medio del oxímoron "incendio / aterido," donde el atributo físicamente imposible acentúa la idea de pérdida, de la inexistencia de un centro de inmanencia. La misma ausencia resulta en la amalgama de significantes, como en "cuerpoalma," la atribución ilógica como en el sintagma nominal del verso, así como la inversión de términos atributivos en el sintagma "los pueblos de la conciencia." La ruptura de las reglas gramaticales deja entrever en su presentación la apariencia de normalidad a pesar de la evidente ruptura lógica de su trasfondo esencial. La apariencia formal plausible nos recuerda la necesidad vital de cuestionar el discurso cuando existe un vacío en la esencia de su motor, que es el sentido profundo del lenguaje.

De ahí que, si los "números profundos" son el signo de un centro inmanente que daba sentido al destino humano. La vacante de este mismo centro resulta en la ausencia de un hálito procedente de la unión con lo sagrado, que deja al "ser" en la intemperie, en el lenguaje de la oscuridad, de la incomprensión, de la falta de profundidad y, en última instancia, la imposibilidad de discernir lo que permanece bajo el formalismo: la apariencia de los significantes. Otras amalgamas gráficas en el poemario, como el "dentrofuera" (32) o el "cerca

lejos" (137) muestran la aposición como estética que refleja la ausencia de un centro inmanente, un núcleo básico cuyo significado se ha perdido. Entonces de la misma manera que el lenguaje místico presenta un plano de interpretación doble —humano y divino —, de forma similar, en la corriente gnóstica de la *gematria*, se examinan los caracteres de las letras hebreas para acceder a un plano especulativo sobre la presencia divina tras la opacidad de los caracteres. El sujeto poético impone un desafío interpretativo: como los cabalistas, nos situa en un espacio límite que es el plano de la incomesurabilidad del lenguaje, o sea el de la creación para los cabalistas y el del poema en la estética de *Mundar*. A pesar de la dificultad de base, no por ello renuncian a la exégesis. Incorporando esta formulación de límite exegético a partir de los "números sagrados" en el poema "Distribuciones," se hace más honda la ausencia. Es el hueco de aquello sagrado concerniente al plano de lo humano, que se ha perdido bajo la lógica de lo formal, de una apariencia de lo plausible.[21]

Ahora bien, Ricoeur identifica en la práctica de una memoria desorbitada un sentido totalizante del conocimiento que se traduce en una práctica compulsiva al registro de datos: el inventariado. En su obra *La memoria, la historia, el olvido* establece un marco para una fenomenología de la memoria práctica, y en este entorno pragmático señala uno de los abusos que ocurren cuando se da la apropiación de la ordenación de los eventos. En esta forma del recuerdo exhaustivo no se recuerda el pasado, sino que tan sólo se crea una serie de monumentos, lugares para actualizar el pasado, para archivarlo y memorizarlo (66). La premisa filosófica que guía nuestra interpretación del fenómeno simbólico en *Mundar*, es a saber, que el olvido de lo sagrado es signo de nuestra modernidad. Adquiere una relevancia particular en el marco de aquellos espacios conmemorativos creados desde un sentido totalitario de la memoria. Este frenesí conmemorativo representado en lugares arbitrarios no recuerda el evento, elude lo

afectivo y niega, asimismo, la posibilidad del olvido. Parte de una reconciliación con un presente trascendido por el conocimiento de la historia pasada (67-68). El vacío inmanente en el centro del poema "Distribuciones," más allá de su etiología, de los síntomas que presenta una ruptura del lenguaje y una pérdida del motor de un sentido esencial para la comprensión, implícitamente alude a la reflexión poética sobre la memoria: la ausencia de un nodo nos recuerda que en los lugares arbitrarios de la memoria, descontextualizados, se rompe un pacto con el pasado, el cual se reconstruye o se tranforma por medio de la imaginación. En la interpelación que interpretamos como dirigida a productores de discursos alquímicos, el poema incorpora un ámbito especulativo en el que se implica una clausura del hecho histórico bajo una concepción instrumental de la memoria.

A este respecto, el poema "Distribuciones" nos da noticia a través de su lenguaje apelativo, perifrástico y paradójico sobre la pérdida de inmanencia. Se trata de un espacio vacío que en la reflexión poética acerca de la memoria es el olvido de un evento histórico. Esta violencia discursiva que permanece implícita es señalada a través del vocabulario por el que se percibe una transformación en el espacio del lenguaje. El poema llama la atención sobre lo que es visible, con el fin de poner de manifiesto lo que está ausente. Apunta en definitiva a una memoria superficial, metódica, especulativa, carente de contenido histórico, de un contexto afectivo, cuya activación simbólica es apropiada como instrumento en el seno de una esfera particular del conocimiento. El poema "Cortesías" expresa esta duplicidad de la memoria instrumental frente a una memorial "natural," por medio de un pleonasmo, en los versos que afirman que "[l]as memorias de la memoria / se van a cruel formalidad" (118).

En la base de este recordatorio poético existe una formulación paradójica que la estética de la interrupción nos obliga a abordar: la escritura de una memoria personal entrelazada con el

pasado histórico de violencia relativo a la dictadura argentina (1976-83), se inscribe en el revés del lenguaje. Es decir, debido a la necesidad de sortear la clausura de la violencia en el seno de la memoria instrumentalizada, los recuerdos del poeta permanecen implícitos en las construcciones simbólicas. Es cuestión, como veremos a continuación, de una escritura basada en la agudeza de ingenio, en una astucia que sirve al cuestionamiento, en la crítica de una práctica de la memoria que está vacía, cuyo nodo de significación se construye sobre un lenguaje que carece de su esencia, según demuestra la plausible lógica distributiva de los alquimistas a los que podría apelar el poema.,La dualidad de la que se sirve el juego de la alegoría interpretativa, de la escritura del olvido que se entreteje en el texto como una gnosis, un conocimiento revelado. Se extiende sobre la línea discursiva de una violencia, la cual, usando una metáfora textual frecuente en la obra, está cosida en el revés de su lenguaje.

En la siguiente sección analizamos otros símbolos (el "agua" y la "sombra") como integrantes del lenguaje gnóstico de *Mundar*, lo que hemos venido llamando su expresión enigmática, la cual nos incita a indagar, a cuestionar en sentido profundo, el revés de su lenguaje donde fluye la tradición poética.

2.5 Simbolismo del agua y las sombras

De acuerdo con la imagen gnóstica de la fuente como origen de un conocimiento oculto, de un olvido de algo sagrado, este pasado silenciado se escribe literalmente con "agua": "El agua que no has de beber / moja la mano que te escribe" (130). Según la adivinanza con que se cierra el poema "La sed," el "agua" simboliza la tinta invisible con que se oculta la escritura de esta gnosis.[22] En el poema "La sed" se interpela a "don San Juan," poeta con el que la voz poética

comparte su insaciabilidad como "única forma de vivir." Ahora bien, en línea con la dualidad de planos interpretativos de la mística, a diferencia de la sed trascendente en el poeta místico castellano del siglo XVI, la de la voz poética es una sed literal por el agua con que se escribe ese conocimiento oculto.

La insaciabilidad expresa la necesidad de cuestionar los vacíos, como el que se representa en el poema ahora mediante la duplicidad de una entidad negada: "lo que no es porque no es" (130). En la enunciación de esta tautología no reconocemos, a pesar de presentar el relativo *lo que* del registro de la adivinanza, un acertijo, debido a que no presenta una contradicción básica que requiera de solución. Por tanto, no hay en este caso una adivinanza para resolver, sino la creación de un vacío que se niega. Este doble vacío se representa visualmente en los primeros versos del poema, entre los restos de un *locus amoenus* renacentista mediante la imagen de los inviernos:

> En esos prados donde
> dejóse y olvidóse hoy crecen
> inviernos y el vacío … (130)

El referente espacial literario se activa a partir de la alusión del poeta místico San Juan, y se construye así, como la imagen de unos restos al superponer la estación errónea, "inviernos y el vacío," en lugar de la habitual primavera con sus dones de la naturaleza, los cuales serían característicos del prado ideal bucólico de la poesía renacentista.

Pero además de la simultaneidad espacial lograda por medio de la intertextualidad, existe en esta estrofa una continuidad temporal, aparente, entre el pasado y el presente. Se trata de una continuidad ilusoria, ilusión ésta creada mediante un juego poético que incorpora diversas combinaciones gramaticales entre los vocablos de estos tres versos. Se logra así una intermitencia visual en torno a la ruptura y restauración en la jerarquía de la aposición en los tres

pares de vocablos: en los versos 2 y 3 los sintagmas “dejóse y olvidóse,” “hoy crecen” e “inviernos y el vacío” son la base sobre la que se crea el juego visual de una ilusión de continuidad que tan sólo es aparente. El uso de dos verbos en pretérito y dos morfemas en presente (un adverbio y un verbo) en el segundo verso se presenta como una mera aposición de tiempo morfológico: pasado-pasado-presente-presente. La línea temporal en la estrofa se nos aparece como coherente, ya que los pasados acarrean una característica reduplicada de su ser pasado: no sólo por estar conjugados en indefinido, sino también por presentar una forma arcaica debido a la posposición del pronombre *se*.

Significativamente, la agramaticalidad del primer par existe desde una perspectiva sincrónica por la que la posición de los pronombres sigue una forma arcaica, pero también desde una perspectiva diacrónica en tanto que como verbos conjugados en una forma personal carecen de un sujeto, implícito o explícito. Entonces la linealidad temporal presente-pasado se rompe debido a esta agramaticalidad constituida por la ausencia de sujeto. Pero, además, esta elisión para las acciones de *dejar* y *olvidar* nos impide reconocer la naturaleza reflexiva o afectiva del pronombre *se* por lo que los pronombres se convierten en marcadores de la ausencia doble. Por tanto, desde esta perspectiva sintáctica de una gramática errónea, no existe sujeto de las acciones y los objetos designados por el pronombre *se* están vacíos de referencia.

Ahora bien, si consideramos que en el castellano antiguo, a diferencia del español actual, sí era posible posponer el pronombre en verbos conjugados, entonces, desde nuestra perspectiva actual por la que la posposición es posible en las formas nominales del verbo, el primer par pasa a nominalizarse. Esto es, percibimos el sintagma “dejóse y olvidóse” como el sujeto del verbo “crecen” con lo que, significativamente, por medio de una entelequia gramatical, se llena la posición de sujeto que estaba vacía y se nos aparece en la estrofa un pasado oculto, escrito por la

línea invisible que forma parte de la alegoría gnóstica. Asimismo, al convertirse en sujeto plural el primer par de la construcción, lo que era el sujeto original pospuesto, el tercer par, se convierte en un atributo para este pasado doble. De esta manera, "inviernos y el vacío," gracias a la pausa métrica, pasa de ser el sujeto a una mera aposición: como un doble atributo para el nuevo sujeto, "dejóse y olvidóse." Este par está marcado como sujeto por otros medios que no son los que esperaríamos de una gramática cotidiana, en varios niveles de la lengua: en el nivel fónico de la métrica por la acentuación, en el morfológico como lexema arcaico y en el de la sintaxis por la agramaticalidad, para representar, como sujeto, un bagaje abandonado, un pasado que gracias a la lectura gnóstica se superpone al vacío de la visión de los "inviernos y el vacío." Sutilmente, entonces, se crea un efecto visual de intermitencia, gracias a la superposición espacial de planos donde una ruptura gramatical crea al mismo tiempo que rompe la ilusión de continuidad temporal. En definitiva, en esta estrofa, por medio de los sintagmas pareados se crea una intermitencia, juego verbal y visual para expresar una presencia invisible, "lo que no es porque no es" o el vacío doble que se nos invita a cuestionar.

Como mencionamos anteriormente, en el doble vacío de la expresión "lo que no es porque no es," a diferencia de otros acertijos introducidos por el relativo *lo que*, no reconocemos el olvido de lo sagrado por no presentar una contradicción básica que debamos indagar, sino una tautología. Siguiendo la lógica textual de la doble interpretación y la intermitencia visual en este poema, la alusión a San Juan y el uso de terminología mística sirven, en última instancia, para introducir lo sagrado, pero, a través de su revés, el olvido de lo sagrado. Así pues, la contradicción en forma de negativo, en este poema, se nos presenta en la expresión de unos "flujos de sombra que arden / tan lejos," cosa que representa una antítesis respecto al resplandor de la "llama de amor viva" que simboliza la divinidad en la poesía de San Juan. Es en esta

antítesis en la que el símbolo de la sombra se carga de una inmanencia sagrada cuyo calor no se percibe por la lejanía, la cual, siguiendo la doble línea interpretativa de la mística en el poema, se refiere a una distancia tanto espacial como temporal.

2.6 El momento de la revelación (del espacio vacío al tiempo que no llega)

El agua como símbolo místico, que sirve a la escritura de un conocimiento oculto —que hasta ahora hemos identificado con el pasado en forma de memoria personal— representa a los compañeros desaparecidos quienes, desde la lejanía espacial y temporal, se anegan esperando un momento de revelación. He aquí la epifanía poética del recuerdo personal según la última estrofa del poema "Compañeros":

> … El instante del agua solar
> está muy lejos de la mano. Los
> compañeros en la dilación
> crean charcos
> con los ojos nomás. (18)

El "agua solar" representa el instante epifánico del recuerdo que no se alcanza a escribir, al que se opone la "dilación" de la espera. El símbolo de la epifanía poética se construye precisamente desde una expresión del conocido indagador de instantes, que fue el poeta mexicano Octavio Paz. En uno de sus poemas, "Cuerpo a la vista," de la obra *Semillas para un himno* (1954), en el verso "tu pelo, otoño espeso, caída de agua solar" se representa el resplandor momentáneo del

pelo en un retrato físico que, en opinión de Rodney Williamson, encarna una invocación del tú. Es el establecimiento de una presencia que exige una búsqueda introspectiva (Williamson 20). En el poema de Paz la imagen del "agua solar" aúna los sueños con la divinidad, se unen la idea de lo onírico y lo mítico, todo en un lugar donde "el tiempo no transcurre":

> Y las sombras se abrieron otra vez y mostraron un cuerpo: / tu pelo, otoño espeso, caída de agua solar, / tu boca y la blanca disciplina de sus dientes caníbales, prisioneros en llamas / tu piel de pan apenas dorado y tus ojos de azúcar quemada, / sitios en donde el tiempo no transcurre, / valles que sólo mis labios conocen, / desfiladero de la luna que asciende a tu garganta entre tus senos, / cascada petrificada de la nuca, / alta meseta de tu vientre, / playa sin fin de tu costado. (116)

También Anthony Stanton ha notado la conexión entre las construcciones simbólicas en *Semillas* y la poesía náhuatl, en huellas precolombinas que, en la poética del mexicano, sirven a su estética de profundización en el inconsciente (18-19). El instante en el poema de Paz se representa en la visión de un cuerpo que aparece entre las sombras, mientras que en el poema "Compañeros" el "instante … está lejos" y lo que se representa es la dilación de la espera a través de la imagen hiperbólica de los "charcos," para así reforzar la relación metonímica de los compañeros desaparecidos dentro del campo semántico del agua. A través de la antítesis temporal entre el instante del "agua solar" y "la dilación" de la espera, en la estrofa se construye una relación metonímica con base en "los ojos," que se llenan con las lágrimas de los "compañeros." De esta manera, el contraste entre distintas formas expresivas a partir de una imagen común representa un movimiento antitético: la encarnación de una presencia en el

instante del poema de Paz frente a la desaparición de los compañeros que se tornan en una materia elemental, el agua.

La relación intertextual con el poema de Paz carga simbólicamente la expresión, de forma que presenta un suplemento textual, una sobrecarga que es característica del modo simbólico tal como lo define Umberto Eco (161). Podemos profundizar en este remanente semántico desde el mismo movimiento de oposición entre ambas estéticas, para oponer el ritmo de ascenso y descenso creado en el poema de Paz al movimiento de caída de las lágrimas en el de Gelman, a la vitalidad erótica de una presencia física, la percepción de una ausencia. Por último, señalaremos dentro del proceso de esta *semiosis* intertextual un contraste retórico entre la hipérbole de las lágrimas que crean charcos con la economía retórica del instante poético del "agua solar." Es esta una oposición que agudiza la dilación de la espera. Así pues, por medio de la carga intertextual, la imagen del "agua solar" se convierte en epítome, en símbolo de una ausencia hiperbólica de los compañeros cuya memoria aflora en las páginas del poemario.

De acuerdo con la teoría de Eco, el "modo simbólico" emerge a partir de una llamada de atención textual, al adquirir relevancia un elemento con respecto a los usos discursivos, lingüísticos y retóricos establecidos (161). En el poema "Compañeros" la dilación de una espera se relaciona con la imagen del "agua solar." En el intertexto con el mexicano se introduce un contraste entre percepciones temporales. El poema de Paz gira en torno al instante y la revelación poética, por lo que se constituye como un indicio textual o el marcador discursivo que, según la teoría de Eco, permite distinguir la irrupción del modo simbólico.Esto es, llama la atención sobre una desproporción temporal entre el instante poético de la presencia y la imposibilidad de una epifanía. La presencia latente en el poema "Compañeros," se debe a que sufren un proceso de desmaterialización al transformarse en una materia elemental. De esta manera, la carga mítica de

la expresión “agua solar” nos da indicio de la pista textual que desciframos en el símbolo del agua, como la escritura de un pasado olvidado. Se representa una “entraña [que] es agua, pasado” (52), que se escribe con “[u]na palabra que / bebió sombras” (45) para “nombrar al pasado / de este presente seco” (136). De forma paralela, en el peso de la tradición de la exaltación del instante en la epifanía poética iniciada por Paz, identificamos la elaboración de una senda oculta cargada de connotaciones gnósticas. Es la línea de la escritura del recuerdo personal desde la que cuestionar la ausencia de los compañeros.Sirve como una escritura ética en tanto que critica una discontinuidad entre pasado y presente por la que se ha roto el binomio sagrado de la existencia, y se constata en el vacío de sus ausencias.

2.7. Conclusión

Sin duda podemos admitir que la profusión de contextos simbólicos que conviven en la estética de *Mundar* contribuye a dotar su expresión poética de un trasfondo trascendente, al mismo tiempo que constatamos el proceso de una *semiosis* sin límite. La modalidad simbólica se define por la apertura textual. Tal como lo explica el lingüista Eco, el modo de los símbolos se construye contextualmente a partir de ciertas violaciones de un código particular, es decir establece una ruptura con una tradición textual. El desafío que se plantea entraña el desplazamiento de marcos contextuales que están señalados por un exceso semántico y formalmente por la negación, así como por la ruptura de la lógica gramatical.

La adivinanza como juego estético nos conduce por una línea interpretativa gnóstica subyacente en el texto, y las construcciones metafóricas en “Distribuciones.” en “La sed” y en “Compañeros” reconstruyen la posibilidad de interpretación de una realidad invisible a partir del

conocimiento de la tradición, así como de prácticas filosóficas marginales. Al indagar el origen de la reflexión poética y abordar su riqueza simbólica en su plenitud semántica, se hace visible esta escritura alternativa de una corriente gnóstica que bebe del lenguaje de la mística y se nutre de la atmósfera alquímica creada por la terminología del poema. La misma escritura nos va dando las claves para la interpretación metafórica de un movimiento de restauración.

Por tanto, descifrar la escritura es una insaciabilidad, metáfora textual por la que se expresa la necesidad de cuestionar, como un "beber" de ese pasado olvidado que continua con la misma imagen propuesta por el poema "La sed." En este sentido, la escritura transgrede la ortodoxia mediante la representación de la desunión, de la ruptura de una unión sagrada que, desde la perspectiva semiótica, es perceptible en la línea temporal pasado-presente. Debido a su presentación de enigmas, la escritura de los poemas de *Mundar* constituye un acto de transgresión respecto de la ortodoxia poética sobre la que opera las transformaciones.

Capítulo 3. Simbolismo y lenguaje poético: crítica de un conocimiento trascendente en la poesía

La música del verso
debe ser impar, decía Verlaine
en un París desolado por la
falta de amor a Verlaine.
… ("Par impar" 96)

… Los astros
no están de fiesta, Mallarmé,
y no hay midinette o
costurerita que nos salve.
("Pérdidas" 112)

Umberto Eco en *Semiotica e filosofia de languaggio* distingue dos teorías del lenguaje que predisponen la práctica hermenéutica en la actualidad: por un lado, la comprensión de que el lenguaje es el lugar donde las cosas comienzan, como la hermenéutica heideggeriana donde la palabra no es signo, pero muestra o expresa la voz verdadera del Ser; en esta línea de pensamiento, los textos no hablan de sí mismos, sino que revelan algo; por otro lado, una hermenéutica radicalmente secularizada para la que el texto no es transparente ya que sólo habla de su posibilidad de provocar un *giro semiótico*. Desde esta perspectiva, el texto debe ser cuestionado hasta fracturar su textura expresiva:

> Language can be the place where things come authentically to begin: in Heidegger´s hermeneutics the word is not "sign" (*Zeichen*) but "to show" (Zeigen), and what is shown is the true voice of Being. ... On the other hand, there is a radically secularized hermeneutics where the text is no longer transparent and

> symptomatic, since it only speaks of its possibility of eliciting a semiotic "drift". More than "auscultate", the text must be (with a more radically Kabalistic option) *deconstructed*, until fracturing its own expressive texture. (Eco 154)

En *Mundar,* la existencia de un conocimiento oculto al que se accede por la vía de una senda gnóstica, está basada en la doble interpretación del lenguaje de la mística (es decir, una indescifrable por ser divina, frente a una defectiva por ser humana), permanece implícito y provoca la impresión de un sentido de inmanencia en el lenguaje poético. Esta línea de significado que guarda la memoria de los compañeros, se construye textualmente por medio de adivinanzas, que nos recuerdan el ámbito sagrado de la exégesis. Así que el lenguaje de *Mundar* en apariencia se subscribe a la primera concepción del lenguaje de entre las que apunta Eco. De hecho, nuestro análisis en este tercer capítulo se basa en la pugna entre la enunciación literal de los poemas, que forcejea con esta impresión de apertura textual de las coordenadas del primer modelo. Es en el seno de la intertextualidad con el *Simbolisme* que se dirime, sin embargo, una crítica al sentido de una hermenéutica de la trascendencia del signo. Se interrumpe al no revelar un signo definitivo desde el que constatar la impresión inicial, que es la sugerencia de esta trascendencia. Se trata de la proximidad del ser que se muestra no en la palabra-signo, sino en el seno de un vocablo pleno. Podemos decir que la revelación de su trascendencia, la apertura del lenguaje hacia la expresión del Ser, se teje en la misma *textura expresiva* de los poemas. El cuestionamiento a que nos invita el misterio de la poesía, así convocado por los simbolistas franceses desde la negatividad se recrea desde la radicalidad de la exégesis cabalística. Ya indicamos la conexión que hace Eco entre nihilismo y revelación, al situarse la interpretación en el límite entre tradición y revolución (145). Los autores de tratados cabalísticos como el *Sefer Yetsirah,* en su intento por descrifrar un código que es inexpugnable por tratar del código de la

creación divina, se están alejando de la ortodoxia ya que exponen en la multiplicidad la arbitrariedad. Un movimiento similar de exégesis al límite se da en el intertexto con el movimiento simbolista francés ya que, como veremos, el orden de los signos es aleatorio, y no poseemos la clave para la resolución, en la cual se encuentra la salvación.

En este tercer capítulo nos enfocamos en el fenómeno de la intertextualidad con el simbolismo francés con el fin de integrar el alcance de la estética de la interrupción en el marco de una teoría del lenguaje. Desde las interpelaciones a Mallarmé y San Juan en "Pérdidas" (112) y "La Sed" (130), a la alusión a Verlaine en "Par impar" (96), donde la voz del poema interroga a sus compañeros de oficio poético, se recuerda a estos poetas de la tradición, tal como se observa en las citas del epígrafe del presente capítulo. De estas alusiones se infiere una reflexión meta-poética sobre el vacío de aquellas concepciones estéticas que admiten la posibilidad de un conocimiento trascendente en la poesía.

Desde esta perspectiva crítica, reconocemos el signo moderno en que Ricoeur ubica el fenómeno del símbolo, en el interés por la riqueza semántica y la plenitud del vocablo en su polisemia (288). En esta posición de cuestionamiento de la tendencia a la univocidad del lenguaje científico en la actualidad, adquiere sentido la variedad de tradiciones y referencias, ecos que resuenan en el sugerente lenguaje gelmaniano. En contraste con este trasfondo evocador que actualizan los vocablos de la tradición poética, la enunciación literal funciona como asidero, es decir mojón en el que calibrar la profundidad interpretativa que irradia en el poema. Así lo advierte el poema "Par impar," de forma directa y literal, la "imposibilidad" de una verdad poética en la búsqueda de trascendencia:

> En ese estado, el alma
>
> no rima con el ritmo

del corazón. Está absorta

en vibraciones del vacío… (96)

La imposibilidad de rimar "alma" y "ritmo" se encuentra en el ámbito afectivo del corazón, de lo corporal humano con la formalidad del poema. El sentido literal nos informa de un "estado" de fragmentación previa. Para solventar esta falta de correspondencia entre el ámbito existencial y el compositivo, se nos invita a fracturar la textura expresiva, a través de la incesante oscilación de un significado que, como el de los cabalistas, se escapa para ocultar su sentido tras la opacidad de los significantes.

De entrada la proyección de significados a partir de las construcciones simbólicas y tradiciones poéticas diversas como la mística hispana y la del *Simbolisme*, cuyos lenguajes no son unívocos, se nos presenta en su plenitud tal y como demuestra la inmensa bibliografía interpretativa y de comentario sobre el breve corpus poético de San Juan de la Cruz. Así, por ejemplo, ya vimos el signo negativo del revés de lo sagrado, en el poema "La sed." En éste la imagen de las "sombras," se construye textualmente como el revés de la imagen de las llamas. Por ello la sombra se identificaba con una lejanía en lo espacial, por lo que conectamos la búsqueda de la divinidad con la insatisfacción así como con el olvido. Se ilustra en estos vínculos la imposible univocidad expresiva. Como tal continuamos elaborando sobre la polisemia que se obtiene en diálogo con el simbolismo francés.

3.1 *Simbolisme*: la «grande ville» y la *sabiduría* de Verlaine

El primer espacio de la imposibilidad de un sentido último se nos aparece en los versos iniciales del poema "Par impar," donde "un París desolado por la falta de amor a Verlaine" representa la idea de la desolación. París aquí es como el reverso de la urbe dinámica de los poetas simbolistas franceses que el lector pueda tener en mente (96). Verlaine, en el poema XVI de su colección *Sagesse* (1877), siente que la "grande ville" es un París tiránico de *piedras blancas*, un desierto donde el poeta lleva una vida de reclusión ascética donde evadirse de su vacío, del tedio que le provocan sus habitantes:

> La «grande ville». Un tas criard de pierres blanches
> Où rage le soleil comme en pays conquis.
> Tous les vices ont leur taniere, les exquis
> Et les hideux, dans ce désert de pierres blanches.
> Des odeurs! Des bruits vains! Où que vague le cœur,
> Toujours ce poudroiement vertigineux de sable,
> Toujours ce remuement de la chose coupable
> Dans cette solitude ou s´écœure le cœur!
> De prés, de bin, le Sage aura sa thébaïde
> Parmi le fade ennui qui monte de ceci,
> D´autant plus âpre et plus sanctifiante aussi,
> Que deux parts de son âme y pleurent, dans ce vide! (*Oeuvres* 231-32)

> Esta es la «gran ciudad». Montón de piedras blancas / con un déspota sol en país conquistado. / Exquisito u horrible, aquí tiene cubil / todo vicio, ¡oh desierto de

> blanquísimas piedras! / Ese hedor. Vano estrépito. Allí donde vaguemos / siempre el polvo arenoso, como un vértigo, siempre/ esa cosa culpable que se agita, una arcada/ de las almas en medio de tan gran soledad. / El que es sabio podrá encontrar su Tebaida / entre efluvios del tedio desabrido que reina, / y tener la aspereza que hace santos en medio / del vacío en que lloran dos pedazos del alma" (Pujol, *Poesía* 72)

En este poema la soledad del poeta francés emana de su falta de amor por la ciudad, por lo que en "Par impar" se construye como imagen opuesta donde el espacio desolado de la urbe niega su amor al poeta. La recreación de la ciudad en este reverso negativo en los versos de Gelman, como un espacio de aislamiento con su falta de amor por el poeta, nos presenta el perfil de poeta maldito, incomprendido por su sociedad, que envuelve a la figura de Verlaine en la posteridad. Sin duda, este autor, como integrante de la generación más temprana de simbolistas, al romper con las normas métricas que el academicismo francés imponía a la poesía —de tal manera que se aleja de la tradición de Victor Hugo, quien representaba un símbolo de la recién creada República—, contribuye a crear el halo de impopularidad que nos recuerda la imagen del poema de Gelman. En un plano personal, es proverbial una desordenada vida amorosa, en la que son conocidos sus escarceos extra-matrimoniales homosexuales, pues Verlaine mantuvo una tormentosa relación con el poeta visionario A. Rimbaud (1854-91). Por sus *affaires* con el alcohol, las drogas y la delincuencia, su imagen pública se relega al margen de los códigos de moralidad tolerados por la sociedad parisina de la época (Marías 145).

Esta incomprensión del poeta lírico por la gran mayoría de sus contemporáneos se explica, según Walter Benjamin, por un cambio estructural en el sistema de la percepción del espectador, causado por los vaivenes de una sociedad de masas inmersa en un proceso de industrialización.

El vacío de un París hostil, urbe que es un desierto por la ignorancia de sus habitantes en la imaginería del poeta francés, se expone acorde a la percepción benjaminiana:

> This situation, the fact, in other words, that the climate for lyric poetry has become increasingly inhospitable, is attested to, among other things, by three factors. In the first place, the lyric poet has ceased to represent the poet *per se.* He is no longer a "minstrel", as Lamartine still was; he has become a representative of a genre. (Verlaine is a concrete example of this specialization).... As a result, a third factor was the greater coolness of the public even towards the lyric poetry. (Benjamin 109-10)

La idea que es trasfondo del artículo, la especialización del ámbito de la lírica dentro del sistema de la literatura, se explica por la trasformación de un poeta símbolo, el cual se alinea con la identidad nacional a través de la institución literaria, entendida ésta en el seno de una tradición común, desde un punto de vista monolítico. Esta transformación hacia un poeta lírico especializado que por no alinearse con los intereses comunes de la República, pasa a ser representativo de un género escindido del sistema, a saber, el de la lírica simbolista en la segunda mitad del siglo XIX. En esta coyuntura social tiene su base la ruptura con la tradición impuesta por el academicismo francés que llevaron a cabo los poetas simbolistas.

Este contexto sociológico de la especialización del poeta en el marco de la sociedad burguesa post-revolucionaria es activado en el poema de Gelman a partir de una apelación coloquial a sus "compadres." Se funda aquí la reflexión meta-poética en base a la estética de Verlaine. El sentido del poema se fundamenta en esta relación de intertextualidad que pasamos a examinar en dos vertientes, una, relativa a la métrica como mecanismo de innovación, y la segunda, relativa a

la tradición poética. Ambas se armonizan en el campo afectivo del poema representado por el "corazón."

El primer aspecto, la versificación métrica, es al que alude el título "Par impar." La preferencia de Verlaine por el verso impar es crucial para la poética simbolista ya que su musicalidad se recibe como novedosa desde la percepción de una versificación inacabada. Se crea una tonalidad desacostumbrada para el oído educado en el tradicional alejandrino de la métrica francesa. La bien conocida estructura del alejandrino con dos hexasílabos y un hemistiquio a la mitad, se había convertido en una forma rígida, como un corsé métrico que tan sólo permitía el juego de la variación acentual. Así, la ligereza con que Verlaine juega en el verso de número impar es similar al sentimiento de liberación que supone romper con la rígida imposición de la métrica tradicional. Así lo expresa en su *Arte poética*:

> De la musique avant toute chose,
>
> Et pour cela préfère l´Impair
>
> Plus vague et plus soluble dans l´air,
>
> Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.… (*Oeuvres* 261)

De acuerdo con la nueva versificación que propone en su *Poética*, no sólo la música del verso adquiere ligereza, sino que, además, la vaguedad y su solubilidad en el aire se incluyen como cualidades de esta nueva estética. Existe una tendencia a la musicalidad en la novedosa forma de la poesía simbolista en esta búsqueda expresiva para despegar de la página, para encontrar el aire como su nuevo medio de expresión. De hecho, veremos más adelante que el aire, como el fuego y el agua, es un elemento adicional con que opera el poeta-alquimista, que está en el simbolismo de base de los poemas.

Entonces los nuevos elementos poéticos de la vaguedad, la solubilidad y la ligereza como medios para la musicalidad del verso contrastan con el peso de las "piedras blancas" en el poema XVI citado más arriba, cuyo resplandor cegador introduce la idea de muerte en oposición a su preferida vaguedad. Es ésta la luz tenue preferida por los simbolistas debido a su matiz expresivo. En la invocación al contraste entre el peso y lo etéreo en la poética de Verlaine, en el peso del símbolo de las piedras blancas del espacio urbano que evoca una tumba, adquiere sentido el espacio en el que retumban las "vibraciones del vacío" del poema "Par impar":

> … La soledad es madre
> contraria al octosílabo
> y al decasílabo, compadres.
> Debieran saber eso, ustedes tan
> solos frente a ustedes
> en un papel lleno de
> imposibilidad.
> En ese estado, el alma
> no rima con el ritmo
> del corazón. Está absorta
> en vibraciones del vacío. Un gato
> se ofrece a ser poema. (96)

La reflexión sobre el hecho poético se desarrolla a partir de las ideas de Verlaine sobre la métrica, la rima y la música del verso, una poética que se define por su musicalidad. El ritmo que se apela es el de la métrica del octosílabo, la tradicional versificación de los cancioneros en castellano, cuya medida típicamente parisílaba es usada en las canciones tradicionales; o sea, se

reclaman aquellos géneros líricos de ecos primitivos por ser anteriores a la introducción de los géneros italianizantes y el endecasílabo en la poesía culta en español a partir del siglo XVI.[23]

Ahora bien, a partir del Modernismo literario más o menos coincidente con la época del *Simbolisme* francés, la métrica pierde su valor como aspecto regulador de la composición poética, al someterse los géneros poéticos a la estructura de la obra en su conjunto, esto es, según una organización interna que respondía exclusivamente a la expresión personal del poeta, a su búsqueda de una esencia, en lugar de atender factores externos como la retórica del sistema métrico. Entonces, de esta manera en el poema actúan como remanentes, como restos que se activan en oposición a una retórica que se critica, la de la "imposibilidad," tanto los ecos de la estética de Verlaine, con cuya impopularidad se identifica el sujeto poético, como las ruinas de la tradición literaria en la propia lengua. Sobre este sustrato significativo las ruinas de la estructura poética contrastan con la página en blanco como punto de partida de la escritura poética.

En este sentido la nota anecdótica sobre el gato como objeto poético con que se cierra el poema profundiza en el comentario sobre el oficio poético y su objeto, en tanto que "gato" representa un ente animado cuya voluntad se rige de forma independiente al poder humano. Esta característica es la que se explota mediante el uso de dicho símbolo, que fue usado repetidamente por Charles Baudelaire (1821-67), poeta cumbre de la tradición francesa del *Simbolisme*, que actúa como marco del poema que analizamos. En la obra de Baudelaire, los gatos son signo del misterio por el que se siente atraído el poeta; atraído a lo desconocido, a un ser con una voluntad misteriosa e indescifrable. La originalidad del poeta francés es tomar un elemento de escaso interés como objeto del poema, para incorporarlo luego como núcleo simbólico entre los motivos de su repertorio, dotándolo así de trascendencia. La plenitud simbólica del signo aparece en los últimos versos sobre el blanco de la página, que se critica a través de esta inversión. El sistema

de construcción de sentido en el poema funciona en torno a la presencia de remanentes de significado que persisten en el lenguaje, cuyos ecos se activan potencialmente en el sistema del marco referencial del poema.

Este sentido de tradición que fluye implícita en la memoria poética está implícito en la idea de un París tiránico de piedras blancas de Verlaine. Es una idea expresada en un espacio de la desolación, por la falta de amor al poeta que se da dentro de un olvido. Es central para la crítica de un vacío, del papel en blanco de la "imposibilidad." La incongruencia semántica entre la falta de correspondencia del afecto entre el poeta y su espacio poético es una pista que invita al lector a indagar en la tradición, a recordar la historia del espacio; de la misma manera que debemos resolver la antítesis presentada en el título del poema entre los versos de medida parisílaba e imparisílaba para así dar sentido a la intención crítica del poema. Se trata, pues, de un espacio con una historia cuyo recuerdo funciona para dar sentido a la crítica del lenguaje poético.

La enseñanza es que, por un lado, la ruptura con la tradición métrica francesa es una innovación del sistema poético que está en la base de los desarrollos contemporáneos de la práctica literaria, ya que la gran mayoría de los poetas de Occidente desde el siglo XX —a pesar de servirse de la métrica como unidad del verso— no se someten a su estructura de géneros (Navarro, *Repertorio* 10; *Arte 12-13*). De esta ruptura es heredera la poesía contemporánea en su conjunto, por lo que la pérdida de relevancia de la versificación, identificada con el verso impar en la poesía francesa, representa un acto de revalorización de la figura del poeta maldito. Por otro lado, la falta de amor a Verlaine representa la imagen de la soledad que es contraria a la tradición de verso par en la tradición castellana, la cual se identifica con el alma del poema. Entonces la imposibilidad expresiva, el vacío de las poéticas que persiguen un conocimiento trascendente en el poema reside en la falta de profundidad inquisitiva, en ignorar el misterio de los ecos de la

tradición, que como unas ruinas de un espacio sagrado para el poeta hace posible la profundización en los matices de la expresión poética. La base rítmica del poema contribuye a perfilar los estados de conciencia que afloran en el sistema expresivo del mismo, esto es, el alma del poema.

De hecho, la apelación a los compadres, y a su falta de sensibilidad poética, recuerda la crítica de laboratorio que estructuralistas, como el antropólogo Lévi-Strauss, y el teórico de la lingüística y la literatura Roman Jakobson, impusieron en su metodología de lectura del poema "Les chats" de Baudelaire. En su artículo el recuento exhaustivo del sistema expresivo poético da cuenta de su producción gramatical (1962). Desde la lupa de oposiciones gramaticales, los renombrados críticos tan sólo alcanzan a vislumbrar una imposibilidad expresiva ya que pierden de vista el sentido global, más profundo, del poema: la consagración del alma de lo poético como un misterio con el que se identifica el poeta.

En efecto, los poetas simbolistas franceses y modernistas hispanos innovaron un sistema métrico que no respondía a las necesidades expresivas de una individualidad desligada de la trascendencia divina, ya que estos poetas emergen en el entorno laico de naciones republicanas. A pesar de la estética rupturista que practicaron, a diferencia de los poetas vanguardistas, aquéllos no buscaron dinamitar la tradición. De hecho, en sus poéticas la memoria voluntaria bergsoniana y el sueño y los estados psicológicos de la conciencia constituyen un refugio de la identidad subjetiva. Su fin es llenar el hueco de la divinidad, como veremos más adelante a raíz de la reflexión del poema como símbolo [3.2]. Esta profundidad del alma de los poetas simbolistas, de la que es signo indescifrable el gato en los poemas de Baudelaire, es la que persiguen reflejar en la estructura de sus obras. Su esencia responde a la visión personal del poeta, y de ahí la experimentación formal y la apertura hacia el poema en prosa. Es más,

Mallarmé, poeta más significativo —por haber llevado más lejos el cuestionamiento del lenguaje como estructura de presentación de la realidad— para la recepción contemporánea que su coetáneo Verlaine, se reconoce derrotado en su búsqueda de una estructura profunda, de una organización interna que reproduzca la informidad de los estados anímicos. Así lo admite en el prefacio a sus *Divagations*:

> Un libre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d´architecture. Nul n´échappe décidément, au journalisme ou voudrait-il, en produit pour soi et tel autre espérons, sans qu´on jette par-dessus les têtes ; certaines vérités ; vers le jour.
>
> L´excuse, á travers tout ce hasard, que l´assemblage s´aida, seul, par une vertu commune.
>
> A part des poèmes ou anecdotes, au début, que le sort, exagéré, fait á ces riens, m´obligeait (envers le public) de n´omettre, les Divagations apparentes traitent un sujet, de pensée, unique – si je le revois en étranger, comme un cloître quoique brisé, exhalerait au promeneur, sa doctrine. (Mallarmé 69)

El poeta, en un estado de pesadumbre, se atribuye el fallo estético en la ausencia de una estructura etérea. Al verificar su ausencia, se hace evidente su demanda de una estructura profunda en un libro poético y de ahí que él mismo termine por aceptar la estética del rodeo para luego captar esta informidad latente. Se explica así la pérdida de relevancia del dispositivo de la métrica en la contraposición del verso par-impar, a favor de la estructura profunda de la obra, cuyo secreto o trasfondo sagrado es la propia poesía. Es más, su inmanencia no está fuera del texto, sino que se construye textualmente; como indica Mallarmé, es "susurrada al paseante como una doctrina." Esta es la herencia simbolista en cuya concepción del signo poético como

algo sagrado todavía se reconoce la inmanencia de las esencias. Y esta profundidad del signo reside precisamente en los restos semánticos, fueron las ruinas del significado que se activan en la lectura de los poemas de *Mundar*. Remontan a un conocimiento de la tradición que se activa de forma intuitiva, y que se deposita en la misma por acarrear un valor humano existencial.

Así pues, la imagen del París desolado por la falta de amor a Verlaine contiene en su reverso el opuesto: el desprecio del poeta francés por su ciudad tal y como expresa en el poema XVI de su obra *Sagesse.* Podemos, basándonos en esta reciprocidad implícita, profundizar en la crítica del lenguaje que se expresa en "Par impar." En definitiva, sobre la ausencia de una memoria poética versan las impopulares advertencias del que fuera tachado de *poeta maldito*. En una apoteosis del olvido el poema "Vendanges" de la obra *Jadis et naguére* (1891) de Verlaine: presenta el motivo de una memoria ausente, una memoria que se borra, una canción que se extingue y un alma fugitiva que se destierra a lo oscuro. Como en un rapto extático dionisiaco causado por el vino, la voz poética expresa la muerte que entraña la pérdida del ritmo estacional que subyace a la recogida de la uva, representada por las vendimias del título. La imagen que cierra el poema, "[m]agnétizes nos pauvres vertèbres" (266), es la reliquia de una inmanencia que en la visión esotérica del poeta-alquimista unía los elementos del universo. En el poema "distribuciones" se presenta como un hálito y la amalgama de los significantes, mientras que en el poema de Verlaine, se reduce a un resto en el magnetismo de los huesos. Esto es la idea de la muerte de la tradición:

> Alors que la mémoire est absente,
>
> ……
>
> Alors que notre âme s´est enfuie
>
> ……

Frère du sang de la vigne rose,

Frère du vin de la veine noire,

("Vendanges" 266)

La imagen de la vena negra, cuya sangre se transforma en vino, en lo más íntimo del ser sustituye al alma como un flujo conectado a una concepción cósmica del universo. A través del inconsciente, se inserta en el ritmo de la naturaleza. Por tanto, la ausencia de una memoria voluntaria, intelectual para el poeta Verlaine, está asociada en el poema a esta memoria vital que representa el eje estacional de los ritmos de la naturaleza. Podemos leer la advertencia del francés como un preludio que anuncia el vacío de aquellas poéticas contemporáneas, cuya falta de musicalidad replica las "vibraciones del vacío" del poema "Par impar," de la misma manera que en la ausencia de hálito, de "lo / que calentaba el corazón [que] se fue?" en el poema "Distribuciones" resulta en la descoyunturación del lenguaje. Es reflejada en la consiguiente incapacidad para atribuir "la pasión del / cuerpoalma," en la amalgama de los significantes de nuevo, así como en la lógica sintáctica dislocada (99). A partir de este contexto esotérico acerca del alma y la conciencia que se encuentra replegado en su intertextualidad, pasamos en las siguientes secciones a mostrar un vínculo para este trasfondo que, como la vena negra del poema "Vendages," conecta las varias tradiciones místicas que confluyen en la expresión poética de *Mundar*.

3.2 Esoterismo y romanticismo

El trasfondo de esencialismos que recorre la estética de los simbolistas se recrea como marco esotérico en *Mundar,* con vistas a interrumpir el universalismo en que se mueven interpretaciones poéticas como la de los estructuralistas, quienes ignoran el alma de lo poético. Este mundo esotérico, según lo denomina Bertocci, de búsqueda de esencias tiene asimismo una larga tradición que se ha expresado en pensamientos tan antiguos como el orfismo, la cábala y la alquimia, los cuales nutren las teorías de la naturaleza y el sueño de filósofos alemanes idealistas del siglo XVIII- XIX (31). Según el estudioso francés Albert Béguin, en la psicología, filosofía, teología y poéticas de los románticos alemanes subyace la fuente del neoplatonismo renacentista de Kepler, Paracelso, Nicolás de Cusa y Giordano Bruno. Para éstos el universo es un ente viviente que tiene alma (Bertocci 36). En su concepción, debido a que todos los seres están ligados como emanaciones de un Todo, cada acto particular tiene repercusiones en el universo, y esta conexión empática hace posibles la magia y la astrología (Bertocci 36). Según puntualiza Bertocci, la visión de que todas las cosas de alguna forma y hasta cierto punto son análogas a todo lo demás es una premisa para cualquier tipo de simbolismo. Aunque ni Baudelaire, ni Mallarmé esperaron que encontraramos en su poesía una verdad mística y sí que la leyéramos por su belleza, también es cierto que ambos soñaron que la misma belleza marcara un pasaje a través de su poesía hacia una realidad más alta (Bertocci 195-96). Esta visión del mundo que subyace en los idealistas alemanes como Herder, Schelling y Novalis es resumida por el estudioso en las siguientes tesis.

Primera: hay un nivel cósmico que apunta a un retorno de una unidad perdida. La segunda tesis establece que la naturaleza es un organismo animado. La tercera es que el hombre como ser del microcosmos puede descifrar el macrocosmos. De ahí la necesidad y valía de la analogía y

las correspondencias. La cuarta premisa es que el individuo sólo vive de forma auténtica cuando se eleva hacia el absoluto por un estado de éxtasis. Una quinta idea central en este sistema es que el inconsciente es Dios en el corazón. El inconsciente es la raíz del ser humano por la cual se inserta en una naturaleza que posibilita la participación humana a través de su ritmo. Se trata de un estado de conciencia de un flujo cósmico. Durante el sueño, la conciencia accede a la plenitud de su existencia oculta, el sueño reúne no con el flujo de la conciencia, sino con una fuerza creativa primaria de la naturaleza. En sexto lugar, la inspiración combina la plenitud de la noche y la claridad del día, el inconsciente y la consciencia con base en una combinatoria ajena a la comprensión racional. La poesía no tiende a abandonarse al inconsciente, sino a captarlo y liberarlo de forma que se reconcilie con la consciencia. Por último, la imaginación es la fuerza creativa del sueño, es su sentido interno, un sentido universal, cuya esencia inventiva y creativa ve de forma verdadera las relaciones, la vida de las cosas (Bertocci 39).

Esta doctrina sistematizada por pensadores románticos resume las bases de un acceso esotérico al conocimiento que los poetas de la segunda mitad del siglo XIX identifican con el símbolo poético. Por supuesto, las estéticas de románticos y simbolistas son radicalmente diferentes debido a su distinta concepción del símbolo y de la trascendencia. El símbolo goethiano, que representa la concepción más generalizada del fenómeno entre los románticos, concibe el arte como símbolo de una fuerza cósmica, donde lo individual del ser humano deja entrever su universalidad, su relación con el macrocosmos. En este sentido, cualquier poema romántico, desde la particularidad de lo representado despliega una trascendencia que es universal; de este modo, el poema romántico es símbolo de la trascendencia de lo humano. La diferencia con los simbolistas es que para estos el símbolo es un componente del poema, un resto de la visión analógica de la naturaleza, y la causa de esta ruina del sistema romántico es el vacío

en el hueco de la divinidad que unía el inconsciente con el sentimiento divino. Por tanto, "el motivo único de pensamiento que como los restos de una abadía susurran su doctrina al paseante," según Mallarmé (como indica al lector en el prefacio a sus divagaciones antes citado), será, de hecho, la revolución que ha sufrido el verso francés al rebelarse contra la retórica romántica. Ésta imponía las vestiduras del símbolo en el poema y, así, rasgaba el velo para profanar lo sagrado del arte. Esta revolución poética que Verlaine promueve a través de su estética del verso impar y que Mallarmé divulga envuelto entre las anécdotas de su vida que son sus "Divagaciones," torna la expresión poética en un verso soluble, ligero, que se susurra en el aire que rodea al vacío del claustro mallarmeano, trasfondo de lo sagrado del arte romántico.

Por tanto, como viéramos en el apartado 2.5 del capítulo anterior, si el agua en la escritura poética de *Mundar* sirve para hacer fluir una trascendencia textual que es la escritura de un pasado olvidado, el aire y el fuego, como sustancias primarias en la composición del universo, según la visión de los alquimistas, van a representar el espacio imantado por el vacío de la trascendencia donde tiene lugar un ejercicio insubstancial de escritura poética. Esta práctica fútil basada en lo efímero del aire como espacio para la escritura pone de manifiesto el delicado equilibrio que existe entre el ejercicio de la memoria voluntaria y su vínculo con la memoria vital, de cuya frágil conexión nos advierte Verlaine en su poema "Vendages" con su embriaguez de presente, con una intensa sensación de la propia existencia experimentada al liberarse del flujo temporal de la conciencia. De forma similar, el regocijo del sujeto poético de *Mundar* ante la visión de "la / fuga del pato salvaje" al encomiar esta escritura en forma invisible, convierte el poema en símbolo de esta embriaguez de presente:

> En medio de su olvido ocurre
> la grandeza del mundo en la

fuga del pato salvaje.

Y cómo vuela la criatura, cómo

escribe trecho a trecho fuego

en la forma invisible

que apuesta contra él.… (19)

El poema "El pato salvaje" se puede leer como retablo alegórico, un símbolo en el sentido goethiano, que representa el acto de la escritura poética como un movimiento de ascenso hacia la trascendencia universal. Esta posibilidad se aprecia en la elevación hacia el absoluto, como en un estado místico que nos recuerda la cuarta premisa de las tesis idealistas que resume Bertocci, por la que el individuo vive de forma auténtica en este estado de éxtasis del ascenso. Como tal retablo, podemos establecer una lectura alegórica de los símbolos que se nos sugieren en el poema. En el nivel más inmediato se percibe en el movimiento ascendente del vuelo del pato como un desafío a "la forma invisible," por lo que el vuelo que asociamos a la escritura se presenta como un acto que conlleva cierta hostilidad y que parece jactancioso. En segundo lugar, podemos apreciar que en el momento particular que representa el poema en el sistema goethiano (dentro de la totalidad que se entrevé en el acto artístico), está teñido de nostalgia por una "grandeza del mundo," que es la plenitud que persiguen los románticos; ahora bien, constatamos su ausencia en el poema, ya que esta "grandeza" ocurre "[e]n medio de su olvido." Se da una paradoja entre presencia-ausencia por la que parece interrumpirse aquello que es constatable en relación con la esfera relativa al "mundo." Este guiño, como una broma acerca de algo que se sugiere como trascendente, introduce la típica ironía romántica en el poema. Esto es, la conciencia de que por naturaleza ansiamos el conocimiento, y que por definición éste algo es inaccesible; tan sólo en momentos azarosos, ajenos al poder del artista, se vislumbra la grandeza

de la plenitud en la de nuestro mundo, Es por casualidad que vislumbramos el más allá desde nuestra pobre percepción humana. Desde esta perspectiva irónica, trágico-cómica en el sentido romántico, se desprende un primer significado, el olvido, que de nuevo se nos aparece envuelto en el críptico enigma del sentido poético.

Podemos definir más puntualmente la ironía, la visión romántica sobre la propia limitación de las aspiraciones humanas de trascendencia, en línea con la lectura alegórica de los símbolos en este retablo. Entonces, si el olvido no es un "borrar" o un vacío irremediable, allí puede ocurrir la "grandeza del mundo" y lo que rescata la grandeza (el potencial quizás trascendente de lo que nos rodea). Es una acción ordinaria, común, la de la escritura imaginada en el aire o la "forma invisible." En la "fuga" del vuelo del ave, del golpe de las alas, se intuye un instante transformado por la visión poética. En un sentido básico el "apuesta contra él" concierne a la fuerza del aire, a la tensión que se produce entre ala y viento contrario, por ejemplo. Se trata, en efecto, de una lucha entre el ave y la naturaleza: he aquí el pato que se mueve-escribe "trecho a trecho" (repetición que subraya el esfuerzo) y del aire-naturaleza "que apuesta contra él." El verbo "apostar," según la definición de la Real Academia Española, tiene, entre otros significados, el de "arriesgar, rivalizar, competir." Esta lucha implícita representa el agonismo, el desafío a la divinidad que representa el acto exegético de dar sentido al conocimiento de nuestra identidad, de conectar los signos que son las pistas de este conocimiento crucial. En el acto de la escritura, de los símbolos que conciernen a ese conocimiento de aquello que es invisible —del sentido de la tradición que pasa a ser sustrato simbólico— lo trascendental acarrea la huella de nuestra existencia humana en el pasado, de una continuidad temporal que fluye oculta.

Según Cirlot el símbolo de la "Oca" apunta a "un animal benéfico asociado a la Gran Madre y al 'descenso a los infiernos'…. Se relaciona con el destino…" (343). En cuanto al fuego, el mismo Cirlot escribe que se lo pensaba en tanto "agente de transformación." También comenta que el "eje fuego-aire" tiene varios significados: "místico, purificador, sublimador, energía espiritual" (216). Entonces, si el pato salvaje "escribe … fuego" nos encontramos con la imagen del destino atada a lo místico del fuego: el ave ordinaria, en su vuelo ofrece un conocimiento que en un nivel está oculto pero que, en otro, se puede develar en el sistema de alusiones que desencadena. Por último, el vuelo se hace "bajo el sol" otro símbolo. En Jung, según Cirlot, es "símbolo de la fuente de la vida," por lo que en línea con la imagen del "agua solar" (que expusimos en el capítulo anterior) como expresión que refleja la epifanía, podemos concluir que en "El pato salvaje" se simboliza el momento de sublimar la tradición, de escribir el signo de una violencia que es la herida que la comunidad recordará en el futuro, cuando en el seno de esta se apele a la tradición.

3.3 Signo lingüístico y palabra poética

Si fracturamos la intrincada textura de símbolos místicos en el poema "El pato salvaje" podemos conectar el olvido de "la grandeza del mundo" con el acto alquimista de transformación de la materia. Esta pretensión de dominio sobre la naturaleza es contrapartida de la ingenuidad de intentar contener esta informidad de la totalidad. En este sentido, igual que el verso de Verlaine liberó a éste del peso institucional, y la ruina de la estructura de la obra, según Mallarmé, deja escapar el alma, el viento de las esencias, tras el vuelo del pato salvaje el espacio de un vacío imantado, simboliza el olvido de la tradición. Desde la perspectiva introducida por Walter

Benjamin, del cambio en la percepción del público con respecto a la poesía lírica en la segunda mitad del siglo XIX, la especialización del poeta simbolista consiste en dar aliento al poema. Para ello los simbolistas indagaron estados de la conciencia, como la melancolía, y del inconsciente, como el sueño y la embriaguez. Así cabe cuestionar aquellos lenguajes críticos que, como la figura del alquimista, basan su estética en la búsqueda de un conocimiento trascendente.

El movimiento de la interrupción de *Mundar* se sirve de este trasfondo esotérico basado en una intertextualidad mística y simbolista, como para romper la dialéctica de la memoria voluntaria y de la memoria vital en que se mueve la estética de Verlaine. Aún así su rapto extático de presente es premonitorio por lo que se convierte en signo de la particularidad. De ahí los lenguajes metafóricos de la imposibilidad que critica el poema "Par impar." La esencialidad de la palabra poética se arraiga en la tradición, pero se proyecta según el contexto del poema.Su sustrato químico pervive en el recuerdo de la tradición, que es la historia de la palabra poética.

Con el bagaje significativo desde el que hemos dado sentido a la diversidad de terminologías que coexisten en los poemas de *Mundar*, podemos retomar el poema "Pérdidas," que nos sirvió en el capítulo introductorio para notar en su tono irónico el cuestionamiento del nivel de la referencia. Esto se nota en la repetición del adjetivo *universal*. Representar las "[p]érdidas" de la posibilidad de "decir" la existencia del "mundo" presupone una convención representada por las comillas:

> Se me perdió una palabra que
> acompañaba «universal». ¿Hay alguna
> que pueda acompañar «universal»?
> ¿La paz «universal»?
> ¿El amor «universal»?

¿El universo es «universal»?
Cuántas comillas para
decir que el mundo existe.
Los astros
no están de fiesta, Mallarmé,
y no hay midinette o
costurerita que nos salve. (112)

Las comillas representan el apunte sobre el nivel de abstracción del lenguaje, nota irónica que contrasta con el tono decepcionado del cierre donde se interpela a Mallarmé. El poema presenta una reflexión sobre la escisión entre el lenguaje y su nivel referencial, y aborda la posibilidad de "decir que el mundo existe" (112). Es esta una atomización en la que se mueven las disciplinas asociadas al post-estructuralismo filosófico y académico. La reflexión sobre el lenguaje, en general, se construye de lo particular de la palabra hacia lo universal de los "astros." Así constituyen la expresión referencial del adjetivo que se indaga: *universal*. Por ende, el poema juega con la distinción de ámbitos, el del lenguaje y los significantes frente a los que despliegan su nivel referencial. Ahora bien, lo que el poema exhibe es un ámbito donde los significantes en aposición pierden su significado, se anulan en una especie de vacío semiótico. Son como signos aislados, en un entorno que no contrasta con el marco teórico al que nos remite el trasfondo lingüístico del estructuralismo y, sobre todo, el post-estructuralismo. Este ámbito de reflexión con una terminología más actual se superpone al desfasado modo de expresión en el marco del alquimista introduce el poema "Distribuciones"; aún así, la imagen de "los astros" inevitablemente nos recuerda este trasfondo. El poema expone una paradoja implícita en la mayor autoconciencia de las ciencias actuales sobre su lenguaje en contraste con la falta de

posibilidad de actualizar las palabras con el fin de activar su profundidad, tal como era el caso en los lenguajes simbolistas como en el de la analogía mallarmeana. Se cuestiona la univocidad en la concepción del lenguaje. La idea que subyace a esta extendida concepción es que un orden donde lo "universal" entrecomillado pertenece al universo semiótico del lenguaje, frente a un orden astral que abarca la lengua cotidiana, (que es la *parole* de los estructuralistas) y cuya potencialidad discursiva permite la premisa de la existencia del "mundo" como sustrato a la elaboración poética. En este marco más amplio de la perspectiva, desde el que recuperar el nivel de la referencialidad, (ya hemos apuntando una posibilidad, la de evocar sentidos polisémicos), es donde el símbolo de los "astros" nos recuerda estas "pérdidas" a las que alude el título.

El tono irónico del poema "Pérdidas" y la interpelación a Mallarmé como interlocutor sitúan al sujeto poético respecto a esta crisis de la expresión poética y discursiva en general. El poeta simbolista francés abre camino a las vanguardias, al liberar el verso de la métrica, de la forma institucional de medir versos y acentos, regla impuesta por el sistema de la tradición francesa. Y juega con la disposición tipográfica de los poemas en la página en su obra poética emblemática, *Un coup de dés* (1897). La tirada de dados del título expresa el azar, idea con la que se conectará la vertiente lúdica de las vanguardias. Esta cara lúdica del lenguaje en la poesía de Mallarmé, responde a una percepción analógica del lenguaje poético y el universo, según la cual la palabra poética libera la esencia del universo. Aquí por la que la expresión poética persigue la sintonía entre las ideas que fluyen en la naturaleza y sus impresiones en el alma humana. La musicalidad que todavía está vigente entre los simbolistas pierde vigor en las vanguardias a favor de la fuerza visual de las imágenes. En el lenguaje de los vanguardistas resulta en una experimentación lingüística más extrema que la que se apunta en la poesía de los simbolistas. Por tanto, el auge de la experimentación vanguardista hace que en estas poéticas pierda peso el trasfondo esotérico del

simbolismo y la memoria poética de la palabra, que existía en el poema de Mallarmé, a favor de la experimentación formalista por la que la palabra se reduce de esta profundidad a un desnudo signo lingüístico.

Así pues, la coexistencia de diversos contextos simbólicos en *Mundar* se inserta dentro de la comprensión del hecho poético como una experiencia misteriosa, similar a la teoría de la analogía universal mallarmeana y de las correspondencias de Baudelaire. En éste, el sentido de trascendencia poética lo veremos a continuación [3.4], y subyace como estética a la que se rinde tributo. En este sentido, veremos que la expresión de una naturaleza legible en poemas como "Novedades" y "Amparos" se conecta con el ambiente poético sugerente de las correspondencias de Baudelaire. Las alusiones a Mallarmé y Verlaine, en los poemas "Pérdidas" y "Par impar," respectivamente, anclan la concepción del lenguaje poético en la analogía universal. En efecto, la estética de los franceses constituye un momento crucial para la comprensión del hecho poético dentro de una sociedad secularizada, una que relega a la poesía como un saber especializado. Es ahí donde la esfera del conocimiento se reduce al contacto con la filosofía. Walter Benjamin, a raíz de su lectura del *flâneur* en Baudelaire, expone el cambio de sensibilidad que sufre el lector. Según la interpretación del pensador judeo-alemán, Baudelaire, como observador, que se mezcla con los viandantes de la urbe parisina se conecta a una corriente caleidoscópica donde se multiplican los puntos de vista.

En este sentido, el impacto que las ideas mallarmeanas sobre la poesía tuvieron en el desarrollo de poéticas formalistas a lo largo del siglo XX, prevalece en la poética de la interrupción como llamada de atención sobre los huecos discursivos, sobre los blancos de la página que tan sólo en apariencia se encuentran vacíos.Es que a través de éstos se escapa el alma del poeta. En este proceso de especialización del poeta, así como el cambio de percepción de la

recepción que tiene lugar a mediados del siglo XIX, según la visión de Benjamin, se observa en la creciente frialdad del público hacia la poesía lírica con la cual anteriormente se identificaba como, por ejemplo, con el romántico Victor Hugo, símbolo de orgullo nacional. Representa al literato aclamado por la sociedad. Ya desde Verlaine no hay un poeta laureado multitudinariamente. En cambio en paralelo a la especialización del autor, el éxito del género se mide en ambientes académicos. El verso "[l]os astros / no están de fiesta" en el poema "Pérdidas" nos da la medida de este cambio de énfasis. Con tono coloquial se introduce esta pérdida, que es la idea de un destino personal sujeto a un orden astral dentro del espacio semiótico del signo lingüístico. He aquí las adivinanzas ("la pregunta del/ ni acá, ni allá, ni donde" 111) sin una clave para su resolución, resultan en un espacio discursivo descontextualizado, de "la imposibilidad," como en las amalgamas de significantes ("averaver/locura/cámbiese" 79). En definitiva, en el énfasis de los formalismos se pierde de vista la realización semántica que adquiere la palabra como signo lingüístico en el eje vertical. La diacronía de la tradición poética, la memoria vital que representa la vena negra del poema de Verlaine.

3.4 Teorías del lenguaje y modo de la interrupción

La apertura de lo que hemos denominado como modo de la interrupción en *Mundar*, se nos aparece tanto en su fragmentarismo en forma de una sintaxis de la aposición que cubre una serie de huecos semánticos, como en su expresión enigmática en forma de antítesis y contradicciones, por la que el lenguaje poético adquiere una profundidad, una trascendencia construida textualmente. Se ubica la concepción del lenguaje de Gelman dentro de aquellas concepciones

secularizadas, que, tal como expone Umberto Eco, exigen buscar una fractura para desdoblar el giro semiótico en el seno de su propia apariencia textual. El fenómeno de intertextualidad con el simbolismo francés que ubicamos en la alusión a Verlaine y la interpelación a Mallarmé, contribuye a la indagación histórica para dar sentido a la diversidad de su simbolismo en la construcción semiótica del olvido como significante central. Éste adquiere forma tanto a través de una memoria de tradiciones exegéticas, como la alquimia, la mística y el gnosticismo en su contexto durante la Edad Media y el Romanticismo, como de una memoria vital sobre el recuerdo personal; ambas se tensionan en el texto de tal manera que adquiere fuerza un contexto de crítica de lenguajes poéticos que tienden a o parten de una trascendencia externa. En la tradición poética sería una arqueología del Ser cuyo conocimiento emerge del poema. Ubicamos una fractura en *Mundar* siguiendo la doble línea del discurso de la alquimia. Una relativa al conocimiento y la memorialización frente a otra por la que el lenguaje poético se presenta en base a su poder tranformativo. Podemos decir que el lenguaje entraña una posibilidad, y que suapertura hacia la expresión del ser ocurre como un evento accidental.

Nuestra lectura del lenguaje de Gelman transcurre en esta especie de contradicción inherente a una concepción del lenguaje secularizada, pero crítica al mismo tiempo de las aproximaciones enraizadas en las teorías post-estructuralistas. Paul de Man, en su artículo "Semiology and Rhetoric," explica esta contradicción o trampa ontológica en la que se encuentran autores como G. Genette o S. Todorov, los cuales caen en un *continuum* entre gramática y retórica, que no tensiona las diferencias entre estos dos ámbitos (28). Según lo resume David Pujante en su *Manual de retórica*:

> … De Man denuncia la actuación de los semiólogos franceses (Barthes, Genette, Todorov, Greimas) por *dejar que la gramática y la retórica funcionen en una*

> *continuidad perfecta, pasando sin dificultad o interrupción de las escrituras gramaticales a las escrituras retóricas.* (356 cursiva del autor)

En la concepción demaniana, el lenguaje de la literatura, que abarca también el de su crítica, es figurativo; transparenta una ansiedad por la referencia. Esta ansiedad textual es perceptible tan sólo por la confrontación entre lo que denomina como la "retorización de la gramática,"que es su fuerza perlocutiva. La fuerza retórica del enunciado, se hace frente a la "gramaticalización de la retórica," y denota su naturaleza elocuente o pragmática, que podemos asociar con los aspectos prosódicos de la modalidad oral (de Man 33). Continuando con la paráfrasis de Pujante: "… la retórica, lejos de construir una base objetiva para el estudio de la literatura, implica la continua amenaza de su entendimiento. Es decir, la retórica suspende radicalmente la lógica, suscitando posibilidades vertiginosas de error en cuanto al referente" (Pujante 353). En este sentido nuestra comprensión del fenómeno simbólico de *Mundar*, dentro de las coordenadas de Ricoeur, el olvido moderno de lo sagrado así como la estética de la interrupción juega con el proceso de inferencia que impide asignar un sentido último o definitivo al texto. En este vaivén interpretativo, identificamos con Eco la *textura expresiva* que se fractura en el análisis semiótico, nivel éste en que la plenitud de la palabra, el lexema, actúa como mástil o centro magnético de sentidos (163). El poema "Pérdidas" nos advierte de estas mermas en el sentido ontológico del logos. La palabra *astro* en el poema lleva al extremo la dicotomía entre universalidad-particularidad del lenguaje, ya que en la negación del evento, "los astros no están de fiesta." Se constata un sentido de crisis en el orden azaroso y celebratorio asociado a la estética simbolista y su énfasis en la musicalidad de la palabra poética. El símbolo del "astro" adquiere sentido dentro del contexto relativo al lenguaje y la universalidad: como las "palabras" que brillan en este firmamento de la poesía, las pérdidas afectan por igual a un sentido abierto, de incertidumbre

sobre la existencia y el ser humano. La conclusión irónica del poema "y no hay midinette o / costurerita que nos salve" (112), nos devuelve al orden de la sociología del signo poético, del pequeño burgués como redentor de esta esfera especializada de lo poético. Ha sido negado por duplicado tanto en la versión del término en francés como en español, con lo que se suspende la lógica unívoca de la morfología de las palabras. Pierde su universalidad, la cual presenta desde una perspectiva irónica de comentario, como un lamento por estas pérdidas.

El problema para Paul Ricoeur, quien lo plantea desde una hermenéutica de la apertura textual, no existe al reconocer los diferentes niveles del lenguaje. Al contrario, iguala la estructura de estos con lo más básico, el nivel de las oposiciones fonéticas. Esta es la necesidad de los estructuralistas desde Saussure y Hjelmslev, por la que se tiende a mantener los grupos de signos en un sistema cerrado con vistas a llevar a cabo su análisis (*Conflict* 82). De ahí que los estructuralistas, hablen de sistema y no de estructura. Ahora bien, continuando con el análisis de Ricoeur, la literatura como discurso, en el sentido de Benveniste, como un acto, tiene un modo de presencia que lo aproxima a la naturaleza del evento. Es un acto comunicativo transitorio que se desvanece en el tiempo, en contraste con el sistema que es atemporal por ser potencial (*Conflict* 86). El fenómeno del lenguaje se basa en esta doble articulación que no es ni estructura ni evento, sino la "incesante conversión de uno a otro en discurso," esto es, de las relaciones sintácticas a la actualización pragmática (C*onflict* 89). Para salvar esta dualidad, Ricoeur introduce la perspectiva de la gramática generativa de Chomsky, en particular, con la teoría morfológica de Gustave Guillaume. El lingüista francés perfiló una concepción del lenguaje paralela a la psicología cognitiva, es decir, dando mayor énfasis en la práctica a la situación particular de la enunciación. Para el francés, la tarea del discurso es ubicar las palabras en una posición sintáctica según nos explica Ricoeur (*Conflict* 90). Lo interesante, en opinión de

Ricoeur, de esta teoría generativa del lenguaje, es que le permite retomar la palabra dentro del orden semántico, para definirla como el punto de articulación entre la semiología y la semántica en cada acto de discurso. Por un lado, la palabra es un signo con un valor diferencial que contiene una potencialidad semántica; por otro, su actualización semántica es contemporánea a la efímera actualización de su enunciación, y forma parte del evento. En este sentido, la palabra, sobrevive a la oración, al evento de su enunciación, ya que como entidad desplazable supera la transitoriedad momentánea del discurso, al mantenerse disponible para nuevos usos (*Conflict* 92). Esta capacidad polisémica de la palabra es básica para los procesos de transferencia de significado como la metáfora, ya que regula los intercambios entre estructura y evento, al sobrecargar el significado de una palabra y regularse por medio del aspecto cerrado del sistema. Ante todo, el fenómeno de la polisemia colabora en la producción del discurso simbólico, y de ahí la importancia en el intercambio incesante que existe entre los dos niveles, el del signo lingüístico y el evento, entre los que la palabra poética actúa como motor de tensión intermedio.

Walter Hirtle ha presentado y aplicado la teoría del lenguaje de Guillaume a la lengua inglesa. Algunas de las premisas que discute Hirtle como que la morfología condiciona la sintaxis, representan la base sobre la que se cosntruye su teoría en torno a la palabra. Esta unidad es prerrequisito necesario para comprender las funciones en la oración. Expande su definición de la palabra sobre las de Sapir y Saussare: la concibe como algo más complejo que una mera una unidad mental. Como realidad física, tiene una existencia que la convierte en unidad enunciativa. Entonces, los sonidos constituyen un signo que atraen a la mente un significado; es, por tanto, una unidad en que se une lo físico y lo cognitivo (Hirtle 35). En el lenguaje como potencial, en el habla, encuentra Guillaume, la posibilidad de múltiples actualizaciones, o sea, el discurso (Hirtle 30).

Desde esta perspectiva, si el éxito de la poética de Mallarmé en el siglo XX se debe a la conciencia de un vacío, el cual vuelve los silencios relevantes, de nuevo precisamente contra estos vacíos nos ha advertido la poética de la interrupción en *Mundar.* Desde la perpectiva teórica de Guillaume, se explica la quiebra por la que el plano potencial o la capacidad simbólica del lenguaje de disponer de medios de expresión independientemente de la situación particular, momentánea, de la experiencia personal del emisor, se omite por el énfasis en el nivel pragmático o la perspectiva de su realización contextual. En esta disponibilidad de un caudal potencial de significados asociados a los lexemas reside su aspecto elemental en el nivel del significado. Podemos ilustrar el juego expresivo de la polisemia retomando el poema "La sed." Tal como se vio en el primer capítulo, en el trasfondo negativo de una tautología notamos el reverso de la llama mística de amor viva. Precisamente, la imagen de los restos de un espacio de *locus amoenus* en su primera estrofa "En esos prados donde / dejóse y olvidóse…" (130), juega con la polisemia del blanco y del vacío, del espacio que se ocupa y se vacía; en la base se establece un movimiento deintermitencia entre las distintas posiciones sintácticas. Desde la perspectiva del presente en que se amalgaman los arcaísmos como signos de la quiebra simbólica, el pasado se entierra bajo el blanco de "los inviernos y el vacío." Ahora bien, a partir de la intertextualidad con el lenguaje místico de San Juan, ese pasado que se entierra se hace visible por duplicado como un bagaje que enlaza con el presente. La doble espacialidad de la estrofa da forma a una segunda temporalidad obviada. Es en tiempo del pasado, en el que la estructura recupera la posibilidad de actualizar diversos significados disponibles. En la multiplicación expresiva de sus potenciales significados se expresa, como vimos, el evento de ese olvido de algo sagrado. Podemos ahora extrapolar en este evento también la fragmentación de los planos del lenguaje, de la quiebra de lo simbólico a la que remite el poema "Pérdidas."

3.5 Conclusión

Desde la perspectiva teórica que hemos presentado hasta ahora, el lenguaje debe ser fracturado hasta encontrar su propio giro semiótico, para problematizar la continuidad entre el aspecto semiológico y el retórico, entre las dimensiones enunciativas y perlocutivas de la elocución poética. Los símbolos que ubicamos dentro de un sistema del lenguaje de la adivinación y las estructuras antitéticas, ante todo ponen de manifiesto las necesidades de un interpretante, un lector que indague estos enigmas con el fin de dotar de sentido el conocimiento poético que se construye textualmente. La tensión entre los dos ámbitos, el gramático y el retórico, se plantea en términos de una trascendencia que interpretamos en su contexto a raíz de los diferentes lenguajes intertextuales, de la mística de santa Hildegarda, la Escritura sagrada, la técnica cabalística, la alquimia y el lenguaje esotérico de románticos y simbolistas. Se construye así una escritura alternativa que subyace a la expresión poética de significantes, como el agua, el aire, la manzana, la llama, y que identificamos con el significado de un olvido.

En el siguiente capítulo de la disertación ampliaremos el contexto de reflexión de este olvido en el marco de confluencia de la memoria personal e histórica, con las consecuencias de esta intersección para la identidad del sujeto poético. Habíamos identificado en la Introducción un sujeto poético escindido acorde con la línea de ruptura de la estética de la interrupción, coherente con esos vacíos de los que nos advierte el poema "Par impar." El poeta se dirige a sus compañeros de oficio, a sus "compadres," para advertirles sobre la soledad del poeta simbolista. Ésta se deriva en un "alma … absorta / en vibraciones del vacío," "en un papel lleno de / imposibilidad." En este estado de desolación no sólo el objeto se torna invisible, sino que también la tradición se desvanece. A la falta de memoria se conecta la desaparición de los referentes del lenguaje poético y lo que subyace es la desunión temporal con el pasado que el

texto restaura. Su línea discontinua subyace como el agua que fluye portando un conocimiento oculto al que se accede por vía del gnosticismo.

Capítulo 4. La palabra poética y la memoria

… ¿Quién dijo
que en el olvido nada
puede crecer? …
("Ahí" *Mundar*)

El simbolismo y la intertextualidad de *Mundar* potencian la impresión de una trascendencia poética cuyo significado identificamos con un olvido. En la espacialidad abstracta del poemario reconocemos la línea discontinua de la escritura que, como los poemas sobre el espacio blanco de la página, se traza sobre los silencios y vacíos aparentes del olvido. Las imágenes del pasado no afloran en la expresión poética, sino que se guardan, permanecen ocultas y tan sólo constatamos su presencia tras rastrear los indicios, descifrar las artimañas verbales con que se desafía al lector. Siguiendo la teorización de Ricoeur en su obra *La mémoire, l´historie, l´oublie* (2004), en el presente capítulo proponemos que el olvido cuando es relativo a eventos traumáticos, como es el caso de la memoria personal en *Mundar,* es una experiencia paradójica. Desde una perspectiva cognitiva de esta potencialidad de la mente humana, la represión del recuerdo conlleva, por parte del sujeto, una compulsión patológica a la repetición; por otro lado, desde el punto de vista de la memoria pública, el silenciamiento no supone necesariamente un cierre en el sentido de asimilación de un episodio de la historia de la comunidad. De ahí que, en esta paradoja a la que se enfrenta el sujeto poético de *Mundar*, la estética de la interrupción apunta a una posible apertura en la opacidad a la que tiende el discurso de la memoria, para traer una luz hacia la oscuridad del lenguaje en esta formalización. En este sentido, las repeticiones son el recurso expresivo de una memoria bloqueada, del estancamiento que sufre el fluir de la

temporalidad en este proceso. Entonces, desde la idea que apuntamos de una intertextualidad que, como los hilos de la tradición poética se teje tras los versos, de manera similar la memoria personal es como un manantial, al que se debe acceder, en cuyo origen se da el conocimiento que fluye a través de la escritura de los poemas.

El recuerdo de compañeros que militaron en contra del régimen militar dictatorial argentino, de personas desaparecidas, del amor conyugal en los poemas dedicados a Mara, es una memoria interrumpida por la inextricable unión del pasado personal con la historia de violencia que la nación argentina todavía se encuentra en estado de indagar e interrogar. En el marco de este contexto de cuestionamiento de las condiciones de violencia extrema ocurridas durante la dictadura militar entre 1976-1983, los poemas de *Mundar* presentan una reflexión sobre la posibilidad tanto como las condiciones para rememorar el pasado y, en esta misma meditación, se llegan a cuestionar las formalizaciones de la memoria histórica. Por este motivo, paralelamente al movimiento de restauración de la línea que engarza pasado y presente en el fluir de la temporalidad, se reclama en la poética de *Mundar* una profundidad semántica de la palabra, la cual está cargada por el peso de la tradición. Esta reivindicación del vocablo, de su valor semántico, del juego formal con la derivación, la amalgama, la aliteración, así como de los lexemas y sus atributos morfológicos y sintácticos, instauran la palabra en el centro del hecho poético, como motor cuya ausencia o disfunción denota la idea de pérdida. Es de un vacío tal, y como notamos en el capítulo anterior en el contexto de intertextualidad que se apunta sobre las pérdidas de un sentido ontológico del logos.

En esta reivindicación de la palabra poética adquiere relevancia el plano semiótico de la adivinación y de las expresiones enigmáticas que expusimos previamente. Consecuentemente el olvido se expone en una calidad sagrada, desde una perspectiva de trascendencia poética.

Igualmente, los simbolismos del aire y del agua, al igual que su interpretación como materias elementales, llaman la atención sobre el simbolismo, en su función de sustrato básico del sistema poético. Así, pues, las adivinanzas nos advierten de la complejidad semántica del mundo, de la necesidad de recuperar el valor semántico de la palabra, así como de la oscilación de su valor entre los ámbitos de la sintaxis y la retórica. Esto según se apuntó en la reflexión sobre una teoría del lenguaje que trascienda la obra poética que analizamos. Expusimos una vacilación entre dos aproximaciones a los enunciados poéticos, de una gramatical relativa a posiciones sintácticas, hacia una modalidad retórica donde tiene más peso el valor pragmático de la locución. Desde el movimiento pendular del análisis propuesto por de Man, que va de la gramática a la retórica, la carga semántica de la palabra representa el mástil, el asidero, un centro expresivo de irradiación en la búsqueda de recuerdos. Se entiende así como la indagación poética en torno a la memoria. Son aspectos que en el poemario subyacen a la trascendencia semántica que adquiere el olvido.

4.1 Palabra poética y olvido

Los versos del poema “Ahí” (24), citados en el epígrafe de este capítulo, ilustran la plenitud del concepto del olvido. Debido a que se concibe como un bagaje de experiencias que no se puede dejar atrás, nos invita a cuestionar la negación del recuerdo, la clausura de la memoria. Ricoeur expone las condiciones necesarias para llevar a cabo la acción de recordar, de la memoria como proceso. Inicia su abarcadora exposición, estableciendo así los vínculos entre una fenomenología de la memoria, donde se despliega la faceta cognitiva. En su sección central establece las relaciones de la memoria con la historiografía. El análisis filosófico alcanza un

punto álgido en la sección "filosofía de la historia,"momento en que se presenta la paradoja entre "trop de mémorie" 'demasiada memoria' y "pas assez mémoire" 'no suficiente memoria.' La dificultad que nos propone el filósofo, patente en *Mundar,* es la de alcanzar un equilibrio, una medida para la facultad de la memoria cuando nos enfrentamos con la experiencia histórica (*Memory* 96). En la expresión poética del poemario el olvido es un significado sobrecargado por la paradoja, que implica el aflorar del recuerdo personal frente al dolor contenido por el sentimiento de pérdida. Esto asalta al sujeto como efecto de una memoria involuntaria. El peso semántico del vocablo *olvido* es indicativo de la potencialidad expresiva, de lo que implica la idea de que el olvido pueda ser germen, tal y como muestra el poema "Ahí" en los versos del epígrafe. La paradoja cuantitativa entre demasiada memoria / memoria insuficiente se plantea a partir de la pregunta retórica "[q]uién dijo que …," según la que se alude a una afirmación implícita de que "en el olvido nada puede crecer." En la concepción poética subyacente se constituiría la naturaleza estéril del olvido, aseveración que se cuestiona en el momento que leemos el poema "Ahí," donde se establece lo contrario, a saber, que el olvido es raíz iniciadora de fuerzas incontroladas.

La mera contraposición entre la diferencia de opiniones apuntada por la pregunta retórica, se agudiza si proponemos una respuesta a ésta. Fue el español Luis Cernuda quien en su poema "I" de la obra *Donde habite el olvido* (1934) representa el espacio inerte, un entorno inhóspito donde el olvido se ubica como facultad que se quiere erradicar del sujeto cognitivo. Así se inicia el poema del sevillano:

> Donde habite el olvido,
>
> en los vastos jardines sin aurora;
>
> donde yo sólo sea

memoria de una piedra sepultada entre ortigas
sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.
Donde mi nombre deje
al cuerpo que designa en brazos de los siglos,
donde el deseo no exista… (168)

La relación de intertextualidad entre este poema y "Ahí" de Gelman ilustra, por un lado, la fuerza expresiva de la palabra, en este caso, el "olvido." Y por otro, la presión que sobre el concepto ejerce el balanceo entre los ejes retórico y gramatical. Podemos decir que la tensión del eje paradigmático se aplica basándose en la historia de la palabra poética, cuya carga semántica es relevante para la reflexión del libro, para reconciliar la antítesis entre memoria y olvido.

El uso del tiempo subjuntivo en el poema de Cernuda expresa la fuerza desiderativa del sujeto, un impulso de aniquilación de la memoria personal como medio para anular la capacidad íntima para todo sentimiento. Este impulso nihilista que recorre el poema se recrea en la primera estrofa mediante un espacio poético poblado por objetos de una naturaleza inerte como los "jardines sin aurora" y la "piedra sepultada entre ortigas." Es ahí donde "el viento escapa a sus insomnios;" esto es, es un entorno en el "que nada puede crecer," que en cierta manera nos remite a la pregunta sobre la naturaleza estéril del olvido del poema de Gelman. La fuerza expresiva del poema reside, en última instancia, en la constatación de la imposibilidad de satisfacer el deseo de fundirse en este espacio de inercia, de retraerse a un estado preconsciente.[24] La intensidad de esta pulsión proviene de la unión indisoluble entre la identidad del sujeto y su memoria, de la persistencia de la conciencia del yo, por lo que en el poema de Cernuda identificamos un exceso de la memoria. Este hecho nos permite ahondar en la paradoja existencial apuntada por Ricoeur. En efecto, en las palabras preliminares, donde el poeta nos

advierte de la persistencia del recuerdo al definir su colección —que trata del amor perdido— como "el recuerdo de un olvido," se constata este exceso de memoria; de esta advertencia del autor se desprende la premisa que mantiene Ricoeur acerca de la inseparabilidad de memoria e identidad.

A partir de una perspectiva cognitiva desde la que dar sentido a esta imposibilidad, percibimos en el sujeto desiderativo cernudiano la dinámica de inercia que se da en la memoria en tanto que facultad mental que escapa al control del sujeto cognitivo. Se abre así una perspectiva psicoanalítica que nos permite distinguir tanto el funcionamiento del principio de placer freudiano como también un impulso hacia la muerte, que Freud apuntó en su obra de 1919, *Beyond the Pleasure Principle.* Lo identificamos con el deseo poético de auto-aniquilación. Estos impulsos que coexisten con el primario instinto de conservación estarían en armonía con el principio de placer que regula el aparato anímico. Freud establece en esta obra el binomio Eros-Tánatos en la oscilación que observa de los procesos de la conciencia. El pensador se reconoce intrigado por este instinto hacia la muerte, cuyo efecto aprecia en la persistencia de algunos rasgos de la personalidad, así como en las desviaciones sádicas y masoquistas, pero se encuentra en la tesitura de la mera especulación sobre su posible localización dentro del sistema de la conciencia. De manera no concluyente, llega a ubicar este instinto hacia la muerte como latencia en el preconsciente, aunque sus efectos serían visibles en el devenir de la consciencia. De forma paralela, si extrapolamos la teoría psicoanalítica a nuestro marco de intertextualidad, en la imposibilidad del olvido cernudiano podemos identificar los trazos de una memoria que no se puede borrar y el retorno fallido a un estado de pre-consciencia con el instinto de auto-conservación freudiano. Y de ahí, con la plenitud del olvido en la poética de *Mundar.* Es decir, en tanto que es imposible escapar de la identidad del yo, la cual es correlativa de los trazos de la

memoria inscritos en la propia piel (según la proyección desiderativa del sevillano) el olvido como significante en *Mundar* se convierte en la marca visible de una unión indisoluble entre memoria e identidad, tal como la que presume el mismo Ricoeur.

Así pues, la dimensión existencial condensada en el poema de *Mundar* se nutre de la relación de intertextualidad con la carga desiderativa de la poética de Cernuda, relación que podemos llevar más lejos con base en una conexión sintáctica entre los títulos de los dos poemas. Debido a la función deíctica del adverbio de lugar *ahí*, título del poema de Gelman, podemos completar el requisito de un soporte referencial espacial para dotarlo de una referencia física en el espacio imaginado por el primer verso del poema de Cernuda, "[d]onde habite el olvido." Entonces, desde esta intertextualidad, la pregunta del poema "Ahí" adquiere significación plena anclada sobre el trasfondo de la tradición poética, al establecer un eje paradigmático que profundiza en la contraposición enunciada por la pregunta retórica. Esto es, entre la simple enunciación de la esterilidad del olvido y del mismo sema como germen, para exponer así la polisemia que da forma a la expresión de un concepto, cuya trascendencia lo aproxima a una experiencia insondable.

En el poema I, el olvido como lexema poético es también metáfora del último suspiro vital, de la imagen del último aliento o del alma que escapa al cuerpo, mientras que en el poema "Ahí" es la fuente por cuya fuerza germinal "brotan … / las desesperaciones de / un mundo murmurado, inquilino / de abismos …" (24). Esta potencialidad semántica acoge la tensión de los dos ejes, que venimos diferenciando entre una modalidad enunciativa y la fuerza elocutiva, para representar en paralelo la dicotomía que nos ocupa en el presenta capítulo entre una memoria excesiva y no demasiada memoria. Es decir, por un lado, alude a lo que aflora como la inseparabilidad de identidad y memoria, o el suspiro de la muerte, frente a aquello que se reprime

en la segunda premisa del binomio. Ambos poemas, por tanto, logran dar forma y profundidad a un contenido existencial, que es el olvido, que parece estar atrapado en la paradoja de un logos racional, debido en parte a la dificultad de aprehender la experiencia desde una perspectiva cognitiva.

En las dos siguientes secciones nos centramos en la potencialidad expresiva de la palabra asentada en el centro del sistema representativo de Gelman. Partimos de las reflexiones meta-poéticas que nos sugiere el poemario, con el objetivo de alcanzar una perspectiva interpretativa crítica sobre la memoria. Esta perspectiva nos permitirá exponer aquellos aspectos existenciales que, asociados a esta facultad de la mente humana, enfrentan a la expresión poética con los límites de aquello que es decible, de lo representable por medio del sistema del lenguaje poético.

4.2 Logos, paráfrasis y expresión poética. El fuego como símbolo transformativo.

En *Mundar* la serie de poemas de ambientación cabalística como "Interrupciones" (100), "Océanos" (42), "Islas" (40) y "Pasados" (44) muestran impulsos similares a aquéllos que se debaten en el sistema anímico descrito por Freud y que apreciamos en la fuerza desiderativa del sistema del deseo poético de Cernuda. Por ejemplo, a través del lenguaje místico y cabalístico de los poemas "Islas" y "Océanos," se recrea un misticismo escatológico a partir de la atmósfera de elementos relativos a la creación y el fin del mundo procedentes de los episodios respectivos del *Génesis* y el *Apocalipsis*. Como Umberto Eco ha señalado con motivo del simbolismo de la cábala, ya desde los primeros escritos de los gnósticos en Alejandría (siglo I d.C.) se influía en la expresión discursiva hacia los límites de la ortodoxia (145). En este espectro de lo liminal de la expresión poética, potencialmente se puede descifrar, como en la idea cabalística sobre el hálito

divino tras los signos de las letras, que en la palabra poética de Gelman se proyecta una fuerza de atracción entre las palabras, de expansión de las posibilidades expresivas y potenciación del significado poético.

Las fuerzas antitéticas de la naturaleza, como el fuego y el océano en el poema "Islas," ilustran bien esta proyección de un trasfondo apocalíptico en el que se sitúa la imagen de "un hombre y una mujer" asediados. La pareja edénica se superpone a este espacio que, como un mito poético, recrea una imagen del fin del mundo por la que se figura "la tierra" como un animal que "lame heridas" (40). La calidad mítica de esta visión se nutre también por la fuerza divina figurada en el "jilguero" que, como una deidad mesoamericana, se asocia de forma simultánea a la creación y al sacrificio de la autoinmolación. De esta manera, los distintos planos superpuestos en la visión sitúan el espacio del poema al límite de cualquiera de las ortodoxias sugeridas, ya sea la Biblia judía, la cábala judía y/o cristiana o los mitos náhuatl. De forma similar, el poema "Océanos" presenta esta cualidad de plenitud mística representada en la imagen del océano como motor del lenguaje:

> En el océano del vacío
> hay nombres, nombres, nombres.
> En el océano de lo perdido,
> hay nombres.
> ¿Quién responde
> a este chorro de alma
> que los llama? Un oleaje
> de nombres, nombres, nombres.
> ¿Qué los separa de la grande muerte

en brazos ya de lo que fueron? (42)

La imagen entrelazada de la naturaleza y el lenguaje presenta una sugestiva sobrecarga metafísica que estriba en la plenitud mística, al situar el alma en el centro de la visión procedente de símbolos como el fuego o el agua. A la idea del océano como motor de la naturaleza se superpone un matiz cabalístico, ya que de esta fuerza natural procede la capacidad creadora del lenguaje para nombrar, acto que aproxima el ámbito humano a la divinidad. En la proximidad de los planos humano y divino que entraña ese poder creador del nombre se intuye, sin embargo, una arrogancia que nos recuerda a la de la visión totalizadora del alquimista. La fuerza retórica del poema se construye como un acto desafiante, matiz enunciativo que procede del énfasis de la inmediatez de su trascendencia. Podemos intuir en este acto enunciativo enfático una trascendencia vacía que se asocia al acto de nombrar, el acto creador en poesía. Esta intuición que procede de la presentación directa, se confirma en contraste con el poema "Islas," cuyas dos estrofas se introducen mediante la expresión coloquial "A ver":

A ver:
un hombre y una mujer
viven en una isla asediada.
los rodea el océano donde
ardió el plumaje de un jilguero
en el hilo del
amor que canta
en la espesura del vacío.
El jilguero los nombra y son
inseparables de sus nombres.

Los cerca el mundo como
un animal sin luz y cruel.
La tierra lame heridas
que hablan con ojos hacia adentro
y caen con
astros detrás.
A ver:
un hombre y una mujer
muerden las
envolturas marinas
de lo que amaron. (40)

Como notamos, el lenguaje del poema está teñido de una mística cabalística, de una idea mesiánica en tanto que, según la definición de Scholem, "representa un contenido esencial de la fe religiosa conjuntamente con una viva y acuciante expectativa" (*Conceptos* 103). La idea "apocalíptica representa la fachada exterior, necesariamente siempre presente, del mesianismo exacerbado," según el estudioso del judaísmo (*Conceptos* 103).[25] Es interesante la urgencia a la interpretación creada por los marcadores conversacionales "a ver" con los cuales se presenta un desafío por duplicado. De hecho, el doble retablo, mesiánico, como la profecía el primero, y apocalíptico, como si fuera un acto de penitencia en el caso del segundo, nos hace percibir, en esta estrofa de cierre la visión de la derrota. Se podría decir que a pesar de la coincidencia formal de los marcadores, la modalidad pragmática varía del desafío inicial hacia el comentario o la acotación en el segundo "A ver." Si, siguiendo a Eco, en el contexto de competición exegética se dan desplazamientos en las posiciones de la ortodoxia a partir del empuje que provocan ciertas

visiones en el límite de la heterodoxia, entonces en el poema "Islas" el fenómeno de desplazamiento ocurre en una superposición del comentario (149-50); esto es, la visión apocalíptica de la pareja en la segunda estrofa se superpone como imagen de la idea asociada al mesianismo del juicio final, superpuesta, entonces, a la de redención que se representa en la imagen del jilguero. Según la interpretación de San Isidoro de Sevilla, esta ave, se asocia con la pasión de Cristo, y de ahí que sugiera una conexión con el alma humana y el sufrimiento (Impellusa 318). Esta connotación es coincidente con el sentido de auto-inmolación con que se construye en el poema "Islas."

Las imágenes así enmarcadas a diferencia de la inmediatez del poema "Océanos" se comentan por medio de estos marcadores del lenguaje conversacional, los cuales ponen en evidencia una intención significativa implícita, una llamada de atención sobre la necesidad de dar sentido al mito, que es la visión profética en que se encuadran. Pero, cabe preguntarse ante este desafío ¿cómo diferenciar los distintos niveles exegéticos superpuestos? De la profecía a la parábola explicativa, del mito a su lenguaje alegórico, podemos decir que en tanto que exige un esfuerzo explicativo para acceder a su significado, el poema se representa como atrapado en la metafísica de la presencia. Va de una trascendencia metafísica en el sentido derridiano. Según esta perspectiva, los seres se hallan reducidos e inmutables como en las islas asediadas del poema, de la misma manera que sus dos estrofas se presentan entre marcadores discursivos, debido a que el intérprete está atrapado en el acto de la paráfrasis.

Dentro de este marco de lenguaje cabalístico, la misma imposibilidad de movimiento, de escapar a la trampa de la identidad en el logos metafísico que los hace inseparables de sus nombres, se representa a través de las imágenes del cerco, de la interioridad y del vacío. El sintagma "la espesura del vacío" epitomiza la falta de profundidad de este logos

representacional, mientras que la imagen de los astros como trasfondo, su caída, es metáfora de unas pérdidas, de una quiebra expresiva (según se vio en el comentario del poema "Pérdidas") que, en un renovado contexto relativo a la interpretación, se da en la particularidad del signo, en la tendencia a la abstracción en el comentario, con las implicaciones que conlleva el acto de concretar su mundo referencial. Es decir, en este contexto que planteamos en torno a cuestiones de hermenéutica textual, la imagen del "vacío" alude a las potencialidades enunciativas en un contexto pragmático.

Así pues, de la misma manera que las islas, el logos poético se halla cercado y la estructura del poema por medio de la paráfrasis que se introduce al comienzo de ambas estrofas llama la atención sobre este aspecto mediante la reduplicación del cerco de la representación poética. De esta manera, por medio del uso de un marcador conversacional "A ver," en el que se aúna el sentido de desafío y el de paráfrasis, oscila entre éstos dos sentidos como mecanismo retórico y enunciado que tiende a la literalidad. En última instancia se hace visible el mecanismo de desplazamiento discursivo que, sobre esta base metafísica del logos, se sirve del potencial significativo inmanente. He aquí los restos significativos de un mito, que presenta un enunciado que en base a su literalidad parece ignorar este bagaje significativo. Se da una violencia implícita en el acto de parafrasear, por la capacidad interactiva de la palabra de potenciar ambigüedades. En la superposición de planos interpretativos y discursivos en el poema "Islas," se hace efectiva la capacidad polisémica del lenguaje y se presenta el juego implícito entre polos expresivos. Se da como un *continuum* entre gramática y retórica, conforme la tesis de de Man, en los lenguajes críticos, cuando se obvia la fuerza retórica contenida en el momento de la enunciación.

La disposición temática de los elementos en este acto de creación poética que representa el poema "Islas" redunda en esta significación en torno a la construcción discursiva sobre una

"espesura del vacío," como en ausencia de anclajes contextuales. La representación por medio de imágenes de una serie de ideas como lo femenino en yuxtaposición a lo masculino, la divinidad y su mensaje de amor y sacrificio, sobre el lenguaje y la naturaleza, se presentan en el marco de la profecía, cuyo lenguaje se concibe en el marco de un sistema estructural con un centro que irradia de la divinidad. Ahora bien, en el sistema cabalístico dentro del que opera el lenguaje poético gelmaniano, esta idea de centro se reduce a un vacío. El modelo representacional que nos impone el poeta llama la atención sobre la presencia metafísica, como la que Derrida identifica en el sistema interpretativo de oposiciones binarias en el estructuralismo (*Escritura 386*). En este sentido, la imagen de las plumas del jilguero que "arden" en aposición espacial al océano, motor del lenguaje cabalístico, hace colidir dos elementos, agua y fuego, en los que estriba el sentido místico del poema, como una imagen de un acto de inmolación del alma poética que simboliza el jilguero.

Entonces, a raíz de este desplazamiento de anclajes, como una apertura que se provoca sobre el marco totalizador de la profecía similar al apuntado por el poema "Océanos," cabría cuestionar acerca del proceso de la referencialidad en el lenguaje poético. Aproximaremos esta cuestión en el marco del estudio del lenguaje metafórico en el capítulo 5. En el presente punto álgido de cuestionamiento acerca de la hermenéutica poética sobre el que reflexionamos, nos interesa retomar el elemento clave, que es la cifra de la poética de *Mundar*: la palabra como sistema de irradiación expresiva dentro del poema. De hecho, la potencialidad de un lexema poético está simbolizada en la misma serie de poemas de imaginería escatológica, por medio de la imagen del fuego. En el poema "Pasados," se presenta en su capacidad de potencia destructiva, sugerida a través del cierre del poema:

> … Tanto decir que se enmaraña mientras

la gran serpiente de alredor

quema universos. (44)

El fuego se simboliza en la imagen de la "gran serpiente," entre los aztecas Xiuhcoatl, según Cirlot, y representa la energía, la fuerza pura y sola (405). Al igual que el agua y el aire, el fuego es una de las materias elementales según el pensamiento presocrático. Como elemento primordial, a la manera de Heráclito (hacia 540-480 a.C.), el fuego juega un papel fundamental como símbolo de cambio. Kirk y Raven extraen una teoría del conocimiento de los fragmentos conservados de la doctrina del flujo del filósofo de Éfeso. Según esta teoría la unidad de los opuestos se reconoce en su equivalencia transformacional, idea que se separa del flujo universal de pensadores anteriores como Tales y Anaxímedes.[26] Así, dentro de la oposición calor/frío, la unidad existe en el proceso transformacional que separa las dos sensaciones. El fuego es materia elemental, ya que es símbolo de este proceso de cambio. Kirk y Raven resumen en la siguiente premisa la concepción implícita en los anatemas conservados de Heráclito: "The soul is composed of fire; it comes from, and turns into, moisture total absorption by which is death for it. The soul-fire is related to the world-fire" (203).

La importancia del pensamiento de Heráclito consiste en la conciencia que presenta sobre el logos, la palabra, como principio ordenador del mundo. Con su práctica discursiva oscura y paradójica, construye significados que van más allá de lo obvio para sugerir la complejidad estructural y semántica del mundo. De esta forma, la expresión enigmática de *Mundar* funciona de la misma manera que las antítesis del filósofo presocrático para alertarnos y evitar la somnolencia y los dogmatismos al interpretar la realidad. De hecho para este pensador, el fuego se identifica con la palabra, el logos, lo que a su vez implica el conocimiento del ente o la divinidad por estar todo interrelacionado. Entonces, para tener comprensión de las cosas, o

sabiduría, es necesario entender la medida entre las mismas, su relación con el cambio y la pluralidad caótica (Kirk y Raven 202-203).

De la superposición de la "serpiente," el símbolo de energía pura azteca o del alma en el pensamiento presocrático, al espacio de la circularidad de las islas, de lo que interpretamos con el sentido de logos asediado, se desprende una simultaneidad de espacios. En la estética de superposición de planos místicos se abre una brecha para representar la palabra poética en un ámbito que escapa al del logos representacional. Exponemos a continuación cómo la estética de *Mundar* se basa en la palabra, al reactivar la multiplicación expresiva de su ambigüedad inherente, pero cuyo peso semántico necesariamente se encuentra anclado en el poema. En torno a esta energía potencial, en términos de Heráclito, o el potencial semántico en reserva en la teoría generativa sobre el léxico del lingüista francés Guillaume —según la apuntamos en el capítulo previo —, el sentido poético arraiga en el sustrato simbólico, y el significado se proyecta de manera que escapa al reduccionismo de la paráfrasis explicativa.

4.3 Potencialidad expresiva de la palabra poética

Desde la dinámica del cambio heraclitiana establecemos la base para una concepción renovada acerca de la potencialidad expresiva del lenguaje, que parte de un sustrato semántico arraigado en la tradición de la palabra poética y que se enriquece a través de la polisemia, simbolizada a través del poder trasformador del fuego. La palabra poética, desde su capacidad de aunar sentidos opuestos, como el fuego, despliega este poder transformativo. Previamente reconocimos esta unidad de opuestos en el poema "La sed," donde la imagen antitética procedente de la mística de San Juan, "[e]sos flujos de sombra que arden" (130), presentaba el

negativo de la trascendencia oculta que se construye en el poemario. De forma similar podemos establecer una relación de intertextualidad con el lenguaje místico de San Juan en el poema "Qué" con vistas a ejemplificar una alternativa expresiva desde la potencialidad de la palabra poética. A partir del bien conocido verso de su *Canción III* dentro de la producción del poeta místico renacentista, "la noche oscura," se construye un poema cuyo tono de júbilo recrea la expectativa del sujeto ante la perspectiva de la unión con la divinidad en un ambiente de nocturnidad:

> ¿Qué alegra la noche oscura? Una
> palabra. ¿Qué
> enalma la noche
> oscura? Una palabra.
> Una anchura del mundo.
> Una palabra que
> bebió sombras para brillar
> ardiéndose. Un
> polvo de astros toca
> el enamor de una
> palabra que
> abriga el desgarrón. (45)

La repetición del sintagma "una palabra" a lo largo del poema funciona como centro de irradiación en el todo, que se aprovecha de la evocación del conocido lexema "noche oscura." El ritmo dinámico creado por la estructura de preguntas y respuestas, recrea la unidad profunda creada entre la *palabra* poética que bebe su significado de la *noche oscura:*

> En una noche escura / con ansias en amores inflamada … / salí sin ser notada … / ascuras y segura … / ¡O noche, que guiaste! / ¡O noche amable más que la alborada! / ¡O noche que juntaste / amado con amada, / amada en el amado transformada! (261-62)

La fluidez dinámica entre el lexema y el símbolo, la unidad significativa proyectada en el ritmo de júbilo y expectativa del poema, prevalece asimismo a pesar de la dicción fragmentada provocada por los encabalgamientos abruptos que contribuyen a la impresión de un gozo poético.

Ahora bien, el motivo de este regocijo, como en la expectativa del encuentro amoroso de los místicos, permanece implícito, oculto en el espacio de lo innombrado en el poema. Al igual que el título interrumpido "Qué," las líneas del poema se interrumpen tras los artículos indeterminados, de tal manera que llama la atención sobre un vacío que adquiere valor nominal que es el blanco de la página. Como espacio relevante de un conocimiento oculto, en la expresión poética del poema, a diferencia de la inevitable paráfrasis en "Islas," se suma al significado de aquello que está representado el de los blancos de la página, que no están vacíos sino que guardan un presentimiento, que es relevante gracias a la memoria de la palabra poética. El peso de la tradición fluye como un conocimiento gnóstico desde el que proyectar el significado del poema, por lo que sería innecesaria la paráfrasis explicativa.

El contraste entre los dos poemas que venimos comentando hace apreciar una coincidencia de motivos expresados desde diferentes sistemas representacionales, distanciándose la potencialidad implosiva del mito del primero con la irradiación expresiva del segundo. El paralelismo temático es más evidente en los motivos del amor, de la herida, de la autoinmolación, en la coincidencia del vocablo de los *astros*, así como de la alusión a la dimensión del mundo; también hay un vínculo implícito en el ambiente místico, de tono escatológico en el poema "Islas," y construido

según la tradición poética renacentista española en "Qué." Es de notar, sin embargo, el contraste en el tratamiento del motivo poético predominante, es decir, la diferencia en la aproximación a su objeto poético. En el primer poema, el protagonismo corresponde a una pareja arquetípica, "un hombre y una mujer," que ocupan el centro de esta visión mítico-profética. En tanto que el espacio poético está dotado de un dinamismo que denota su negatividad, en el movimiento de caída, así como la circularidad del asedio, la única agencia posible se presenta en la imagen apocalíptica de "morder las envolturas marinas" en la estrofa de cierre. Ya hemos señalado una interpretación posible para las connotaciones negativas de esta escena, por la que, como representación del sistema metafísico, las islas, en el centro del logos racional, estarían en estado de cerco.

Por contra, en oposición al logos rodeado de la metafísica, una palabra poética caracterizada por su dinamismo es la vértebra central del segundo poema. En el poema "Qué" la masculinidad y feminidad, a pesar de no representarse de forma explícita, sí forman parte de su expresión para ser centrales como atributos formales, diferenciales de la experiencia, de la "anchura del mundo" que se proyecta en el poema. En los versos 1, 8 y 10 el encabalgamiento abrupto tras los artículos indefinidos *un* y *una* provoca una interrupción sintáctica para expresar la apertura en la extensión de referencia de la palabra poética, al mismo tiempo que mantienen la distinción de género en el sistema de la representación poemática. Así, el dinamismo de la palabra poética se ilustra en esta apertura del poema y se hace evidente también en el proceso de derivación por medio del que se crean los vocablos *enamor* y *enalma*. El uso del prefijo *en-* se emplea en locuciones para expresar el adentro y fue enormemente productivo en la creación de palabras desde los orígenes del idioma en el siglo X, como atestigua la variedad de ejemplos que provee el *Diccionario crítico etimológico del castellano* de Joan Coromines (véase anexo 3). En el poema "el adentro"

sobre el que se llama la atención con estos vocablos es el de la interioridad y la afectividad presente en los dos lexemas respectivos, *amor* y *alma*. En efecto, a diferencia del logos mítico y estático del poema "Islas," la interioridad de la palabra poética que se apunta en "Qué" es una característica adicional a la apertura y el dinamismo que dota a la expresión poética de una trascendencia proyectada por el peso semántico de una profundidad ganada a la palabra poética.[27]

De esta manera, la interioridad evocada en el texto por el entorno de nocturnidad de la noche oscura de San Juan, nos conduce al sendero de la sed de un conocimiento oculto en el que la palabra poética, como llama de amor viva, alumbra al sujeto en su empresa. Este conocimiento oculto, que identificamos con el olvido en el poemario, es expresado en el poema en el juego de aquello que permanece implícito en los blancos de la página. En la imagen del "desgarrón" se unen dos ideas, una de ellas ya comentada; como la cicatriz de la manzana en el primer poema, actúa como recordatorio, pero en el campo semántico de lo textil y en el entorno de la mística hispana, la idea de rompimiento está relacionada con la prenda sagrada, que es el velo de la divinidad, expectativa de la visión de la presencia divina. Para prepararse para este instante y que el alma sea receptiva en su imperfección a la potencia sin límites de la divinidad, el alma debe revestirse de sus más hermosas cualidades en la comprensión de los poetas místicos, según lo presenta la estudiosa C. Swietlicki (173-174). El deleite de la vista de la belleza divina es un tema de tradición cabalística, en el ámbito de la mística judía a través de la tradición textual de la Merkavah, tratados que desde la antigüedad describen los varios niveles del trono de la divinidad.[28] De hecho, la inconmensurabilidad de la belleza divina está directamente relacionada con la "anchura del mundo" en el poema. Según el minucioso estudio de Swietlicki acerca de los conceptos de la cábala cristiana en los poetas místicos, "anchura" es el sentimiento de

incomodidad que precede o acompaña la posibilidad de la visión de la luz mística (182). La idea procede de la conocida obra *Zohar* así como de la influencia mística Sufi. La idea de transgresión que se sugiere con la imagen del "desgarrón" es la de una revelación que hiere el alma humana ya que la luz divina no se presenta de forma gradual, en sucesivos estadios. De esta manera, en la palabra poética se actualiza la potencialidad para captar aquello que según el fenómeno del simbolismo se ha olvidado, que es el entorno de lo sagrado, cuya experiencia límite se expresa en toda su profundidad en la suma de significados activados en la tradición del vocablo poético y de los blancos en el poema; es de aquello que permanece implícito, que se guarda como si fuera sagrado.

Los tres versos centrales, "[u]na palabra que / bebió sombras para brillar / ardiéndose," presentan este logro de la palabra de ser capaz de incorporar contrarios sin incurrir en la contradicción. Estos versos ilustran la trascendencia que en el poema se construye por una suma de contrastes: la negatividad implicada en el sintagma "bebió sombras" en antítesis con el acto inmolador de "brillar / ardiéndose." Es decir, de nuevo en la contradicción de la construcción poética se presenta la luz divina, y esta cima de la palabra poética reside tanto en la versatilidad para moldear su significado en la superposición de capas de distintas tradiciones, como en el dinamismo con que se proyecta esta potencialidad. La palabra poética es el eje para representar experiencias en el límite del espectro cognitivo, como el olvido.

Por tanto, podemos sintetizar dos ámbitos del lenguaje como los que Eco propone a partir de las dos imágenes centrales en los dos poemas que contrastamos: por un lado, la abstracción implicada en la "espesura del vacío" del poema "Islas" asociado al "decir enmarañado" de la paráfrasis y la ausencia de referentes en los que anclar un contexto pragmático de aplicación; y por otro, la práctica de un revelar gradual, de irradiar una visión ante el sentimiento de

inminencia o expectativa como el de "anchura" de los místicos, que permite "decir que el mundo existe" por recordar la historia de la palabra poética. Su potencialidad sirve para la polisemia, así como la profundidad semántica de su simbolismo.

4.4 Reminiscencia frente a memoria crítica. La repetición compulsiva

De forma paralela a la potencialidad que se establece desde la palabra poética gelmaniana, así como a la plenitud del concepto de olvido, la memoria se presenta también en estado de reserva. En tanto que privada de la posibilidad de reconocimiento, esto es, por la dificultad de una recolección crítica por parte del sujeto de las imágenes del pasado (el trabajo de la rememoración en el sentido freudiano), nos encontramos ante una reserva de la memoria que está impedida. La memoria bloqueada a nivel personal es equivalente a la memoria escasa que hasta ahora asociamos en nuestro análisis con la plenitud del concepto de olvido. La paradoja entre demasiada memoria / memoria insuficiente que Ricoeur establece en su inquisición sobre la historiografía, la cual está arraigada en la memoria colectiva, en el plano de la memoria individual es equivalente a las categorías psicoanalíticas de la resistencia y la repetición compulsiva que se constatan en la dificultad de actualizar los recuerdos. Su fin es ejercitar una memoria justa (*Memory* 95-96).

Tanto los títulos de los poemas "Ahí" y "Qué" como la sintaxis interrumpida de los artículos indefinidos en el segundo poema, llaman la atención sobre el blanco de la página como aparentes silencios del discurso. Ahora bien, este blanco que existe en el plano horizontal del eje sintagmático de la lengua pasa a extender su referencia en el plano diacrónico, que es el eje vertical del discurso. Paul Ricoeur, desde una perspectiva filosófica, traza una posible

hermenéutica del elusivo concepto del olvido, en la que reconcilia consideraciones fenomenológicas y psico-fisiológicas. En el plano existencial, en palabras de Ricoeur: "l´oublie propose, au plan existential, quelque chose comme une mise en abîme que tente d´exprimer la métaphore de la pronfondeur verticale" 'propone … algo como una situación abismal, realidad que intenta expresar la metáfora de la profundidad vertical' (538; trad. Neira 533)**.** La profundidad que reclama *Mundar* para la palabra poética se hace extensiva a los silencios discursivos, los cuales, como el abismo indefinido del olvido filosófico, están habitados por "un mundo murmurado, inquilino/ de abismos…" ("Ahí" 24); están llenos, por tanto, con los trazos persistentes de una memoria que resiste al leteo.

Este estado de reminiscencia en que se encuentra atrapado el sujeto poético se aprecia de forma expresiva en la ruptura de la temporalidad, de la escisión del pasado y del presente, y por tanto, en la imagen de la herida que en el poemario asociamos a esta desunión. La metáfora de la herida asociada con la dificultad de reconciliarse con el pasado figura en los poemas como un "desgarrón," expresión de una memoria patológica, en tanto que se presenta sin falta de preparación por parte del sujeto. La represión no permite la inquisición crítica de los hechos del pasado, sino que se reduce a la práctica traumática de la repetición. La repetición compulsiva es un fenómeno clínico al que Freud se refiere en su artículo de 1919 "Unheimlich" 'Uncanny' patología que es desarrollada como un instinto en *Beyond the Pleasure Principle*, dentro del entorno especulativo de la destructividad del Ego que domina la estructura del aparato anímico; fue esta una de sus hipótesis en los escritos tardíos.

La reflexión freudiana está anclada en neurosis asociadas a eventos traumáticos como la Gran Guerra de 1914, y así la "compulsión de repetición" es la respuesta de aquellos pacientes que

reprimen el recuerdo traumático. Se trata de una respuesta del sistema de la conciencia por la que el paciente aparenta vivir su cotidianidad dentro de una falsa normalidad construida sobre la base del olvido del evento traumático. Según la presentación de Salvatierra de la teoría freudiana, la repetición implicada en el recuerdo y la reelaboración de vivencias personales no es independiente del principio de placer, aunque sí parece testimoniar una pulsión más elemental y primitiva en el aparato anímico:

> … podemos, pues, suponer que la conciencia y la impresión de una huella mnémica son incompatibles para el mismo sistema. Podríamos, por tanto, decir que en el sistema Cc. se hace consciente el proceso excitante, más no deja huella duradera alguna. Todas las huellas de dicho proceso, en las cuales se apoya el recuerdo, se producirían en los vecinos sistemas internos al propagarse a ellos la excitación. (15)

De acuerdo con el descubrimiento freudiano, los trazos de la memoria se archivan en sistemas alternativos al de la conciencia, ya que estos estímulos interfieren en el proceso de la reflexión para alcanzar conciencia de la identidad propia. Walter Benjamin se vale de la hipótesis de Freud para explicar el fenómeno del *shock* en la experiencia poética de Baudelaire, experiencia que vincula a la memoria involuntaria y que él sitúa en el centro de la estética del poeta simbolista (117). La conciencia actúa como un escudo protector de los estímulos y de ahí que, en la comprensión de Benjamin, los fragmentos de la memoria con frecuencia son más resistentes y duraderos cuando el incidente que los provoca no entró en la conciencia (Benjamin 114). Así pues, en la expresión poética de *Mundar*, la plenitud semántica del olvido se puede asociar con el estado inconsciente del *shock,* el cual se traduce en la repetición compulsiva. Ricoeur, también fundamentándose en Freud, identifica esta memoria repetitiva basada en la reminiscencia y no en

la recolección de eventos, con una memoria bloqueada, sin profundidad crítica. Es decir, inconsistente para funcionar como el hilo de continuidad temporal sobre el que yace la auto-conciencia de nuestra identidad (*Memory* 81-97).

Entonces, desde la perspectiva psicoanalítica y poética del shock, en los siguientes fragmentos que ejemplifican la repetición poética, identificamos el recuerdo reprimido, reflejo de un pasado herido:

> ¿Qué caballos
> te recaballan la nación
> de las ausencias que buscás
> en la ausencia de vos? (“Amistades” 20)
> ¿por qué no la dejaron
> solita y sola?/ hay fuego/
> fuego de sol/ fuego de niños/
> cortan la calle espesa de
> furia/ furias/ … (“Soneto” 50)
> ¿a dónde se fue la canción/
> de las canciones?/ …
> ¿estaba escrita la escritura …(“Sépase” 57)
> … acosado de sueños sueño
> …….
> … El disfraz
> de árbol del árbol no
> esté libre … (“Problemas” 89)

Estos ejemplos ilustran la represión en el nivel expresivo por medio de las repeticiones, de los paralelismos y las anáforas. Como recursos expresivos estos contribuyen al ritmo del poema oscureciendo la dicción, la cual se aproxima en estas ocasiones al decir entrecortado de la repetición compulsiva. Las repeticiones de vocablos en los poemas citados representan la expresión discursiva de la metáfora de la herida, que en forma de imagen identificamos con una "cicatriz amarga" en "La manzana" o como un "desgarrón" en el poema "Qué." La primera imagen se construye como recordatorio de la conciencia del cambio de planos, de la esfera superior al jardín terrenal, mientras que la segunda presenta la idea de una ruptura en la prenda del iniciado que prepara su alma para aproximarse a la presencia divina. Los pleonasmos y las repeticiones expresivas expresan con su ritmo entrecortado la imposibilidad de reconocimiento, de hacer coincidir la imagen con su impronta, de continuar el proceso preparatorio para recibir a la divinidad, o cantar la "canción de las canciones" con la que se representa en el poemario el transcurrir de una memoria crítica.

El estado patológico del sujeto de la enunciación poética es revelador de aquellos motivos temáticos asociados a su condición psicótica. Es decir, formalmente las repeticiones presentan en la superficie las pulsiones que se debaten en la conciencia del sujeto: el afán de justicia, la furia, los silencios, la identidad fingida, las ausencias, así como la escritura y la canción como medios de la expresión de esas imágenes del pasado que se guardan. La métrica, el ritmo rápido de los versos breves de estos poemas, contribuye al efecto del decir compulsivo en que se debate; así, la lucha entre el aflorar y la represión se reproduce por medio del uso de barras, las cuales —de modo habitual en la poética de Gelman— imitan lo entrecortado de la enunciación. En este sentido, es significativa la presentación estrófica de los poemas "Soneto" y "Sépase" siguiendo la métrica del soneto. Es reconocible por la disposición en dos cuartetos y dos tercetos cuyo

recuento oscilante varía de las cuatro a las diez sílabas. Se incluyen eneasílabos y heptasílabos, con lo que aparenta la ruptura del dispositivo métrico como contenedor del ritmo.En este caso es representativo de movimientos de una respiración entrecortada en el momento de la enunciación poética. La representación métrica ahonda así en la idea de una herida metafórica.

Hemos de preguntarnos, por tanto, acerca de la memoria poética en *Mundar*; esto es, cuáles serán las condiciones para una memoria crítica cuando hemos descartado la posibilidad de representar una memoria feliz en el poemario. En la confluencia entre memoria personal y memoria colectiva, la reflexión poética constituye el testimonio de la profundidad de la herida, que viene a ser el espacio metafórico del pasado que aflora en el presente. Crea el espacio visible de la interioridad en la ruptura temporal. De forma similar, la cicatriz constituye la imagen de la herida cerrada, del recordatorio externo de un pasado inaccesible, que permanece guardado. Mientras que reservamos para el cuarto capítulo las consecuencias de la escisión de la identidad en este contexto de cuestionamiento de la memoria, expondremos a continuación la problemática a la que nos enfrenta el poema "Sépase;" a saber, la necesidad de indagar el pasado, de reconstituir una memoria colectiva en la que arraigue el discurso historiográfico. En definitiva, cuáles son las condiciones del nombrar los actos de violencia sobre los que se cimienta el discurso de la historia.

4.5 ¿Es posible una memoria crítica?

A partir del estado de transferencia del campo terapéutico en que se convierte el poema lo que se despliega es una persistencia de elementos oníricos en *Mundar*, como cuando el sujeto poético "acosado de sueños" ("Problemas" 89) se encuentra atrapado en esta forma de *vida involuntaria*, sin posibilidad de intervención consciente. Los sueños, según la teoría freudiana, son realizaciones disfrazadas de un deseo reprimido, por lo que las ensoñaciones poéticas de *Mundar* hacen reconocible el deseo sublimado de una memoria feliz, del activar un recuerdo cuando este es fiel al pasado; Ricoeur denomina a esta coincidencia afortunada del momento de reconocimiento de la fidelidad de la imagen del pasado. Emplea el término "mémoire hereuse" 'feliz' para diferenciar esta faceta positiva de la memoria de sus patologías, como, por ejemplo, la memoria bloqueada que vimos en el poema "Ahí" (24). En el poemario, a modo de ensoñación poética se representa una memoria feliz de un pasado brillante cuyas imágenes fluyen sin las trabas de la repetición compulsiva. En los poemas "Tarde" (30), "El niño" (31) y "Poema" (34) el transcurso de la temporalidad se restituye y, como en una imagen soñada teñida de un resplandor voluble, el ritmo fluido de estas visiones son el contrapunto a la opacidad y la enunciación entrecortada de los poemas, fenómenos que asociamos a la represión de un pasado traumático. En "Tarde" las líneas del verso fluyen sin interrupción, de tal manera que como al observar el río heraclitiano se hace perceptible el paso del tiempo, y se siente su fluir silencioso como expresión de un orden natural en el que los opuestos se reconcilian:

> Esta tarde se acuesta en
> calles que caminé, me trae
> su oro. Cuando
> el pasado devuelve su pasado así… (30)

En “Tarde” el momento de plenitud del reconocimiento es perfecto. Estos paisajes se representan como en un sueño; esto es, como visiones en las que el ser poético se retrae del incesante cuestionamiento ante el pesado bardo que se le impone por tener que inquirir el pasado, en su lucha por una justicia restauradora. Ahora bien, a pesar de formar aquellos instantes lejanos de una memoria feliz, en tanto que sueños, estas representaciones todavía se recolectan en el ámbito de la reminiscencia involuntaria, ajenas a la recolección crítica de una memoria voluntaria en la que el sujeto reconoce la coincidencia con la imagen pasada.

Como definición fenomenológica, Ricoeur propone que la “memoria es una imagen que tenemos del pasado,” no la percepción de una imagen, sino la representación de lo percibido (*Memory* 59). De ahí que, siguiendo a Husserl, distingue entre “memoria primaria,” constituida por el momento de retención de la imagen, cuando la imagen se imprime en el cerebro, y “memoria secundaria,” que sería el momento de la reproducción o de su representación (*Memory* 39). Es en el entorno del segundo nivel de la memoria donde entran en funcionamiento los diferentes modos de atraer un recuerdo, los distintos grados en la acción de volver a una imagen: a saber, recordar, rememorar y reconocer, siendo esta última faceta el momento feliz de la coincidencia de la imagen con su impronta. Tanto los recordatorios como las rememoraciones forman parte de lo que Henri Bergson denomina el “hábito de la memoria” de los eventos de la vida diaria desde un punto de vista pragmático, mientras que una “recolección de la memoria” es ajena a esta cronología de la cotidianidad.[29] Esta última sería una memoria profunda, en estado puro, que no envejece, la memoria crítica que Ricoeur identifica con el momento feliz del reconocimiento de una imagen, como el que citamos del poema “Tarde.”

El poema “Sépase” —del que algunos versos ilustran la compulsión a la repetición— en gran medida nos permite reconocer el entramado de significaciones asociadas a las modalidades de la memoria:

> mientras te amo/un perro
> ladra en la íntima cocina/
> cosemos vida y muerte/
> ojos puros tu mano/
> ¿a dónde se fue la canción
> de las canciones?/¿el
> visible que munda en otra parte?/
> ¿abre el aire que no sucedió?/
> ¿estaba escrita la escritura
> de dos en uno/la obra
> que no conserva nada?/
> nunca sabemos qué pasó/la noche
> es nosotros/tranquila/
> calla abismos/ (57)

El verso central presenta una definición en forma poética de la memoria, de aquella imagen que habita en otra parte, de “el/ visible que munda en otra parte.” La introducción del neologismo “munda” derivado de *mundar* —que da título al poemario— profundiza en la paradoja de la memoria: por un lado, el uso del lexema en su forma verbal es novedoso para, a partir del sustantivo *mundo*, expresar por medio de un significado relativo al espacio la distancia temporal

de la imagen del pasado. Pero al mismo tiempo constatamos la inaccesibilidad de esta memoria debido a la distancia espacial que la separa y que se expresa en el "en otra parte." La expectativa del lector se rompe, además, en la primera estrofa al intercambiarse las habilidades perceptivas entre lo táctil y la vista en la imagen "ojos puros en tu mano." La imagen expresa la ceguera del presente en la incapacidad de actualizar la imagen "visible" del pasado "que munda en otra parte." Se crea así una especie de desasosiego en el lector con base en la atmósfera de reminiscencia, en medio de la que el pasado de forma ajena al control del sujeto tiene la capacidad de presentarse sin ser llamado. Esta ausencia de control sería la causante de la enunciación repetitiva que ofrece una pista formal de esas imágenes inaccesibles, del pasado en forma poética como "la canción / de las canciones" o "la escritura [escrita]," "la obra / que no conserva nada" y la imposibilidad de capturar la imagen cuando la voz poética afirma que "la noche… /tranquila/calla abismos."

Ahora bien, esta amalgama de motivos relacionados con la memoria en la expresión del poema adquiere una vertiente paradójica dentro del contexto interpretativo de un conocimiento del que el imperativo que da título al poema nos informa. Porque, en definitiva, en contraposición al anuncio del título — "Sépase" — "nunca sabemos qué pasó." Se da un sentido de inminencia, que se crea desde el título, que se resuelve en la certidumbre de nuestro desconocimiento presente del pasado. Lo que el poema constata es la imposibilidad de completar este requisito de conocimiento del pasado, pero su hondura, como una profundidad trágica, se crea por medio de la sugerencia de un espacio íntimo transgredido por la invasión del recordatorio que se escapa al control del sujeto, por la impresión de un estado de reminiscencia.

El soneto está impregnado por un sentimiento de desasosiego que proviene de este conocimiento algo paradójico. Ya en la primera estrofa se trasluce el trasfondo existencial al

presentarse una escena teñida de erotismo. Se representa el momento de unión mística como el acto de la visión, de extender la mano hacia la luz de la divinidad, tal como se sugiere en el verso sinestésico "ojos puros tu mano/." En el espacio íntimo y familiar donde tiene lugar la acción de coser "vida y muerte," se representa un movimiento de restauración por el que sobreentendemos la ruptura de este binomio elemental. La ruptura de un orden primordial que se da en el presente presupone el trasfondo de la herida del pasado, el "desgarrón," la "cicatriz amarga" de otros poemas, heridas ambas metafóricas, así como lo es la acción de coser, esto es, de unir el pasado al presente. De esta manera, el sonido que actúa como trasfondo, el ladrar del perro, representa en este momento de intimidad el lenguaje de los recordatorios del pasado herido. El sentimiento de inquietud que percibe el lector en esta estrofa se crea a partir de la sugerencia de la ruptura de un orden primordial a la existencia que es el ser-hacia-la-muerte, expresado en la inseparabilidad del binomio vida/muerte. Ahora bien, el momento de lo ritual cotidiano, de la acción de coser, implica la idea de restauración como un acto sagrado que ocurre en el momento del amor erótico, de tocar la luz de la divinidad, de una visión tan pura que se siente como una ceguera.

El mismo Ricoeur admite que existe algo de inexplicable en este fenómeno de la coincidencia de la imagen, en el hecho que se expresa mediante la paradoja de hacer presente algo que está ausente, y en este aspecto ignoto de la capacidad de la memoria, hay un momento de desasosiego en el sentido de "lo siniestro," el *unheimlich* freudiano. Este sentimiento que Freud identifica a partir de representaciones estéticas en ciertos momentos de nuestra experiencia de la realidad, se define como un momento de inquietud creado en un ambiente de familiaridad donde algo íntimo de este ambiente muestra una faceta desconocida.[30] La acción de coser vida y muerte en el espacio hogareño expresa el movimiento de restaurar una unidad esencial que ha sido desligada. La inseparabilidad de vida y muerte hace que el movimiento restaurador de coserlos exprese una

violencia no dicha, pero que subyace al significado de la imagen. La dificultad de la expresión de esta violencia proviene de la doble dimensión en relación con el olvido a que se enfrenta el sujeto: por un lado, en el plano de la memoria personal la posibilidad de rememorar el pasado está marcada por la herida que acarrea el recuerdo con lo que es imposible atraer un recuerdo feliz; por otro lado, en el plano de la memoria colectiva, el cuestionamiento de esta memoria que está en la base del discurso de la historia niega la posibilidad del olvido, con lo que el trabajo del duelo está obstaculizado por un estado constante de reminiscencia, de insomnio poético, condición en la que se encuentra el sujeto cuando es asaltado por los recuerdos. Por tanto, la acción de llorar la pérdida que conduce a una posible restauración en la que el individuo se reconcilie con su pasado es interrumpida por la memoria involuntaria dentro de la cual el pasado se presenta en forma de anagnórisis, como "reconocimiento." Así pues, la imagen del perro, cuyos ladridos son percibidos en la cocina, ilustra el carácter espontáneo del reconocimiento como en un reencuentro desafortunado, en este caso por la violencia que se actualiza en el ejercicio de la memoria.

En la sección "Recognizing Oneself —Ulysses makes himself recognized," Ricoeur expone el momento de reconocimiento cuando en la *Odisea*, el perro Argos muere tras reconocer a su amo (*The Course of Recognition* 72-75). El momento poético de reconocimiento en *Mundar* se expresa en forma invertida a este modelo ya que el recordatorio es el del hijo muerto en el caso del poeta argentino, por lo que parece que el sujeto poético se identifica con la figura de Laertes, el padre del héroe épico, quien puede descansar en paz tras reconocer las cicatrices, "la verdad de los signos" que con su hijo había intercambiado ("Course" 75). Los ladridos del perro en el poema podrían atestar la verdad de unos signos sobre los que cuestionan las preguntas en las dos estrofas centrales: el espacio más amplio del jardín terrenal del *Cantar de los cantares*, metáfora

para el ámbito de la búsqueda entre los amados, cuyos signos, según el poema, se encuentran ausentes.

4.6. Conclusión

La paradoja de la memoria, de aquello visible que "munda" en otra parte, así como la expresión poética de la compulsión patológica a la repetición, llaman la atención sobre la necesidad de una memoria crítica que arraigue en la tradición y, de ahí, en el discurso historiográfico. Esta memoria crítica conlleva una labor de indagación, revisión auto-crítica y cuestionamiento del pasado reciente argentino durante los años de la última dictadura militar. El ritmo poético de las repeticiones y el movimiento de amalgama, marcada por el uso de barras, y la separación de las estrofas llaman la atención sobre el fragmentarismo, que resulta por enfrentarse el sujeto a esta inquisición; la representación fragmentada es la expresión superficial de la condición reminiscente de la persona poética y su resistencia para atraer un recuerdo justo. La compulsión a la repetición como síntoma o signo poético del trasfondo patológico nos permite reconocer la hondura de la herida en la memoria personal, al mismo tiempo que nos hace conscientes de la dificultad de hallar un equilibrio entre demasiada memoria y una memoria insuficiente en el plano de la memoria colectiva. Para acceder a una reflexión crítica sobre el complejo fenómeno de la memoria, el recuerdo y el olvido, se hizo necesario profundizar en la relación intertextual, lo que denominamos el eje paradigmático, en la historia de la palabra poética, para que aflore la expresión de una memoria que fluye bajo el control del sujeto en una línea temporal restaurada por la que el pasado se une al presente.

El movimiento de la escritura de la interrupción se inicia con una superposición de planos según apuntamos en el primer capítulo. Las concepciones teóricas de Paul de Man y Paul Ricoeur con base en las ideas del lingüista francés Guillaume redundan en la palabra como eje de un sistema lingüístico no escindido en las divisiones de su nivel estructural más elemental, el fonético. La oscilación entre lo universal y lo particular dentro del discurso alquimista —el que asociamos con un centro de irradiación vacío— nos remitía al hueco de una escisión, representado mediante un plano expresivo en el que los significantes se amalgaman. De la misma manera la quiebra del potencial polisémico de la palabra, llama la atención sobre aquellas representaciones cuyo trasfondo tiene la "espesura del vacío." Estos fenómenos del lenguaje que se aprecian en los discursos de la memoria, ponen en evidencia la idea del olvido en el evento que conlleva la tendencia al monumento y a la formalización de la memoria. Por la misma premisa por la que Paul de Man hace fluctuar el análisis literario entre la retórica y la sintaxis, las posiciones gramaticales y la fuerza pragmática en el acto de habla (i.e. momento perlocutivo), debemos tensionar el nivel sintáctico de la expresión poética para establecer un equilibrio entre el espacio del olvido y la línea temporal de la memoria y así, en última instancia, escaparse a la paradoja que despliega la memoria en un nivel fenomenológico: en otras palabras, la búsqueda de la fidelidad a la memoria, de convertir el flujo de la memoria pura bergsoniana en memorias-imagen de la tradición, incorporables en la narrativa de la historia. En estos términos presenta Ricoeur la problemática moderna de *los trazos de la memoria* (*Memory* 54).

Con este panorama previo nos concentramos en el presente capítulo en la reflexión central de *Mundar* que identificamos con la necesidad de una memoria crítica en la que arraigue el discurso historiográfico. Tanto la trascendencia del poemario, como la nostalgia y el desasosiego apuntan a una intuición, a saber, que la necesidad de reconocer la memoria personal y colectiva, tanto

como el conjunto de los testimonios personales, no dirime el requisito de reconciliar el pasado, de olvidar un dolor que pasa a tejerse en el discurso histórico. Es más, el lenguaje poético de *Mundar* no sólo trasmite esta intuición o conocimiento poético, sino que se asienta sobre una posición ética, cuidadosa con los mismos recuerdos que acarrea, con lo que reconocemos una conciencia de la responsabilidad que entraña la poesía por ser portadora de esa memoria crítica, del reconocimiento de los hechos y las personas, de sus rostros y sus sombras. Esta conciencia es la que permite reconciliarse con el pasado, desbloquear la memoria, para hallar el término medio entre demasiada memoria y una memoria escasa. Es la balanza de una memoria justa. Podemos decir que desde el lenguaje poético se traza una perspectiva temblorosa, un horizonte ético que nos da medida de la distancia que existe con el discurso de la historia, ya que este se funda sobre el conocimiento de una violencia, sobre la cicatriz amarga del olvido de los rostros y de sus sombras, de los compañeros y todas aquellas personas asesinadas y desaparecidas durante la dictadura militar, las cuales habitan o "mundan" en la conciencia del poeta, en la masa de una memoria crítica.

Capítulo 5. Tradición poética y mundo metafórico: el conocimiento, Eros y la muerte

> One cannot think in an adequate manner from a perspective of absolute fragility or transitory repetition. That is why it is difficult to think of the human being as a fragment or isolated particle, an orphan with no recognizable affiliation. I prefer to think we are the living part of a cosmic and natural whole, of earth and landscape, with a collective history and living language – a living whole.
> Vìctor Massuh in Eduardo Portella, *Thinking at Crossroads*.

La opinión del filósofo argentino Víctor Massuh se inserta dentro de la crítica de las disciplinas del post-estructuralismo y la hermenéutica filosófica, las cuales propician una apertura hacia particularismos, como la identidad, la etnia, el género, que suponen una liberación de la hegemonía del racionalismo, pero inevitablemente conducen a la multiplicación de las posibilidades del pensar, a la percepción de una cultura fragmentada. Para Massuh este fenómeno de fragmentación se remonta al pensamiento del filósofo alemán Nietszche, para agudizarse en los últimos cuarenta años del siglo XX (Portella 116). Su propuesta de trazar un camino para la reflexión, un proyecto del pensar, reconoce al ser humano como parte viviente de una totalidad, de la tierra y el paisaje, con una historia colectiva y una lengua natural. Se busca sortear esa suerte de fragmentación que se conecta con un estado de "fragilidad absoluta," estancado en la transitoriedad de la "repetición." Estos dos mismos aspectos, la fragilidad y la repetición, podemos asociarlos con la fragmentación del sujeto perceptivo en *Mundar*, la cual se explica, dentro del contexto planteado por Massuh, por la necesidad de enraizar una memoria crítica en el seno de una tradición. En el capítulo anterior del presente estudio, una memoria reminiscente, con falta de profundidad crítica, impedía el trabajo de una reconciliación pasado-

presente, del trazado de una línea temporal definida en el poemario. Ésta precisamente acentúa la fragilidad a la hora de reflexionar sobre la violencia inherente en los conflictos sociales y políticos que asolan a la humanidad.

La línea de pensamiento de Massuh nos parece que abre posibilidades interpretativas sobre el lenguaje metafórico de *Mundar*. La prerrogativa de Massuh, de retomar un contexto de pensamiento abarcable como totalidad, presenta una intención definida dentro del discurso intelectual de finales del siglo XX, para de algún modo reintroducir conexiones entre los pilares sobre los que descansa el pensamiento filosófico: a saber, naturaleza, historia y lenguaje. El mundo metafórico de *Mundar* trasluce un entramado discursivo, una serie de creencias y prácticas sobre la memoria histórica, las cuales han constituido una preocupación creciente en diversas capas sociales, en la tradición de pensamiento europeo tras la Alemania nazi y tras las dictaduras militares que ocuparon los gobiernos de Argentina, Chile, Uruguay y Perú a finales de los setenta y principios de la década de los ochenta. Teresa Basile, en su artículo, "Aproximaciones a la posdictadura en el Cono Sur," reconoce la necesidad de cuestionar el prefijo *post-* aplicado a los discursos críticos a partir de los procesos democráticos para llegar a justificar la importancia de reconocer un espacio diferenciado de la enunciación. Se abastece con textualidades propias como el testimonio, la novela histórica y el ensayo, que operan sobre la esfera pública (Basile 123). Distingue en el espacio cultural e intelectual un movimiento orgánico cuyas propuestas críticas negocian con espacios sociales diferenciados desde los que revisar la experiencia de la dictadura, así como la importancia en la creación de un *imaginario* para relatarla.[31]

La importancia de la quiebra discursiva post-dictadura como nuevo lugar de enunciación para la revisión de la historia y los discursos de la crítica, también interesa a Fernando Cacopardo.

Para este investigador argentino del CONICET, la parcelación de los estudios sociales y de humanidades en la postmodernidad debe superarse con vistas a encontrar propuestas vinculantes a través de intereses comunes, de manera que puedan proponerse efectos de aplicación prácticos en la sociedad. Para ello propone guiar una modalidad de síntesis a partir de las múltiples polaridades en que se han fragmentado las problemáticas socioculturales; se hace necesario mantener una distancia crítica de la institución y, en este sentido, la literatura aporta "sugerentes claves para abrir otras posibilidades heurísticas" (Cacopardo 50). Así pues, en este capítulo, cuando hablamos de apertura hacia la totalidad, así siguiendo la propuesta del Massuh, damos cuenta del espacio enunciativo post-dictatorial y sus discursos particulares tal y como reconoce Teresa Basile y ha expuesto en profundidad Miguel Dalmaroni en su obra *Palabra justa* (2004). Asimismo tenemos en cuenta la búsqueda de síntesis en las aproximaciones a los hechos sociales, como la que propone Cacopardo.

El primer ámbito para arraigar el pensamiento en una modalidad de síntesis abarcadora según la propuesta de Massuh, es el espacio o el paisaje, que proporciona al individuo un sentido de pertenencia a una comunidad. En la poesía romántica fue el alemán Holderlin el que expresó el sentimiento de un sujeto exiliado de la totalidad cósmica (Argullol, "Retorno" 105). Para Goethe como para Schiller el mundo antiguo significa totalidad, unidad; según Reinhold Münster, "[e]l mundo griego era el de la cultura natural" (80) y los poetas románticos "leen las huellas de la Antigüedad en la Modernidad" (82). A grandes rasgos, el desarraigo y la crisis espiritual son síntomas en la búsqueda de una reunión de los fragmentos, el "abrir las capas del olvido y liberar la memoria de los dioses" ("Retorno" 107) según entiende Rafael Argullol la poética de Holderlin. Retomando la perspectiva contemporánea de Víctor Massuh, recuperar la tradición es una necesidad con vistas a resistir la fragmentación, la especialización a la que tiende el

esteticismo, el dominio de lo fragmentario que resulta en cacofonías. En *Mundar,* podemos distinguir entre un macro-cosmos o unos valores universales concretos, como la cultura, la lengua, frente al micro-cosmos que es la esencia del poema: su estructura inmanente. La palabra poética, el lexema en su plenitud semántica, funciona como eje entre los dos planos para determinar el alcance de las referencias: su sentido profundo.

En el segundo capítulo, ya expusimos el vacío del evento en el centro del poema "Distribuciones" y de un contexto totalitario del conocimiento al que se vincula. En el poemario el agua es el elemento primordial en el que trascurre la naturaleza de ese recuerdo amorfo y fluido, que se oculta de acuerdo con las coordenadas del gnosticismo. Interpretamos estas pistas básicas del lenguaje poético sobre el procedimiento conocido de la mística de la doble interpretación, la divina y la humana, a partir de la cual necesariamente se establece la imperfección de la empresa hermenéutica humana debido a que se multiplican las posibilidades expresivas.

Según viéramos en el tercer capítulo, el diálogo intertextual con los simbolistas franceses presenta un sujeto escéptico sobre la especialización-marginación que Mallarmé prevé como sino de lo poético [3.3]. La imagen de los astros que caen en "Pérdidas" invierte el movimiento ascendente del poeta romántico en comunicación con la divinidad, para apuntar el pesimismo por el particularismo en que se inscribe lo poético en el renovado panorama sociológico descrito por Benjamin. Nos referimos al relego de la poesía lírica como campo de especialización de acuerdo con el cambio en la percepción del público, así como en su actitud hacia la poesía lírica. Del comentario irónico con que se cierra el poema: "y no hay midinette o / costurerita que nos salve" (112), podemos extrapolar el escepticismo del poeta ante este espacio marginal del lenguaje. Así pues, la dicotomía universalidad/particularidad se resuelve en la apelación al vocablo poético, su

profundidad semántica, cuya fuerza expresiva arraiga precisamente en la síntesis de una particularidad ampliada en el seno del diálogo con la tradición, del sedimento de la memoria y del sustrato semántico que la convierte en eje del poema. De ahí que el lenguaje escatológico mostrara asimismo una amalgama de significantes para exponer la reducción del mito a su presentación formal en el poema, que es la "espesura del vacío" en que se aísla el logos. En el presente capítulo profundizamos en este formalismo de lo que hasta ahora hemos descrito como una superficialidad de los referentes, las pérdidas de la inmanencia textual o la tendencia hacia un universal lingüístico. La idea que nos guía es que este formalismo procede de una referencialidad escindida entre el significante y el significado del signo poético-lingüístico, división concebida en el entorno de un sentido de cultura fragmentada.

La segunda área aludida por Massuh, la relativa a la historia, se presenta en relación con la paradoja en que se debate una memoria acrítica, bloqueada entre la compulsión de repetición y el olvido como vacío o imagen de la auto-aniquilación. La conexión de la historia de una comunidad, de la memoria con un sentido de identidad comunitaria o individual reside, en gran medida, en el flujo de una temporalidad cuyos eventos, según Ricoeur, se constituyen como el tejido, el hilo de la tradición de la historia de la comunidad: it is through the narrative function that memory is incorporated into the formation of identity (*Memory* 84-85). El mismo pensador en un artículo titulado "Universal project, multiple heritages," presenta la idea de identidad como concepto gobernado por una "consistencia" narrativa, la cual presenta "densidad" e "inteligibilidad." También habla de un "trabajo de la memoria," aquella que está equidistante del olvido y la repetición, que es crítica en tanto que los eventos son interpretables, desde la apertura hacia los cuentos o concatenaciones narrativas de los otros ("Universal" 90). Podemos decir que la historia como epistemología vacila entre el afán de objetividad y una autoconciencia de

relatividad en la concatenación de los eventos. De ahí la necesidad de establecer certezas, de asimilar la historia de manera crítica con vistas a alcanzar una perspectiva de comprensión sobre el momento presente y en el que arraigue la posibilidad de proyectar el futuro. En el lenguaje poético, se reconcilian los tiempos de la historia y la memoria personal en la concatenación del relato gnóstico, donde los recuerdos en un modo impresionista se amalgaman en la temporalidad del espacio poético, o en la línea de la tradición. Se reconcilia así la idea de "tradición" con la historia, tal como la concibe el historiador judío Yerushalmi; esto es, como una tradición histórica de pensamiento gnóstico, no crítica, sino que se transmite en una comunidad arraigada (Roth 180). Según demuestra Roth en el capitulo citado, en el momento que la tradición se empieza a problematizar o cuestionar, es cuando se tambalea la identidad de la comunidad (181).

En ausencia de valores absolutos, el lenguaje, tercer ámbito de reflexión según el epígrafe, nos da la medida de todos aquellos aspectos que necesitamos juzgar. En *Mundar* la medida oscila entre la potencia del lenguaje para nombrar e inaugurar espacios inéditos está representada en el poemario en una imagen cabalística. Esta es la idea de un motor de la naturaleza como la de los océanos ("Océanos" 42). Asimismo se apunta en otras imágenes la fragilidaddel lenguaje como parte integrante de una totalidad inserta en la tradición poética de la conversación lírica.

5.1 La reflexión sobre el lenguaje poético

En el presente capítulo desde este trasfondo semiótico y existencial relativo a la memoria y el olvido, nos adentramos en el entramado metafórico de *Mundar* con la intención de ampliar la perspectiva interpretativa e introducir consideraciones en torno al nivel pragmático del lenguaje poético y su uso conforme un marco ético en el último capítulo. El nivel metafórico se articula en

torno a tres motivos poéticos: a saber, el conocimiento, el amor y la muerte. La complejidad de este nivel expresivo se hace visible a través de una preocupación implícita por el lenguaje como herramienta comunicativa y de comprensión. Esta coyuntura lleva a exponer la analogía como mecanismo fundamental del lenguaje poético. A partir de la reflexión sobre el nivel metafórico y la tensión analógica que se construye desde su nivel literal, como en una especie de arqueología discursiva, examinamos el sentido de los restos, de aquellas expresiones sobrecargadas por la retórica para así llamar la atención sobre el nivel referencial. Algunas imágenes que expresan la falta de definición de coordenadas espacio-temporales, como la eternidad y el desierto, expresan el vacío del nivel referencial, por lo que se recrean como marcos esencialistas. Son como ámbitos de estructuras duales que tienden a la abstracción del universalismo. El sentido de estas imágenes y de expresiones metafóricas que analizamos en el capítulo apunta hacia una banalización del discurso de la memoria y al esteticismo de algunos discursos relativos a la violencia. La poética de Gelman se puede leer desde este compromiso con su contemporaneidad, para cuestionar la fragmentación de la tradición, su desconexión con el presente, así como la polivalencia de los discursos en sus acercamientos a la realidad.

Este trasfondo de preocupación ética por el valor de lo discursivo como filtro de conocimiento, aparece ampliamente ilustrado en su prosa periodística y que, como veremos en la sección que cierra el capítulo, trata los dilemas de la muerte violenta. En el discurso poético, la cuestión se refleja a través del propio lenguaje, como reflexión meta-poética sobre la facultad léxica para nombrar la realidad. La relación del poeta con su lenguaje artístico, la indagación sobre sus límites expresivos, procede de la línea de unión con la propia tradición poética. Ya en el entorno de la estética simbolista los poetas sintieron la necesidad de indagar críticamente sobre su medio expresivo, y durante la vanguardia estética en la primera mitad del siglo XX, esta

autorreflexión presenta el halo de la especialización del poeta lírico en el seno de la sociedad burguesa. Así, varios ejemplos del segundo capítulo, procedentes del simbolismo, ilustran la reflexión meta-poética: a través de la imagen de las vértebras magnetizadas del poema "Vendages" de Verlaine, la representación del rapto extático, como el presentimiento del poeta maldito de un presente en conexión con el olvido de la tradición que es el eje inmanente del hecho poético [3.1]. También, en la imagen de los astros que caen del poema "Pérdidas," se critica la sociología del hecho literario [3.3]. Por fin, la dicotomía entre fragmento y totalidad, en el poema "El pato salvaje," el cual leímos como un retablo simbólico de la escritura que despega el vuelo pero se escribe de forma invisible [3.2].

En cierto sentido, los tres poemas se pueden asociar con distintos momentos estéticos, como son el romanticismo, el simbolismo temprano y el simbolismo tardío, que deriva en las vanguardias históricas. Lo que nos recuerdan estas estéticas es el signo de la liberación frente a esquemas institucionales ya sea la primacía de la metáfora, de la métrica estrófica o de un conocimiento poético. En la estética de Mallarmé es reconocible el momento crucial de la autonomía del poeta con respecto a imposiciones institucionales, cuyo rol liberador de esencias vendría atado a una responsabilidad adquirida ante el blanco de la página, o sea ante el hecho de la escritura. Así, pues, la trascendencia de la escritura es simbolizada en la "fuga del pato salvaje" (19) como una escritura invisible que es el sustrato del símbolo, el motor del pensamiento poético [3.2]. Las "pérdidas" del poema que dialoga con Mallarmé ("Pérdidas" 112), son las de la inmanencia, la quiebra del plano polisémico o del simbolismo de la palabra poética, a partir de la que se mantiene un equilibrio entre los elementos de la naturaleza en el paisaje de los textos.

De ahí el cuestionamiento que subyace al diálogo intertextual con el simbolismo acerca de la necesidad de arraigar un suelo referencial en el eje diacrónico de la tradición poética. Continuar este diálogo, asimismo, supone indagar en el sentido profundo de la responsabilidad ante la escritura para así liberar el presente de la fragmentación, de los particularismos en el significado. Es una indagación, en definitiva, que pone al descubierto lo que parece ser una especie de estancamiento en el movimiento inaugural de la toma de conciencia de la liberación que impide recuperar un horizonte de comprensión poética.

En esta auto-conciencia por la que el lenguaje se eleva como plataforma de reflexión, reside su apertura ética. Los poemas que analizamos a continuación presentan este espacio de reflexión en torno a la potencialidad metafórica para nombrar y medir la realidad. El mecanismo de re-contextualización tiende a romper el binomio de la espacialidad o del reverso del lenguaje con la división entre significante y significado, y así re-describir el ámbito de la referencialidad dentro de una perspectiva antropológica de la existencia, en la que aquello más íntimo relativo a la experiencia de lo humano el amor, la muerte, el reconocimiento se atesoran como centro de irradiación del sistema poético.

5.2 Metáfora y referencialidad: las “lejanías” o el nombrar un espacio poético

De acuerdo con el seminal estudio de Paul Ricoeur (1975), la referencia metafórica se erige a partir del sentido de la expresión metafórica y en particular a partir de las ruinas del sentido literal de la expresión. Las “ruinas” que eran tan caras a Mallarmé representaban el esqueleto de la estructura poética, desde la cual se liberaba el alma: “el viento que susurra al viandante,”

según la metáfora acuñada en el prólogo del poeta francés a *Divagaciones*. También, en el poema de Cernuda, sobre la imposibilidad del olvido, el viento representa el hálito que golpea las piedras en un paisaje de desolación, que es correlativo con el alma del poeta, correlación esta expresiva de la indivisibilidad entre la identidad y la memoria. La afirmación de Ricoeur pone de manifiesto la infalibilidad de la metáfora basada en la imposibilidad para abolir la interpretación literal, ya que la interpretación metafórica necesariamente está sometida a aquélla.

En la apertura de un nuevo espacio, nombrado como unas "lejanías" en el poema del mismo nombre, se liberan las ruinas del "dentrofuera" (32), de un espacio poético de la totalidad que reconocemos en el movimiento poético de un "mecer" ("mece con / palabras" escribe Gelman) por el que el sujeto es acunado en el seno de una naturaleza no escindida. La apertura de un nuevo espacio no es construida sobre la nada, sino que se nombra para erigirse sobre la memoria de la fase previa, entre los dos espacios del binomio superado.

La estructura de fluctuación de muchos poemas de *Mundar,* es decir, la superposición de fragmentos o de marcos espaciales, funciona como una apertura efectiva que rompe con la imposición metafísica de un centro de sentido. Este centro, según el filósofo francés Derrida, es una concepción recurrente en el conjunto extenso de textos dentro del pensamiento occidental, de tal manera que es constitutivo del mismo vacío de la presencia ontológica (*Escritura* 385).[32] Paul de Man en su estudio antes citado [3.4], ha expuesto la trampa de la circularidad interpretativa a la que conduce la cuestión de la interioridad y exterioridad, binarismo en el que se evade la práctica de la crítica literaria. Impuesto como prerrequisito o estructura previa a la comprensión, el fenómeno literario se reduce al intento de captar un significado textual que se encuentra en el interior y por el que se ubica la referencia en el exterior (de Man 27). La claridad expositiva y riqueza imaginativa del momento comprensivo del crítico belga para mostrar la *ceguera*

epistemológica de la crítica literaria en aquel momento, justifican la larga cita que ilustra la problemática:

> … internal meaning has become outside reference and the outer form has become the intrinsic structure. A new version of reductiveness at once follows this reversal: formalism nowadays is mostly described in an imagery of imprisonment and claustrophobia: the "prison house of language," "the impasse of formalist criticism," etc. Like the grandmother in Proust´s novel ceaselessly driving the young Marcel out into the garden, away from the unhealthy inwardness of his closeted reading, critics cry out for the fresh air of referential meaning. Thus, with the structure of the code so opaque but the meaning so anxious to blot out the obstacle of form, no wonder that the reconciliation of form and meaning would be so attractive. The attraction of reconciliation is the elective breeding ground of false models and metaphors; it accounts for the metaphorical model of literature as a kind of box that separates an inside from an outside, and the reader or critic as the person who opens the lid in order to release in the open what was secreted but inaccessible inside. It matters little whether we call the inside of the box the content or the form, the outside the meaning or the appearance. The recurrent debate opposing intrinsic to extrinsic criticism stands under the aegis of an inside/outside metaphor that is never being seriously questioned. (de Man 28)

La propuesta de Víctor Massuh, de ampliar las coordenadas del pensamiento, se puede entender dentro de este requisito de re-contextualización, que favorece recuperar un marco de referencia que posibilite una medida. Es como un suelo referencial estable para el nivel de la semántica de la interpretación crítica como la entiende de Man. De la misma manera, para que en el momento

interpretativo vislumbremos un horizonte de comprensión cuyas dimensiones se amplian en la adquisición de la conciencia del propio horizonte histórico, entonces también en la interpretación de trasfondo discursivo del lenguaje metaforico, se hace necesario extender el trasfondo significativo de las ruinas del marco contextual interrumpido (Gadamer 83). [33]

En *Mundar*, por medio de la negación, se liberan marcos esencialistas embebidos en la tradición crítica, como la idea persistente de un conocimiento estético accesible en la forma o el contenido del poema. Así pues, del mismo modo que en el poemario se construye un significado, el olvido, que como faceta ineludible en el binomio memoria/olvido, no tiene un significante. Al contrario es un vacío, y también la escisión del espacio poético se va a resolver por medio de una categoría poética, el "dentrofuera" que, como espacio metafórico de la distancia requerida para abrir un horizonte interpretativo, se nombra en el poema "Lejanías":

> La mecánica del alma no
> significa estar
> adentro. Caminar, respirar, ver,
> escuchar, los demás,
> no significa estar afuera.
> El dentrofuera es un temblor tardío
> y está ahí:
> en una lejanía
> que mece con
> palabras que vencieron al fuego. (32)

El "dentrofuera" que se revisa es el del mundo poético de la interioridad frente al mundo referencial de la exterioridad, mientras que la tensión poética se construye en la redefinición de

estos límites impuestos sobre el espacio poético. A efectos prácticos, métricamente distinguimos dos estrofas que, según el sistema tradicional de versificación, responde al ritmo de dos cuartetas con pies quebrados, las cuales sirvieron de estribillo en canciones antiguas. Este sistema visual crea la impresión de movimiento a la que aluden los últimos versos, así como la imagen de las llamas, que representan lo poético como espacio de reunión. La primera estrofa de forma categórica, directa y literal, niega una noción intuitiva subyacente a la dicotomía del interior/exterior, mientras que la segunda nombra una nueva dimensión poética que se inaugura gracias a la capacidad cognitiva de la metáfora para reescribir nuestra percepción de la realidad. Esta potencialidad del lenguaje reside en la analogía, en la posibilidad de afirmar que "una cosa es otra" y que se actualiza con el verbo *ser*. El contraste entre ambas estrofas no reside en la estructura gramatical de la expresión poética, sino que la representación poética, su juego significativo, proviene de la fuerza elocutiva de las expresiones. La tensión creada entre la negación de la primera estrofa y la afirmación de identidad en la segunda, se intensifica por la contraposición entre la firmeza de la negación frente al temblor de la afirmación de la identidad del "es." De alguna manera, en línea con el trasfondo gnóstico que se traza en el poemario, es como si el temblor de la presencia divina se transfiriera al espacio de la analogía, que convierte el espacio poético metafórico en lugar de una presencia sagrada en *Mundar*. Esta va proyectada a partir de la tensión analógica, de la capacidad del lenguaje para nombrar e inaugurar espacios inéditos.

En la capacidad analógica en el poder creativo de la metáfora recae la fundamental potencialidad del lenguaje para nombrar la realidad y expandirla, y ante esta potencialidad del lenguaje como facultad humana existe una responsabilidad inherente. La fuerza retórica del poema se construye basándose en la tensión entre modalidades pragmáticas del decir, como el

negar una afirmación, agitar la certidumbre, exhibir la inseguridad y, así, exponer la escisión de lo parcial y alcanzar una forma de distanciamiento en la totalidad. Esto es, está arraigada en una relación, que en este poema se hace explícita, de la identidad analógica. Para Ricoeur el enunciado metafórico es inseparable de esta tensión por la que el lenguaje poético, nos hace conscientes de su nivel de proyección, y de ahí, de una connotación que desintegra el sentido literal. Desde esta tensión es que se cuestiona el nivel enunciativo y que se rompe con los significados preconcebidos (*Rule* 250-255). El carácter paradójico de lo que para Ricoeur es la "verdad metafórica" es el hecho de que la única forma de hacer justicia a esta verdad es incluyendo la incisión crítica de la identidad negativa, del 'no es' literal, como parte imprescindible de la "vehemente ontología de la identidad metafórica del 'es'" (*Rule* 255).

5.3 Conocimiento metafórico y subjetividad poética

El círculo vicioso de la crítica que expone de Man nos recuerda la imposición de un requisito metodológico para recabar un significado originario en el hecho simbólico tal y como al que alude Ricoeur [2.2], arqueología del significado poético que invade el nivel de la reflexión crítica sobre los tratados en torno al episodio veterotestamentario de la creación. La poética de *Mundar* se instala en el seno del jardín terrenal del *Cantar de los cantares*, para arraigar el lenguaje poético en una rica y extensa tradición significativa. Al mismo tiempo su poética de la interrupción nos recuerda a través de la manzana, cuya cicatriz amarga nadie ve. He aquí el espacio originario donde se da una escisión, tanto del sentido como de la espacialidad, a raíz del evento de la caída de la gracia de Dios. Como vimos, en el objeto poético, la manzana, el fruto del árbol del bien y del mal que deviene en símbolo de la moral y el conocimiento, permanece

una marca, por lo que el acto de rebeldía en que se asienta la reflexión poética se presenta como una discordia hacia la apropiación de los sentidos en su origen así como la jerarquía de los valores. La interpelación a la manzana abandonada en la fuente en el primer poema "La manzana" (17) constituye una osadía por ocupar el espacio sagrado, que en la Biblia representa el poder de nombrar en el momento de la creación *ex nihilo* (Scholem, *Conceptos* 47).[34] Así, más tarde en el libro, en el poema "Lejanías" se hace posible crear una nueva categoría para anclar el espacio del "dentrofuera" que se escapa de la dicotomía originaria en que se asienta gran parte de la tradición del conocimiento occidental.

Así pues, las distancias y la "lejanía" representan la metáfora espacial hacia la que señala el deíctico *ahí* para inaugurar un horizonte de comprensión arraigado en una comunidad abarcadora, tal y como propone Massuh en el fragmento de interlocución que es epígrafe del presente capítulo. Acude a la tradición y la lengua de una comunidad, pero escapando a ciertas imposiciones de un sentido interpuesto por la escisión referencial y la arqueología de los inicios como prácticas críticas e interpretativas.

Si regresamos al ámbito de la crítica en el trabajo de Paul de Man, por el que introdujimos la inversión entre la forma y el fondo de las aproximaciones teóricas enraizadas en una concepción bien inmanente y bien formalista del lenguaje, el significado de una expresión poética se debate dentro de argumentos circulares como los de las poéticas del conocimiento y de la experiencia. El poeta español José Ángel Valente, uno de los que ha reflexionado sobre el quehacer poético y su relación personal con la tradición literaria, ha sido recibido por la crítica académica e institucional como adalid de una tendencia, la poética del silencio, cuya raigambre existencial oponen los críticos a lo impuro de la poesía social.[35] La poética del gallego en su preocupación por el diálogo con la tradición, en particular con el simbolismo del sevillano Antonio Machado

(1875-1939), evolucionó hacia una preocupación por el origen de la palabra poética y de su capacidad para nombrar. El poema se convierte en lugar de la reflexión sobre el lenguaje y sus inicios y, como tal, el lenguaje poético se infiere con un velo de misticismo, como si en el signo lingüístico fuera la representación de un conocimiento trascendente. En esta "radicalización" o sacralización del espacio poético desde la capacidad analógica del lenguaje para nombrar, inaugurar e instaurar, se vislumbra una convergencia entre las poéticas de Gelman y Valente, recíprocamente reconocida tras entrar en comunicación ambos autores a causa del exilio parisino donde coincidieron.[36] La comunión de poéticas es evidente en el interés común por la noche oscura de la mística de San Juan. Como escribió Valente sobre Gelman en la prensa española en 1988,

> *Com/posiciones* …, donde recupera la tradición hebrea y donde hace oír desde la voz de los viejos poetas judíos, realumbrada en la suya propia, …. (Pérez López 565)

El énfasis de ambas poéticas en la palabra y su trasfondo en la tradición, donde la memoria es un eje tensional, no debe anular sus particularidades como en la diferente aproximación desde la que ambas poéticas se radican respecto a la misma memoria; tal cual ha señalado la crítica española Ángeles Pérez López:

> Para Valente, el descenso a la noche oscura del alma implica el vaciamiento de la memoria, la "morada sin memoria", de mayor alcance en la medida en que se trata de una realidad permanente en su obra (así *La memoria y los signos* o *Material memoria* –1979–). Por su parte Gelman, como ha dicho Valente, "arrastra ríos de memoria". En él la memoria es un reclamo permanente, su paisaje no es el lugar

vacío o la ruina desértica del gallego, sino la noche llena de fantasmas, las sombras del pasado hecho presente hecho futuro volviendo una y otra vez. (572)

Las dos enfoques oscilan entre la recurrencia del flujo de la memoria y el silencio de la palabra, vacío que la crítica lee como un disolver la realidad y acceder a una nueva.[37] Ahora bien, aunque abordaremos en el próximo capítulo las distintas temporalidades desde las que leer el "sacrificio de la memoria" en Gelman, nos interesa el accésit místico que adquiere la lectura en la esfera de expectativas de un conocimiento poético. Esta perspectiva de la sacralidad de la lectura poética que se generaliza en la crítica especializada, es cuestionada en *Mundar* en la práctica de comentar sobre la idea de un conocimiento en la poesía, como en el poema "¿Qué se sabe?":

Del poema, nada. Llega, tiembla
y raspa un fósforo apagado.
¿Se le ve algo? Nada. Tiende una
mano para aferrar
……
¿Qué
agarró? Nada. …
…….
Hay muchos nombres en la lluvia.
¿Qué sabe el poema? Nada. (98)

El poema de Gelman como espacio de reflexión sobre el hecho poético enfatiza la intrascendencia de éste como ámbito privilegiado para la epistemología. El poema no es ni origen de un conocimiento, ni vehículo, ni tan siquiera objeto de conocimiento. Por el contrario, el lenguaje poético funciona mediante la metáfora del segundo verso para mostrar en la práctica

la futilidad del intento de devolver la emoción, la chispa, el fuego o el calor cuando el poema se concibe como un objeto con una utilidad. La metáfora del "fósforo apagado" expresa la imposibilidad de compatibilizar la emoción con otra función que se le quiera asignar al ejercicio de la poesía. En el juego intencional entre el acto enunciativo, la construcción de una base de significado literal y la acción pragmática de señalar un vacío, funciona la estética de interrumpir el marco esencialista del conocimiento estético. El poema representa un momento de distensión, como una "nada" poética que coincide con un momento vacío, significativo de la reflexión meta-poética que se asocia a una función estética.

La ecuación sujeto de conocimiento con el poema como evento por el que el creador infunde en el lector/autor un conocimiento se basa en una inyección del sentido poético en el efímero instante del presente de la lectura. En el segundo capítulo, en el poema "El pato salvaje" (19), expusimos la tensión subyacente por la que la escritura surge de la página, aunque la ironía de la perspectiva introduce el desfase del símbolo romántico, de una subyacente unión con la naturaleza, energía creativa que permite despegar la expresión del poema. En gran parte, debido al trasfondo estético por el que se alinea la subjetividad en la totalidad textual, se percibe el desfase del Romanticismo como estética. Ahora bien, a pesar de la impopularidad del idealismo filosófico —y por extensión del halo negativo del soporte ontológico de la filosofía con que se asocia a algunas plataformas políticas totalitarias, como la fenomenología y la hermenéutica filosófica— (Derrida, *Escritura* 24), el sustrato de la inmanencia textual y el sustrato simbólico permanecen vigentes en la visión analógica que permite arraigar el "reconocimiento poético," como lo denomina el filósofo español Rafael Argullol. Esto es, la memoria crítica, los "extensos territorios librados al olvido … segmentos de la experiencia que flotan en el vacío, convirtiéndolos [la poesía] en universos con vida propia" (*Cazador* 15).

La desconfianza hacia lo inaugural, hacia poéticas del silencio o del vacío cuyas representaciones entrañan un conocimiento estético, proviene del ámbito crítico relativo a la hermenéutica y la fenomenología en su relación con la totalidad, así como la identidad textual. El comentario final del poema "¿Qué se sabe?," al igual que "el gato" que se ofrece a ser poema en "Pérdidas," enmarca en su simplicidad y llaneza "la lluvia," como una imagen única de la pluralidad, de los diversos nombres que adquiere el agua. El agua simboliza la materia elemental que es objeto de la investigación poética en *Mundar* y, como tal, es un icono que señala el recuerdo que se busca revelar/ocultar hacia el lenguaje en el que se ocultan las presencias,. En este caso, la cuestión central a la que apunta el lenguaje de la poesía se relaciona con el recuerdo, el reconocimiento poético que, en el entorno de una memoria crítica, entraña la preocupación por los nombres múltiples.

El poema "El otro" (119), cuyo título contiene ecos borgianos y que Gelman dedica al poeta granadino Luis García Montero (1958), profundiza en la problemática de la identidad y subjetividad textuales, las cuales se proyectan en la figura —afirmada y negada— del "yo" escritor. El otro borgiano entendido como nuestro inconsciente, la parte de la identidad que es ajena a la reflexión, es representado a través de la imagen surrealista que abre el poema:

> Un caballo púrpura al fondo
> de una palabra ciega y
> la pregunta de siempre:
> ¿Quién escribió eso? Yo no… (119)

La tensión metafórica inicial es interrumpida por el anuncio de un acto elocutivo, una pregunta no retórica que introduce en la reflexión poética el juego de la autoría bien conocido por el ensayo "Borges y yo" del narrador argentino dentro de su obra *El hacedor*. El poema profundiza

en este juego conceptual que se debate entre la reflexión sobre el yo y su percepción misma sobre el objeto poético. En este sentido, la repetición enfática de pronombres personales de primera persona, es significativa de esta conciencia:

… Yo no.

Yo voy a la tienda a comprar …

……

Yo

no escribí eso, …

Yo me afeito todos los días

frente a un espejo acostumbrado… (119)

La "palabra ciega" inicial, asociada a la imagen onírica de un "caballo púrpura," expresa la vertiente inconsciente de la identidad que se despliega como tensión inicial en contraste con lo ritual cotidiano, aquellos actos que no interesan a la reflexión poética. Entonces, la repetición del pronombre personal *yo* que no se cuestiona representa la fuerza mecánica de los actos que componen una identidad de acciones rutinarias. Podemos decir que debido al énfasis en este yo consciente se diluyen los límites de su inconsciente. La fuerza enfática del pronombre sujeto redunda en una especie de automatismo asociado a la identidad.

Ahora bien, por medio de la intensidad de la repetición se llega a transformar el yo autorial en objeto gramatical. La identidad del yo sujeto cambia su forma gramatical en pronombre enfático, para pasar a ser término de la preposición personal "a mí." Como el objeto de conocimiento que es desconocido para la instancia textual "otra," el inconsciente de la voz poética, la carga elocutiva de la pregunta retórica con que se cierra el poema,

… Hoy preguntó por el caballo púrpura.

¿Y a mí me lo pregunta?

¿A mí? (119)

tiende a la anulación de la ruptura entre los límites del sujeto y el objeto poético. Es decir, desde el apunte de la escisión de la identidad como una objetivación del yo en el texto, se pone de relieve una tensión existencial básica relativa al sujeto y a su auto-percepción. Desde esta fragmentación, que se cuestiona por medio del énfasis retórico en la pregunta sobre uno mismo, se apunta a un intento de superación del "yo" objetivo, o sea, como objeto de conocimiento que es desconocido para sí mismo.

En este sentido, los poemas "¿Qué se sabe?," que ya comentamos, y "El otro" a través de la estética de la interrupción, esto es, de la tensión representada entre el nivel gramatical de los sintagmas y su carga retórica, se cuestionan dos de las expectativas críticas relativas a la interpretación como la identidad textual y el conocimiento poético. El poema juega, entonces, con la oscilación rítmica. El cuestionamiento tiene lugar gracias al juego metafórico que se construye sobre la ruina del nivel de la literalidad enunciada. Así, pues, el motor significativo del poema no apela a un conocimiento estético, sino a su fuerza emocional que se construye en tensión entre las voces integrantes de un paisaje textual; como tal proceso es abarcador de las voces del pasado, la memoria de la palabra poética, cuyo valor semántico reside en la tradición como sustrato del significado que se erige en el poema.

Desde la misma perspectiva crítica planteada por el poema, se impone asimismo un cuestionamiento adicional sobre un prejuicio implícito en el ámbito de la subjetividad poética, a saber, en contra del valor simbólico del arte. El diálogo con García Montero y la intertextualidad borgiana apuntan a esta *ceguera* crítica por la que la institución se hace selectiva de un pasado. Es un pasado que clausura la experiencia poética de la totalidad, de identificación de vida y

poesía, sin referir una realidad inclusiva de la subjetividad. El filósofo italiano Giorgio Agamben identifica esta experiencia en la poesía moderna a la que denomina *desobjetivación*, proceso que describe con motivo de comentar un poema de Valente:

> La experiencia del poeta… afirma que si poesía y vida, o lo poetizado y lo vivido, divergen infinitamente en el plano de la biografía y de la psicología del individuo psicosomático, vuelven sin embargo a confundirse en el punto de su recíproca desobjetivación. … la cuestión decisiva es que la vida que se genera, que el poeta genera en la palabra, está substraída a lo vivido del individuo psicosomático, así como la palabra en que se genera la vida no es el discurso del sujeto del lenguaje. (48)

Así pues, la "palabra ciega" —siguiendo la lógica del italiano— no es del sujeto poético, sino desde la que se habla, esto es, la palabra de lo desacostumbrado. Es "substraída a lo vivido del individuo psicosomático" de aquél que se refleja en el "espejo acostumbrado" del poema (Agamben 119).

5.4 Eros y el ámbito de la analogía

Uno de los aspectos planteados por de Man, el hecho de que los críticos ansían la exterioridad, nos enfrenta con el ámbito de la referencialidad, con la acción de anclar el significado, ya sea de la forma o de la esencia textuales. El polo referencial de la lengua (opuesto al contextual, donde se sitúa la pertinencia, la conexión con lo ya conocido) es un mecanismo esencial de designar entidades mediante expresiones lingüísticas, bien mediante la deixis, bien

mediante la determinación. La función deíctica conecta directamente con la situación comunicativa; nos conecta con las personas, el lugar y el momento, mientras que la determinación especifica la escala (por medio de determinantes, cuantificadores, anáforas, etc.). En lingüística, el polo referencial se asocia al eje paradigmático de la lengua y el polo contextual, al sintagmático. Esta asociación de funciones y polos es lo que se conoce como la tendencia al isomorfismo de la lengua. La deixis es una función lingüística. De acuerdo con Juan Carlos Moreno Cabrera, esto quiere decir que esta capacidad del lenguaje "surge directamente de las necesidades cognoscitivo-comunicativas de las que se han originado las lenguas humanas" (128). Desde esta perspectiva lingüística, adquiere sentido la metáfora demaniana, según la cual los críticos de la literatura están asfixiados en la opacidad de la particularidad. Uno de los problemas de los que más se ha ocupado la lingüística contemporánea es precisamente el de la opacidad, que está relacionado con el del perspectivismo, o sea, que aquello que en una lengua es manifiesto puede estar encubierto en otra. Según lo enuncia el lingüista español, "las lenguas humanas no son totalmente explícitas respecto a todas sus propiedades relevantes lingüísticamente" (Moreno 121). La lengua poética no escapa a aquello que es esencial "de las lenguas humanas … [,] la consecución de los objetivos fundamentales de cognición y comunicación a los que sirven" (Moreno 123). La perspectiva funcionalista del lingüista subordina las estructuras lingüísticas a las funciones, de la misma manera que la antropología social de Malinowski, como veremos en la siguiente sección que cierra el capítulo, subordina las estructuras aisladas dentro de una sociedad a las funciones de una cultura entendida dentro de un seno humanista.

Este enfoque funcional tanto de la antropología como de la lingüística puede ilustrar la llamada de atención de las ideas de Gelman sobre el lenguaje metafórico como componente

estructural del lenguaje poético. Sobre éste se construye su tensión latente. Como herramienta pero no como un elemento exclusivo de lo poético mismo, en la metáfora subyace la posibilidad de apertura de un espacio analógico desde el que nombrar e inaugurar espacios inquisitivos. Esta conciencia lingüística queda expuesta en el procedimiento de superponer marcos contextuales, lo que denominamos *estética de la interrupción*. La práctica de exponer las estructuras literales sobre las que se asienta la asignación de sentido funciona en los poemas a modo de oscilación, un balanceo entre su significado literal y metafórico, la fuerza conversacional superpuesta a la estructura sintáctica. Así pues, esta estructura de alternancia que hemos discutido provoca una apertura "cognoscitiva-comunicativa" por la que recuperar *el aire fresco de la referencia* reclamado por los críticos del artículo de Paul de Man (28).

El poema "Doble" de *Mundar* (122), a nuestro parecer uno de los más enigmáticos del conjunto, permite discernir esta tendencia centrífuga, proyectando en el nivel de la enunciación el espacio de la analogía en el que se despliega la tensión metafórica del ser:

> El doble sol, el de adentro y el
> de afuera, queman. Flota
> un hilito perdido entre los dos.
> En las noches de primavera suaves
> la luna vegetal vigila.
> ¿Y eso qué
> tiene que ver con la mano que lleva
> rosas en su rincón? ¿Para el tiempo
> en ese gesto dulce? ¿Se detiene
> y no mueren las rosas

en el rincón de la mano? *¿Qué piensa*

en las inmensidades del cristal

desconocidas entre vos y yo?

¿Amor que nos queremos sin saber?

¿Esa ignorancia con

palabras en el medio? (122 la cursiva es mía)

El título "Doble" hace referencia a la condición escindida entre el sentido y su referencia, creada a nivel teórico para explicar y alcanzar la comprensión de aquellas funciones lingüísticas que no son evidentes; así pues, como diferenciación, la distinción entre sentido y referencia, no resulta efectiva de forma aislada de su función explicativa. De hecho, los primeros tres versos expresan el resultado de acarrear esa dualidad como comprensión del propio lenguaje, como medio expresivo: el círculo vicioso en que cae la crítica que oscila entre las concepciones inmanentista y formalista del lenguaje se expresa a través de la fragilidad de la imagen de un "hilito perdido" que flota entre esos dos mundos, "el de adentro y el / de afuera." La circularidad se extiende a los versos cuatro y cinco en la antítesis de las sensaciones perceptivas del sujeto, del calor extremo a la suavidad templada de una noche primaveral. Existe una fluctuación entre los dos primeros conjuntos de versos mencionados, por la que el primer ámbito que podría ser el de la realidad, la referencialidad que reclaman los formalismos, se opone a la sensualidad tamizada del paisaje en su representación textual.

Ambas perspectivas, el formalismo y la expresión sensual del paisaje, son cuestionadas a través de las preguntas que se suceden en el poema, para, así desplegar una tensión desde la unidad, la textualidad-paisaje del "dentrofuera," y no en la fragmentación de esferas, del adentro y el afuera del poema. Así pues, el inicial contraste entre frío y calor, que se presenta en el afuera

de lo real y el adentro de lo textual, pasa a tensionarse metafóricamente en los planos del conocimiento y lo erótico concentrados en los últimos versos del poema. A partir del equilibrio entre los opuestos despliega su sentido sobre la construcción de un vacío referencial, que es el vacío del auto-conocimiento a través de lo textual.

La voz poética emite preguntas para cuestionar aspectos centrales en torno al tiempo y el espacio, así como la identidad de los interlocutores, ausente en las imágenes de las estrofas previas. Se expone así una falta de coordenadas deícticas en las que arraigar el acto comunicativo. El tono inquisitivo de las preguntas se explica por una tendencia percibida en esta falta de coordenadas, de ancla referencial, incluso por la mínima apelación a los marcadores deícticos a través de los enunciados. El cuestionamiento apunta a un *esteticismo* de la retórica por la que se ejerce una violencia expresiva como se expresa en el ejercicio virtuoso de condensación metafórica del poema "El puñal":

> El puñal marroquí
> conoció sangre humana. Ahora
> el olvido le come
> la hoja que brillaba al sol. … (91)

El poema presenta una estructura perfectamente trabada de imágenes conectadas metafóricamente. La ilusión de una estructura perfectamente medida entre las diferentes partes del objeto poético, el puñal y sus partes, así como el material, la hoja, la vaina, el acero y el metal, se crea mediante la personificación, la metonimia y la sinécdoque. La proporcionalidad existe en la medida en que las partes del objeto conforman un todo, por lo que la "sangre humana" y la "herida," imágenes que apuntan a la funcionalidad del objeto, pasan a formar parte de un todo, de una estructura cerrada por la perfecta medida de la imagen que las contiene.

Asimismo, el poema presenta una correlación impecable entre lo que permanece explícito e implícito, por lo que el brillo de un pasado glorioso, el resplandor de su eternidad, silencian un presente corrompido. El vocablo *conocer* en el segundo verso encierra los dos planos con los que se juega en la estructura semántica del poema. El verbo implica el acto de ser consciente de haber infringido una violencia, pero esta conciencia de un objeto sólo es accesible por el uso metonímico del objeto puñal, para sustituir al sujeto. *Conocer* no tiene un sentido meramente intelectual, sino que se vale del arcaísmo por el que el verbo implica un contacto erótico "vale también por tener acto carnal" (520) según la octava acepción recogida en el *Nuevo Tesoro de la lengua* en la edición de 1729. La violencia inherente al modo representacional del poema es perceptible por la activación del sentido arcaico del verbo conocer, su sentido bíblico. Así pues, existe una violencia asociada a esta forma de nombrar que ancla los referentes poéticos en el mismo objeto poético, por lo que la asignación de significado depende de la capacidad sugestiva de un vocablo, que actúa como único agarradero referencial.

El marco de violencia mística que se activa en la historia del vocablo *conocer*, en el sentido de "tener tratos" con el objeto de deseo, marca una violencia que, en términos textuales, es consecuencia de la desconexión de un contexto particular, sumado a la impresión de trascendencia del objeto creado por la apelación a la "eternidad." Es una medida que no permite anclar un marco temporal, sino que incorpora la estructura al espacio "desierto" de la atemporalidad. El poema explota la red creadora de asociaciones de la metáfora sin desplegar un asidero literal, por lo que el lector debe cuestionar el modo representativo que se basa en la posibilidad de un conocimiento estético que emana de la expresión metafórica, de la sugerencia de visionar el momento eterno contenido en la estructura perfectamente trabada del poema.

Volviendo ahora al poema "Doble," éste también plantea un cuestionamiento esencial en el nivel pragmático acerca de las coordenadas del contexto que permiten efectuar la función deíctica del lenguaje, la localización espacio-temporal y personal. El poema se vale de la proyección de un espacio poético enigmático reconocible en las dos primeras estrofas, pero cuya abstracción conduce a indagar sobre la relación de identidad en que se basan las metáforas iniciales. El poema se convierte en un espacio reflexivo sobre la metáfora para representar la tensión de la identidad analógica, aquélla que en términos antropológicos representa al ser como centro del sistema. El poema expresa una reconciliación con el centro, con una concepción global del ser humano y su circunstancia, esto es, su lengua, su historia y su comunidad. La recuperación de este sentido de totalidad se representa como una tensión esencial mediante la oscilación entre la fuerza elocutiva, el nivel literal, las ruinas del sistema que se pretende superar y la intensidad retórica, el aspecto institucional del lenguaje poético, sobre la que se construye su significación y nuestro conocimiento de la realidad.

De esta manera, las tres preguntas de la estrofa central representan la variación de un mismo tema a través del cambio del orden de palabras. Presentan, así, el aspecto elocutivo de cuestionar la pertinencia de los discursos que hemos asociado con las dos primeras estrofas. Por el contrario, las preguntas retóricas con las que se cierra el poema despliegan la tensión de un orden de palabras que no es modificable, de un ser "que piensa" dentro de una totalidad y no en la escisión del sujeto/objeto, interioridad/exterioridad, referencia/sentido. La expresión del ser, de la identidad de la analogía, se construye en estas preguntas a través de un equilibrio tensionado entre el Eros, el conocimiento y el lenguaje.

Las "inmensidades del cristal" representan entonces la imagen cósmica del espacio ampliado por la referencialidad invisible de las distancias, las "lejanías" del "dentrofuera;" en el poema

"Doble." Aquí la imagen cósmica es metáfora del lenguaje, de su fragilidad y de la dificultad de alcanzar un equilibrio ante la posibilidad de nombrar estas distancias. Así, el "desconocimiento," el "no saber" y "la ignorancia" lo son tanto de las referencialidades como de la violencia de imponer un objeto de conocimiento que se funda en una falsa referencialidad, en el suelo inestable del conocimiento estético. La violencia mística que se asienta sobre el poder del lenguaje para nombrar se atenúa con el reconocimiento de la inherente ambigüedad del lenguaje, que permite aprehender tanto la armonía como el desequilibrio, y de ahí su fragilidad; este, el lenguaje, se rompe como un "cristal," pues es sobre las ruinas de lo literal que el decir poético alcanza su potencialidad creativa en la expresión metafórica. Mario J. Valdés resume este fenómeno que se pone en marcha como un proceso creativo en la mente del lector con base a la teoría de Ricoeur:

> The conflict between the literal and metaphorical meanings is described as a dialectic in which the tension between the two is the force that moves the reader to create new meanings. When the text does not make sense, the reader must either stop reading or enter into the metaphorical game of creation. ("Literature" 204)

La imaginación creativa tiene como soporte el poder del lenguaje, en base a la metáfora y el pensamiento analógico, para re-describir la realidad. En esta lucha o tensión que presenta el texto como enunciado poético se asienta el conocimiento de nuestro presente, la indagación que se reclama del lector según expusimos a raíz del nivel semiótico-adivinatorio, en el forcejeo de sentidos que se revelan y se ocultan, cuya interpretación se ha de llevar a sus últimas consecuencias.

En la sección con la que cerramos este capítulo, centrado en el pensamiento provocado por la metáfora y su poder para tensionar la realidad, ilustramos la disposición discursiva como mecanismo paralelo de re-descripción en la prosa periodística de Gelman. En concreto, desde un medio de alcance más amplio que el libro poético, la estética de la interrupción funciona en el ensayo para llevar a cabo una crítica sobre la violencia retórica de la elisión de la muerte que se transparenta en los discursos actuales relativos a la cultura. El poema "Albas" (58) mediante la estructura metafórica de nombrar un espacio, presenta un dibujo acerca de la muerte desde una perspectiva ética que la constituye como cierre de una existencia plena. El significado ético del poema se construye como un movimiento de reencuentro, de reunión y separación. Esta linealidad que se dibuja en el poema, como si de una acuarela se tratase, va del nacimiento a la plenitud de la existencia hasta el momento de la muerte, en un trasfondo de totalidad que se resume mediante el trasfondo de una naturaleza cambiante sobre las partes del día y las estaciones del año. El trasfondo de una totalidad que presenta el poema representa la tradición arraigada en un presente de comprensión, como el reclamado por el argentino Víctor Massuh, y que hemos expuesto con relación a la espacialidad y el motivo del amor en las secciones precedentes. Nos interesa exponer el tema de la muerte, como tercer motivo, no sólo poético, sino en el alcance antropológico que presenta en la estructura en prosa del artículo "Vuelos" que analizamos a continuación.

5.5 La ética y la muerte en algunos textos periodísticos de Gelman

Juan Gelman compila bajo el título *Miradas. De poetas, escritores y artistas* (México 2006) los artículos que, desde 1998, ha publicado en prensa en el ámbito de la crónica cultural. La amplitud de los temas y lo disperso de las tradiciones y medios que evoca son testimonio de la cultura tan heterodoxa que es trasfondo de su universo poético. De la misma manera que su prosa ensayística constituye una rareza dentro del conjunto de su extensa trayectoria poética, asimismo los hechos de las biografías de los artistas sobre los que escribe representan el signo o la pista de un conocimiento al que accedemos de forma colateral, a raíz de aspectos anecdóticos, excentricidades o eventos azarosos relativos a la producción de sus obras. Así, por ejemplo, "Éticas," sobre la austríaca Ingeborg Bachmann, representa una buena muestra de su especial interés por la cultura centroeuropea del siglo XX, tanto como de su preocupación por una escritura ética en la que se aúna "mundo / vida":

> Percibió la contemporaneidad como asesina de la memoria histórica y pensó que el poeta debe tornar presentes las experiencias dolorosas de los otros "para que no les sean arrebatadas por este mundo moderno." (181)

La idea subyacente que une este acercamiento a la realidad de las personas que invoca en sus ensayos con el suyo propio es la concepción benjaminiana de la deshumanización de la percepción a causa de la mecanización de la sociedad.

El mismo trasfondo ético cuya raíz procede del pensamiento de Walter Benjamin conocido por sus reflexiones en torno a la reproducción mecánica y sus repercusiones en nuestra percepción, se invoca asimismo en el artículo "Vuelos," que gira en torno a un acontecimiento histórico: el primer vuelo de los hermanos Wright en 1903. A raíz de este motivo, el tema de la aviación se presenta en relación con el que fuera un sueño futurista como en los grabados de

Leonardo da Vinci. Su relación con el arte se extiende hasta la realidad vanguardista del evento que representa para los espectadores contemporáneos el vuelo. Así la anécdota histórica adquiere su sentido crítico con relación a la alusión de escritores como Kafka o Wells, cuya percepción de la realidad mecánica trasparenta el pensamiento de Walter Benjamin: tras la perspectiva de estos escritores, que se sienten alienados ante la imparable mecanización de la sociedad, la crónica de sociedad, el evento histórico adquiere una nueva luz bajo la mirada indagadora de Gelman. Sobre este sustrato de preocupación moral el articulista construye un alegato antimilitarista a través de la crítica por el uso de fuerzas aéreas armadas ya durante la Gran Guerra de 1914. Este hecho es trascendente para nuestra cultura en tanto que supuso un alejamiento que representa un gran cambio en la distancia física con relación a la víctima. O sea, el cambio de perspectiva que se nos presenta en "Vuelos" supone un aumento de la distancia con respecto a la víctima que no es colateral, sino que conlleva un crucial viraje en nuestra "concepción occidental de la muerte [que] [d]ejó de ser privada y propia" (Gelman, *Miradas* 75).

La reflexión sobre un tema de larga tradición poética, como es la muerte, se presenta en un marco de preocupación ética dentro del ensayo citado. La muerte impersonal de las guerras modernas es el resultado de un adelanto tecnológico, la aviación, y como tal, de los discursos mediáticos se desprende como contingencia un daño colateral del progreso de nuestra sociedad. Este trasfondo de inevitabilidad es cuestionado al presentar lo anecdótico, el evento que está en la raíz, el primer vuelo, dentro de una cadena de sucesos que incluye los sueños de futuro como raíz antropológica del ser humano. Desde éstos sueños se trazaun desarrollo posterior que sitúa los vuelos como medio para matar en las grandes guerras que se suceden en el siglo XX. Por este procedimiento, la organización dispositiva adquiere relevancia cuando se nombra la muerte en el clímax discursivo, el momento de cierre del artículo. El aspecto sobre el que se llama la atención

es que el cierre del ciclo natural de la vida, que culmina con la muerte, se elide, se distancia en el evento de las muertes a distancia cuyos individuales sueños de futuro se esfuman en el anonimato, lejos de la visión del piloto o aviador que la perpetra. Aquello que es crucial en la línea de avance del progreso tecnológico, el primer vuelo, paradójicamente transforma el valor simbólico de la muerte como soporte antropológico de la existencia. Así pues, la reelaboración del marco contextual, de la cadena de eventos, funciona para hacer visible la descontextualización. En el artículo se invierte la jerarquía de los eventos y su valor simbólico dentro de la cultura occidental: el primer vuelo se presenta como una anécdota en las notas de sociedad para que el evento de la muerte se pueda volver a nombrar dentro del contexto histórico en el que se puede convocar su trascendencia.

De esta manera, la prosa de Gelman funciona para dar forma a una moraleja que por obvia no necesariamente es evidente. Es decir, la mirada de Juan Gelman sobre la cultura occidental es la del antropólogo que hace trabajo de campo y no se limita a analizar fenómenos aislados, sino que ve los objetos de una cultura conectados a una función. Esta es la perspectiva de la antropología social, cuyo teórico Bronislaw Malinowski se preocupó por definir al proponer una teoría del *funcionalismo* según la cual los eventos que tienen lugar en una sociedad adquieren sentido dentro de una cadena significativa cultural, de un sistema complejo que viene a satisfacer una necesidad humana básica (149). El dato histórico del primer vuelo, al que hace referencia el artículo en su inicio, lo presenta como un logro de la técnica. Desde la perspectiva crítica de Gelman, sin embargo, el evento aislado se inserta dentro de una cadena de hechos históricos que ofrece como trasfondo un marco interpretativo renovado. En el contexto de las guerras que asolaron el siglo XX, el hecho singular de la aviación magnifica el poder de aniquilar al adversario, con lo que desde la perspectiva del antropólogo se establece una oposición de

significados entre el hecho aislado histórico que representa un logro de la cultura frente a la interpretación del evento dentro de una cultura que satisface un instinto totalizador y no una necesidad básica de supervivencia.

Las implicaciones de esta perspectiva sobre el logro técnico dentro del contexto de la cultura occidental tienen una trascendencia no expresada de forma explícita en el artículo. Si, como ha indicado el antropólogo Malinowski, nada es tan difícil de apreciar como lo obvio, entonces el acto de nombrar la muerte adquiere una significación amplia dentro de un contexto de preocupación ética por el sentido de la existencia (158); es decir, se estaría restaurando la dignidad del hecho, su valor dentro del conjunto de las experiencias de lo humano, valor que se oculta, que permanece implícito, elidido, dentro del discurso de los avances técnicos. El intelectual argentino Nicolás Casullo expresa así la conexión entre identidad y violencia política que se dio en su reflexión en torno a los desaparecidos:

> … la estrategia genocida de la dictadura militar que en la desaparición de los cuerpos hizo desaparecer toda identidad de vida o de muerte … Hablo de la muerte sin nombre de los campos de exterminios. La de los vuelos de los aviones sobre el mar. … ese *no registro de la muerte en una historia* …. (136-137)

El análisis de Casullo se inserta en un marco de auto-crítica en torno a la intelectualización de la memoria histórica según un concepto de cultura politizada, desde un ideologismo politizador de posiciones, como un vaciamiento de la función crítica. Desde esta perspectiva se tiende a clausurar la historia, la comprensión de los eventos particulares, al hacer girar su discurso en torno al desaparecido, éste figura que se convierte en piedra de toque por medio de un simbolismo anquilosado en una inercia de "sujeto político" dentro de una vieja lógica marxista

(Casullo 221). En opinión del intelectual, se cae en un análisis reductivo de la excepcionalidad de su historia y de la necesidad de la revisión crítica.

De forma similar, en la perspectiva de Gelman el acto de nombrar la muerte en el momento discursivo del cierre transgrede un silencio como el que denuncia Casullo, acerca de la falta de posibilidad de cierre por el desconocimiento de la identidad con relación a los muertos; se trata de un sentido profundo y esencial de la existencia. La violencia reside no sólo en el acto en sí de infringir el daño, sino en la imposibilidad de percibir las consecuencias del acto perpetrado, con lo que la misma práctica de ejercer actos de violencia se convierte en imperceptible. La repercusión más obvia es la dificultad de relatar, más aún juzgar, las acciones que conducen a la matanza colectiva y a distancia. La perspectiva antropológica que se expone en la disposición de "Vuelos" representa así ese momento de desacralización que pasa desapercibido; tomando prestada la terminología heideggeriana, se podría decir que nuestro ser queda oculto, opacado dentro de la complejidad de los sistemas institucionales.

Según escribió Ricoeur poco antes de su muerte en *Vivo hasta la muerte. Fragmentos*:

> … Desde el fondo de la vida,
> surge un poder, que dice que el ser es
> ser contra la muerte.
> Créalo conmigo. (116)

Sobre esta creencia reposa la obra de Gelman. Exponemos en el último capítulo la canción tradicional como ritmo poético desde el que rescatar al ser, su memoria, sus experiencias y sufrimientos, sus esperanzas, todas las que constituyen el eje del libro poético, como si *Mundar* arraigara en una tradición en la que el ser es para la vida.

Capítulo 6. Horizonte ético. Políticas de la amistad

> Una memoria impotente fractura al sujeto, pensó
> Steiner. Ser exige la edificación de la memoria y,
> en última instancia, tal vez su sacrificio.
> Juan Gelman, *Miradas* (2005)

Juan Gelman ubica en el poeta checo Franz B. Steiner (1909-1952) un vínculo primordial entre la facultad de la memoria y la identidad. La contrapartida proporcional, su abuso, conlleva la fragmentación del sujeto. La íntima relación entre memoria e identidad personal es la base indispensable para la proposición de sacrificar la memoria, posibilidad que adquiere sentido dentro del contexto de la paradoja entre demasiada memoria/memoria bloqueada que expusimos en el cuarto capítulo. Para alcanzar una memoria crítica, en la que el pasado aflore en la plenitud del recuerdo consciente en lugar de una reminiscencia involuntaria, se hace necesario recuperar una totalidad, con base en la tensión analógica del lenguaje poético. El desasosiego creado por la imagen del pasado que se hace presente en "el / visible que munda en otra parte" sugerida por el poema "Sépase" (57) [4.5], nos hace conscientes de la fragmentación del sujeto causada por la represión del recuerdo, debido a la escisión de una unidad elemental, como es el vínculo sagrado de la vida y la muerte. En el capítulo previo ya ahondamos en una fragmentación que afecta a la referencialidad de los discursos críticos basados en el análisis del binomio de la espacialidad interna/externa, la cual se supera para establecer un horizonte de totalidad, como en la imagen del "dentrofuera" y de la "lejanía" en el poema del mismo nombre (32). Asimismo, la ruptura de la línea temporal pasado/presente se restituye desde un horizonte de comprensión, un horizonte

interpretativo, que nos recuerda el sentido sagrado de la existencia, de la muerte que coincide con el punto climático de esta, y no se elide desde una retórica de la implicación. Entonces, en base a la tensión analógica profunda del lenguaje poético se supera la tradicional escisión del binomio de la interioridad/exterioridad, de la referencialidad y la inmanencia de la crítica, para alcanzar una profundidad textual que se da en una consonancia ética con los seres que se recuerda.

Esta tensión subterránea de la reconciliación de contrarios en el ámbito de la analogía poética, de una existencia en la totalidad del ser, subyace como motor de sentido para la aparente contradicción del epígrafe que abre este capítulo: acerca de la necesidad de la "edificación" de la memoria, así como su "sacrificio." La idea de un sacrificio de la memoria, del olvido, en necesaria tensión con una memoria que se edifica, reintroduce la reflexión acerca de la necesidad de una memoria feliz. Es ésta una memoria justa con el recuerdo, distinta de aquella que se conmemora a sí misma y se olvida del evento. Ya ahondamos en la significación del olvido en el segundo capítulo, en el entorno de los símbolos que asociamos con el registro del gnosticismo. La memoria sacrificada es la del alquimista de las "distribuciones" (99), es decir, aquella que asociamos con un sentido totalizador del conocimiento. En este mismo ámbito en que se conjuga "cuerpoalma" y que se pregunta acerca del poder de "los números profundos" pero que, en los últimos versos del poema, nos da la visión de un sacrifico por el fuego que, por lo imposible, parece hacer aún más atroz la inmolación: "En la mitad del ser un incendio / aterido y sin luz…" ("Distribuciones" 99). En contraste, Gelman también recurre al simbolismo del agua que fluye oculta e invisible. Este conocimiento oculto, trascendente y profundo, aflora a partir de las circunstancias personales, la experiencia vital relativa a la violencia del pasado durante la última dictadura en la Argentina natal de Gelman. Debido a la proximidad temporal, este pasado de

violencia se desdobla como una presencia implícita, por la que el sujeto poético debe superar las "cortesías" de la memoria, lo que el poeta llama la "cruel formalidad." Esto además del efecto ritual del lenguaje crítico, para llegar a expresar su signo trascedente ("Cortesías" 118). De ahí que, como vimos, el signo poético de la trascendencia, el espacio en blanco, presenta dos caras, siendo su revés el olvido, opuesto ineludible de una memoria crítica [4.1, 4.2, 4.3].

Tras haber expuesto en el capítulo previo la interrupción de la dicotomía del adentro y del afuera, la coyuntura en que se encuentra dividido el sujeto radica en la búsqueda del punto crítico de la memoria, que es del equilibrio entre el acto de activar el recuerdo personal y el dejar marchar. En otras palabras sacrificar la memoria cuando se presenta como formalismo auto-reflexivo. Así, nuestra tesis es que la apertura textual con base en la tensión analógica está trascendida en su globalidad discursiva por la apelación a los seres queridos. Aquello mediante una retórica de lo conversacional por la que se construye una ética del lenguaje poético. El sentido ético del recuerdo se perfila mediante la presión retórica de lo poético, su fuerza lírica. El compañerismo representativo de las amistades poéticas, artísticas, adquieren una presencia trascendida a través del recuerdo por medio de una conversación lírica que las dota de tensionalidad, de existencia en la totalidad. Así, sus vidas, trabajos, muertes, y en algunos casos desapariciones, búsquedas, y azares, se entretejen en la trama de la escritura poética, con una fuerza existencial convocada por la tensión. Es el peso que las palabras adquieren en la conversación lírica.

6.1 Una historia de duelo personal

La historia personal o memoria colectiva de los compañeros se inscribe en un tiempo que no es el de la cronología lineal, sino en lo que el poeta ha denominado como los "tiempos del alma" en el artículo "Amalgamas." Forma parte el epígrafe. Acabamos de sugerir que las circunstancias vitales son las que actúan como poso, sustrato implícito de la memoria poética. En su pionero estudio sobre la literatura latinoamericana, en el marco contemporáneo de la decadencia de los ideales ilustrados y revolucionarios, *The Decline and Fall of the Lettered City* (2002), Jean Franco resume los detalles de la indecible violencia que sufrió la familia del poeta:

> Gelman had been sent to Rome during the worst of the terror in Argentina to act as the spokesperson of the *montoneros.* In 1976, his son Marcelo Ariel, aged twenty, and his son´s pregnant wife Claudia disappeared. Marcelo Ariel was executed, his body placed in an oil drum filled with sand and cement and thrown into the San Fernando River where it was found thirteen years later. Claudia was transferred to Montevideo and never seen again. Gelman spent years tracing the whereabouts of their child who was born in captivity and put up for adoption. (248)

En su capítulo dedicado a la memoria y la historia, tema prominente en el contexto de las letras de naciones no sólo del cono sur sino también de Centroamérica, titulado "Obstinate Memory Tainted History" (234-259), Franco trabaja sobre una idea que ha sido el eje de la recepción crítica de Gelman. A saber, que el lenguaje de la mística en las obras publicadas por el poeta a raíz de los atroces hechos históricos, sirven para expresar el dolor en su más sentida inmediatez tanto como el sentimiento de implicación personal en la pérdida, no sólo de los familiares más próximos sino también de sus compañeros y amigos. La estrecha relación del poeta con

escritores de su generación, como Rodolfo Walsh, Francisco Urondo, Haroldo Conti, Miguel Ángel Bustos, quienes fueron asesinados bajo el régimen dictatorial, cuajó en el entorno del grupo poético conocido como "El pan duro," cuya actividad literaria, en la década de los cincuenta se desarrolla estrechamente ligada a la cultura del trabajador.

La recepción crítica de Gelman ha destacado mecanismos tales como la ruptura con las reglas de puntuación, la disrupción de la asignación genérica gramatical, así como el uso del punto de vista infantil: indicadores expresivos de la inmediatez de la tragedia familiar. Según la repetida expresión de Julio Cortázar, la escritura de Gelman exhibe una "impensable ternura allí donde más se explicaría el paroxismo del rechazo y la denuncia" (9). Para el novelista las continuas transgresiones representan la "realidad del poema, que es exacta y literalmente la realidad del horror, la muerte" (8). El estudio de Franco resume esta tendencia crítica, que gira en torno al motivo del duelo en la poesía que publicara desde los años ochenta y en los noventa. *Desde la lluvia ajena, Final, Eso, Los poemas de José Galván, Hacia el sur, Com/posiciones,* son algunos de los títulos de las obras publicadas desde el exilio en las que conviven la inmediatez de la denuncia y el lamento por las pérdidas. En el volumen que compila éstas, así como las más conocidas publicadas durante los años del terror, como *Hechos, Relaciones, Comentarios, Citas, Carta abierta*, Cortázar ha expresado la dificultad que, como creador y afectado, entraña el llorar a las víctimas, al igual que el alcanzar un sentido de cierre en el contexto de la clausura política impuesta bajo la transición democrática del presidente Alfonsín (1983). La poesía de Gelman ilustra, desde la perspectiva de la estudiosa británica, J. Franco, un problema inherente en gran parte de las representaciones artísticas del cono sur, que son la imposibilidad del duelo. Según ella, "[m]emory is a constant process of frustrated agony, a burning, the absence of an image"

(Franco 250). En aquellos momentos, la dificultad existe a causa de la falta de justicia en base al pacto de Alfonsín con los militares en 1987.[38]

Las diversas aproximaciones críticas a la obra de Gelman han destacado en numerosas ocasiones esta especie de blindaje o fortaleza moral de su poesía, que emana en la expresión cortada a partir del dolor en sus poemas. El trasfondo del duelo es el que recorre estos ya desde el proceso de denuncia de los primeros libros del exilio, algunos de los que serán compilados posteriormente bajo los títulos *Interrupciones I* e *Interrupciones II* (1988). Nos parece que en *Mundar* y desde las obras de finales de los noventa con *Valer la pena* y *País que fue será*, se forja una apertura ética del lenguaje poético que va más allá del duelo personal, ya que reflexiona sobre las condiciones para recordar, para rememorar, liberándose así de las formalidades de lo que el poema "Cortesías" anuncia desde su propio título. En el seno de este impulso de la escritura que escapa de la formalidad y tiende a la apertura, es que la voz poética personifica a la memoria y la apela por medio del apóstrofe: "¿Dónde callás, memoria?/ ¿Dónde / te acordás de voz misma/…?" (118).[39] Esta reflexión se nos aparece en los varios niveles de análisis que hemos presentado a lo largo de este trabajo y que podemos resumir como un cuidado por la palabra poética, por la historia que acarrea, así como por el nuevo contexto en que se inserta, en el que se revitaliza una significación actual y novedosa. Con este poder metafórico del lenguaje, así como del uso del símbolo, ha venido experimentado el autor, buscando una funcionalidad que dé cuenta del sentido ético que es tan característico de su lenguaje. Así, por ejemplo, en *Dibaxu* efectúa esta apertura mediante la experimentación dentro de un lenguaje poético antiguo, que usa el dialecto sefardí, que está vinculado a la tradición hispana, pero desde un ámbito minoritario de producción. Esta vena lírica, de un lirismo subjetivo mínimo e intenso, culmina en la actual poética de apertura. Se retoma el concepto de Gelman en su comentario

sobre Steiner, que podemos denominar como un impresionismo grabado en los "tiempos del alma" ("Amalgamas" 68). Es una temporalidad subjetiva, ajena al ámbito de la cronología lineal, y es de forma similar a la que se imprime en la poética del autor centroeuropeo. También pensamos que este proyecto lírico enraíza bien con el de una "memoria escritural" como la que convoca en su pensamiento el crítico argentino Nicolás Casullo (142, 146-48). En las siguientes secciones explicamos la raíz de la ética del lenguaje de Gelman desde este hermanamiento poético con el autor de origen checo y en diálogo con las reflexiones del ensayo "Una temporada en las palabras" de Casullo.

6.2 ¿Existe una ética de la escritura poética?

¿Cómo podría volver a creer en buenos y malos?
¿Cómo volver a permitir amistad y enemistad?
Franz B. Steiner, "Plegaria en el jardín"

Los versos del poeta de origen checo Franz Steiner pertenecen al poema "Gebet im Garten" de 1947, citado por Gelman como muestra de los "pocos válidos sobre la tragedia de la Shoa" (*Miradas* 68). Ya en 1954, Hans Eichner en *German Life and Letters*, poco después de la temprana muerte del poeta, reconoció la perspectiva lírica de intensa implicación personal en el extenso poema sobre el destino de los perseguidos. En su artículo "Amalgamas," Gelman identifica la particular circunstancia histórica del poema que versa sobre "el hundimiento de un buque torpedeado que provocó la muerte de 747 judíos que intentaban refugiarse en Palestina" (68). Michael Hamburger tradujo el poema al inglés durante la vida del autor. Sin embargo por

expreso deseo de éste no lo publicó sin antes haber dado a conocer otros poemas que familiarizaran al público con su bello y misterioso lenguaje poético, con su estética inusual dentro de la tradición alemana (Hamburger 38). El citado crítico, prestigioso traductor y poeta, judío de origen germano-británico, ha afirmado sobre su colega Steiner que fue uno de los mejores poetas en lengua alemana de su tiempo.[40]

Juan Gelman le rinde tributo en "Amalgamas," cuyo título refiere la paradoja de la identidad judeo-alemana a mediados del siglo XX. En este sentido, la situación vital del poeta y antropólogo de origen checo, Franz Baermann Steiner, ilustra el creciente antisemitismo de la Europa de entreguerras. El artículo de Gelman indaga a partir de la honda trascendencia de la Shoa plasmada en el conocido poema "Plegaria en el jardín," para centrarse en la reflexión sobre la relación del poeta con su lengua de expresión, el alemán en este caso. La reflexión culmina en la exposición de un concepto de cultura que contrasta con la idea de una alta cultura como la que estableció por entonces su coetáneo anglosajón T.S. Eliot. Se trataría, así, de una cultura de raigambre antropológica, en línea con la del funcionalismo de Malinowski y coherente con la amalgama que supone la realidad étnico-lingüística de la Europa occidental tras la Gran Guerra. No encuadra en absoluto con una concepción elitista como la del "poeta docto" centrada en la temporalidad lineal y abstracta de la tradición metafísica.

El ensayo de Gelman exhibe un hermanamiento del autor con el sentimiento exiliado de aquel poeta centroeuropeo quien, al igual que el novelista también judío Franz Kafka, formó parte del llamado "Grupo libre de Praga." Jaime Siles define la posición del sujeto poético en la poesía del checo como "la sensación de habitar un mundo muerto" por la capacidad de su poética para plasmar "estados de conciencia provocados por el saberse estar 'en la niebla del mundo'" (15). Como sujeto que se sabe "bebedor de la penumbra[,] … su regreso es de las fuentes del recuerdo

y no de —ni desde— la realidad" (Siles 15). Para Gelman, en esta amalgama entre realidad y lenguaje se ubica su valor poético, que consiste, al igual que para Siles, en una profundización en el misterio de las palabras, en la impresión intuitiva de los tiempos del alma. Aquello para acceder a un plano independiente de las "memorias, reflejos, sedimentos del mundo" (Gelman, "Amalgamas" 68).

La consecuencia de esta "amistad" del argentino con Steiner en el marco de la poesía es una especie de comunión de poéticas que trasluce su base ética en el peso del que se dota la palabra. Capta la tensión analógica del nombrar que presentamos en las imágenes de la naturaleza y la totalidad [5.2, 5.4]. Casullo despliega la misma capacidad crítica sobre su propio lenguaje, un tensionar las palabras que percibe bajo el viejo tópico mallarmeano de "habitar en las palabras." En su capítulo, "Una temporada en las palabras," define esta conciencia de las palabras "como dimensión concreta, real, de indagación, de interpelación, de interrogación no sólo sobre la opacidad del mundo, sino sobre ella misma en coyunturas de indiscutible tragicidad humana" (Casullo 139). La pregunta que subyace a la crítica de Casullo, así como al cuestionamiento del lenguaje por la que se hermanan ambos poetas es: ¿cómo fue posible la consumación de la catástrofe? Según Casullo, como respuesta a la pregunta que formulara con anterioridad el alemán Habermas, el lenguaje debe renacer de sus cenizas, de "los escombros de la lengua crítica y reflexiva" en la que "se quebró la enunciación," al cancelar un pensamiento al que no se dirigieron "las preguntas que importan, por las respuestas últimas, por nuestro propio decir entre las ruinas de las palabras" (139). El cuestionamiento en torno a la posibilidad de la violencia concedida por el lenguaje, implica recuperar las cenizas de esos escombros, de las cuales se pueda rescatar una palabra renovada por el conocimiento implicado en esas preguntas clave. El lenguaje poético de *Mundar* inicia este ritual de purificación o de encuentro de la palabra nueva

en el poema “La pregunta” y lo hace a modo de cuestionamiento a través de una imagen de la transformación:

> La pregunta que no tiene respuesta
> se convirtió en un sauce
> verdísimo y todo su alredor
> canta. Su entraña es
> aire, también agua, pasado
> de alguna luna que pasó.
> En su madera más sutil
> el tiempo lloró mucho.
> Se apagaban los brazos,
> los perros en el fondo,
> ayes que no pudieron decir ay. (52)

Aunque el primer verso alude a una pregunta retórica, se nos plantea una trampa interpretativa ya que una de las premisas exegéticas del poemario es la necesidad de encontrar respuestas a los interrogantes que se nos van planteando. De hecho, a lo largo del análisis de diversos poemas apuntamos a la necesidad de contrastar una respuesta plausible para las preguntas retóricas ya que la técnica de fracturar la textura expresiva de la adivinación así lo exige. La transformación de la pregunta en sauce presenta la imagen de algo que crece en el plano de la naturaleza como respuesta a una ausencia en el ámbito del lenguaje. Por medio de la conexión analógica de los dos planos se expresa el arraigo de un significado central en el poemario, el del olvido de los compañeros, que habíamos expuesto en la imagen del “agua solar” (19). Es ahí donde las personas sufren la transformación en agua. Este elemento se traslada al poema “La pregunta”

(v.5) para formar parte de la entraña del árbol, o del seno de la naturaleza, como si fueran parte de la esencia de la tradición.

De entre los numerosos interrogantes que hemos leído a lo largo de *Mundar*, la pregunta en "Ahí," "¿Quién dijo/ que en el olvido nada/ puede crecer?" (24), plantea que son murmuraciones a lo que se da pie en el evento del olvido, por lo que desde esta perspectiva el elemento de la naturaleza que guarda la imagen del pasado, el agua, con los compañeros en su entraña, representa el sacrificio de la memoria. Es el proceso de simbolización, por el que la memoria pasa al sustrato del lenguaje como recuerdo integrante de la tradición. El poema representa el momento de la analogía en el traspaso del plano del lenguaje al de la naturaleza.

En este sentido, en el proceso de creación del símbolo lo que se guarda es aquello que se olvida, lo que se sacrifica en la activación de la memoria. O, en términos poéticos, el alma de una memoria dormida por el mito. El mismo lenguaje actúa como recordatorio por medio de la omisión de una sílaba, *-de-*, en el adverbio *alredor* del tercer verso, para señalar hacia aquello "acerca de lo que se habla," el tema poético: los compañeros reservados tras la imagen que podemos interpretar como mítica del sauce. Esta posibilidad se extiende desde la intertextualidad con Octavio Paz y su conocido poema *Piedra de sol* (1957), en el que la imagen circular de la piedra se representa en el poema mediante la imagen de un sauce con el que se abre y cierra el mismo. Así se activa una memoria escrita, tras la simbología azteca de la lucha en el poema extenso de Paz, que en "La pregunta" se alude mediante la imagen del terceto que cierra la composición, con los "brazos" apagados, para representar una lucha truncada. La imagen del sauce es la que abre y cierra el poema; se trata de una imagen del árbol que rompe las dicotomías entre lo fijo y lo fluido o de lo estático y lo dinámico. En esencia, el sauce es sitio de unión de los

contrarios, imaginado en el impulso al movimiento en el siguiente verso clave donde es: "un árbol bien plantado mas danzante." Aquí lo que escribe Paz en esos versos iniciales y finales:

> un sauce de cristal, un chopo de agua,
> un alto surtidor que el viento arquea,
> un árbol bien plantado mas danzante,
> un caminar de río que se curva,
> avanza, retrocede, da un rodeo
> y llega siempre… (217)

Por último, el silenciamiento que estas pérdidas acarrea se expresa mediante la consecuente imposibilidad para la elocuencia de los muertos, a través de los "ayes" del último verso. Es decir, a través del juego entre lo que se muestra, la apariencia del sauce y sus connotaciones míticas, y aquello que se oculta tras la imagen se crea un recordatorio de la circunstancia particular por la que se quitó la vida de los compañeros: el objetivo evidente de la maquinaria organizada del estado argentino durante los años de la dictadura militar para eliminar la militancia de la oposición política. En el ritual del símbolo se mantiene como sustrato esta escritura de la memoria.

De forma similar la pregunta de Casullo, la cual es el eje de su reflexión, a saber, ¿cómo pudo consumarse la violencia?, no está exenta del riesgo de caer en la reflexividad de la memoria que se escribe, del círculo de las cortesías de una memoria conmemorativa. Ahora bien, el ensayista evita este trance mediante la referencia explícita hacia el contexto particular de Argentina, así como mediante una perspectiva crítica del lenguaje. Lo hace con la responsabilidad del intelectual de resbalar hacia la superficialidad, de caer en las abstracciones del lenguaje crítico-reflexivo. De hecho, esta conciencia crítica personal del ensayista se hace explícita desde el

comienzo de su capítulo, el cual parte del recuerdo de un momento crucial para su recuento personal de los hechos. Esto es, el instante en que supo de la detención del escritor Francisco Urondo (1930-1976) cuando se le asignó la tarea de tener que trasmitir esta información en el diario *La opinión* para el que trabajaba. Corrían los años previos al golpe de Estado, cuando hacia 1973 se radicalizaron las fuerzas armadas y el conflicto con la izquierda. La profundidad crítica del ensayo de Casullo plantea de entrada esta responsabilidad adquirida ante la perspectiva de tener que trasmitir el dato de la detención. En la escritura del recuerdo percibimos la honda ansiedad del presentimiento negativo, una trascendencia convocada por el conocimiento del desarrollo trágico de los eventos en que desembocó la escena sociopolítica posteriormente. La ansiedad existencial vivida en la encrucijada que se recuerda, en la coyuntura particular del presente del periodista, se traslada al presente de la escritura para conectarla como indicadora de la barbarie que estaba ya desarrollándose.

La memoria escrita del recuerdo permite establecer la conexión entre un conocimiento tangible de los hechos y un conocimiento intangible, presentido. A partir de esta conexión entre planos temporales adquiere sentido introducir la idea de una ética de lo que se escribe y sus repercusiones. Casullo establece en forma ensayística una propuesta de revisión del lenguaje que antecedió a la violencia desde una coyuntura estética próxima, en nuestra opinión, a la práctica de la escritura poética de Steiner y Gelman, por la que adquieren ambas su inconfundible sesgo ético. Escribe Casullo: "Hablo de subsuelos adormecidos, diría también idiotizados de nuestros propios textos, donde una *memoria de la escritura*, si es que podemos imaginarla así, sería el relato insomne, desacoplado del resto legible del mundo" (142). En el tiempo "más vasto" de la memoria escritural se prolongaría una zona inabarcable, tercamente imprecisa para la precariedad de las palabras, que lleva a estas a investirse de su zona de claroscuro, a su ambigua

memoria que hace presente la condición humana, su esperanza y catástrofe o, en palabras de Casullo, "[c]omo Bien y Mal, y sólo eso" (143). Esta zona de claroscuro, de posicionarse en una realidad alternativa, es la que trasciende la imagen de la "patria" en el poema del mismo nombre de *Mundar:*

> En la patria desnuda, al fondo
> del fuego en
> la casa de las palabras blancas,
> un sol joven cesa
> la vida de la muerte.
> Lo que vendrá
> le dejó huellas en la lengua. (59)

El poema establece una interconexión entre el plano simbólico y el del lenguaje, a través de la relación entre la "patria desnuda" y las "palabras blancas," de forma similar a la que se había presentado entre la naturaleza y el lenguaje en el poema "La pregunta" (52). En ese caso en torno al trasfondo mítico del sauce. De manera paralela al proceso ritual anterior, de transformación de la escritura en símbolo hacia el interior de la naturaleza como sustrato del lenguaje, en "Patria" desde la casa y la patria se proyecta el lenguaje hacia el exterior.

Se podría decir que la "casa de las palabras blancas" podría representar la página, tal si fuera un hogar que acoge las "palabras blancas." Esta imagen de las palabras adquiere, por transferencia semántica, la cualidad abierta, en blanco, de la página sobre la que se escribe, y por ello "palabras blancas." Sin embargo, "blancas" también podría indicar el vaciamiento de las palabras, la pérdida del significado ante lo indecible. La imagen de la "patria desnuda" con la connotación más evidente acerca de la idea de comunidad, es sobre la que se inscribe una

memoria escritural. La trascendencia de este evento se presenta a partir de las dualidades fuego-sol, vida-muerte, un simbolismo primario que expresa un recuerdo sagrado, atesorado en los versos centrales del poema, "un sol joven cesa / la vida de la muerte." El verso recuerda así a un compañero en el momento de perder la vida por la lucha. El cómputo silábico tradicional de la métrica castellana, hexasílabo/octosílabo (cuando resolvemos en hiato "mu-erte" del verso 5), expone la calidad sagrada, es una expresión del cuidado en la enunciación del recuerdo: la vida truncada ante la totalidad de la existencia que representa el verso octosílabo.

Así pues, el valor expresivo del sistema métrico está íntimamente ligado a la calidad ética del poemario: la tensión entre el interior y el exterior, entre vida y poesía. En esta misma tensión se sustenta el lirismo de los cancioneros tradicionales, cuyas composiciones giran en torno al amor, la amistad, los sueños, las pérdidas, así como a la musa, la misma poesía. La métrica de la estrofa que comentamos crea una ilusión visual de versos asilvados, juego rítmico por el que se figura en la página el movimiento de liberar el recuerdo, al figurar en la página las llamas que son el alma de la poesía tanto como de los recuerdos poéticos.

De ahí que la memoria que se inscribe en la página-patria, se redacta con "palabras blancas." Por este motivo, constatar la presencia oculta del recuerdo, de su enunciación poética, exige una lectura que juegue con la oscilación del lenguaje entre la fuerza retórica de la elocución y la disposición literal de los enunciados. Tal y como el mismo poemario ilustra, constatamos estos recuerdos como presencias que fluyen implícitas tras imágenes como el sauce, la casa, el agua: un simbolismo de elementos primarios pero de extensa tradición significativa. Así pues, la calidad ética del recuerdo, de la memoria crítica que se representa, existe con base en el movimiento de revelar/reservar, que asociamos al epígrafe de la obra a través de los versos de Hildegarda de Binge. En tanto que la trascendencia del lenguaje poético se despliega gracias a la

identificación de la página en blanco, con la imagen de una patria vacía, el movimiento de la escritura va llenando ese vacío con un recuerdo que se guarda, atesorado por el ritmo de la canción lírica tradicional de versos parisílabos. De esta manera se traza en *Mundar* una memoria escritural desde la que otorgar alma, o de otro modo, desobjetivar sujeto y objeto para identificar vida y poesía, crear una zona de claroscuro para animar las palabras.

6.3 *Amicitia* "política": compañerismo y amistad poética

El lazo del compañerismo político entrevisto en textos tales como "Compañeros," "La pregunta" y "Patria" nos sirve para introducir una dimensión del sentido de lo político que apelamos con el término latino *amicitia*. Jacques Derrida, en su obra *Politiques de l´amitié,* retoma una expresión de Cicerón para invocar un sentido de fraternidad en el que se concentra lo familiar y el espacio público de lo político.[41]

En esta dimensión de la comunidad-patria se abre un espacio desde el que extrapolar un tercer nivel significativo, sobre la naturaleza y el lenguaje, que es la apertura ética. En el poema percibimos ese momento ético mediante la metáfora de un instante anterior, un hueco vacío posterior, en la imagen del "blanco," el muro de la patria donde tiene lugar la muerte. De hecho la posibilidad de otorgar al verso 5, "la vida de la muerte," un hiato en el momento de la "muerte," señala hacia un instante aquél que antecede a todos los momentos de la violencia, desde el que se percibe el momento ético/no-ético por excelencia. Es el del paso que precede a la acción o el juicio. Para esta concepción de lo ético, seguimos a Derrida en base a la línea filosófica inaugurada por la Grecia clásica. La ética se puede aplicar a una situación, un enunciado, un discurso, una acción, la práctica de una profesión. Como tal característica puede

ser aplicable o estar ausente. En cualquier caso, entraña un juicio y una decisión, que va de la reflexión, la toma de conciencia, hacia una acción consecuente con ella (*Políticas* 88). Lo que es esencial, distintivo, por tanto, es la valoración previa, el salto al vacío, el cual requiere que midamos con especial cuidado tanto las palabras como las acciones derivadas de éste. El peso de los juicios de valor, de nuestra conciencia sobre la situación, de las palabras implicadas, es el denominador simbólico para la medida del calibre ético relativo a una situación. Sin entrar a considerar cuestiones de moralidad o legislativas como, por ejemplo, quién dicta las normas o sobre qué conjunto de costumbres o creencias se funda, Derrida encuentra en el origen de esta concepción de la ética una búsqueda de consenso, una tendencia a fraternizar en las bases de la sociedad. Es ésta la raíz ética de la política, de nuestro vivir en comunidad. El *telos* de la justicia parece ser el horizonte sobre el que arraiga nuestra idea de comunidad (Derrida, *Políticas* 73). En el mismo momento de la agrupación de los lazos entre humanos más allá del clan familiar, se da la finta ética, el salto al vacío de la necesidad de tomar decisiones que afectan al clan. De ello se desprende la necesidad retórica de la apelación.

En los versos que cierran el breve poema "Patria" adquiere resonancia ética la conexión implícita entre lenguaje-realidad sobre la que llama la atención el poema, como base discursiva del concepto de la comunidad. La violencia implícita en la imagen "huellas en la lengua" se sugiere desde una apelación retórica, la de la disensión política. En la proyección de futuro del tiempo verbal "vendrá," paradójicamente se expresa la certeza de un conocimiento presente, esto es que el daño físico sobre el sujeto es correlato literal de la metáfora de las palabras heridas, del lenguaje insuficiente que dificulta la escritura de la memoria. En las "huellas" se aúnan los planos literal, simbólico, metafórico y rítmico, ya que como término poético presenta la materialidad del daño físico Las "huellas" son el recordatorio del dolor, tanto como el signo que

permite evocar una ansiedad. Incluye al miedo sobre el que se asienta el uso de la violencia política que perpetúa la anulación de la disensión. He aquí el ejercicio básico a la comunidad de la palabra que discrepa, de la acción retórica de apelar a la justicia.

El verso "Lo que vendrá / le dejó huellas en la lengua" se sustenta en el ritmo de un alejandrino polirrítmico, que sintetiza el esquema del alejandrino a la francesa con el verso de arte mayor de la cuaderna vía. En la fuerza rítmica de la tradición del verso alejandrino se unen lenguaje y realidad. Así se restaura la posibilidad de contar el pasado, y se encauza el fluir de la narración poética y de la reflexión lírica. Ahora bien, hay una discontinuidad temporal marcada entre los dos hemistiquios, los cuales están separados por el encabalgamiento. La ruptura expresiva de la secuencia temporal entre futuro-pasado representa la ruptura del hilo temporal del rememorar. De esta manera el ritmo alejandrino subyace como una continuidad en la que se conjuga la amalgama de los tiempos verbales de la escritura de la memoria O sea los tiempos del alma, temporalidad esta en la que se impresiona tanto la ansiedad del pasado como el conocimiento presente. En esta amalgama temporal de la memoria escritural se actualiza la dificultad de discernir la línea que separa el momento crítico en que se vacía el lenguaje de aquellas instancias en las que se hiere a los sujetos físicos Esto es, separar el horizonte del presentimiento y el del conocimiento de la consumación de los hechos, según la terminología de Casullo en torno a la zona de claroscuro.

Las ideas sobre las que redunda el análisis derridiano parten de la ética de la Grecia clásica, así como del privilegio de la polis como trasfondo del lazo político de la fraternización, del vivir bien juntos, en sociedad. Su análisis demuestra que la fraternidad no es connatural, sino que evoluciona; hay un proceso de fraternización, con lo que Derrida demuestra la naturaleza negativa de algunas situaciones. Estas necesariamente se sitúan en el origen, en el mismo

momento de la toma de la decisión, del salto al vacío inicial. Es decir, la lógica derridiana sobre la que avanza su análisis en la obra *Políticas de la amistad* consiste en exponer la contrapartida inherente, la negatividad, el momento de la ausencia de ética discursiva, que nos permite captar el trasfondo de esta negatividad en términos filosóficos. Es de una maldad radical. En síntesis, el procedimiento derridiano consiste en exhibir la disyunción, el momento discursivo de la no-ética, el cual es expuesto en toda su magnitud a través de la deconstrucción de la definición de lo "político" en las obras de Carl Schmidt. Lo ejecuta para que así sea posible discernir aquello que es ético en positivo. Este es el *telos* interpretativo, el horizonte de la justicia, bien absoluto que se busca como reparación de una situación negativa en su raíz. La ética se define, así, no como un conjunto de normas de actuación positiva que pretenden corregir una situación negativa, sino con base en la capacidad de decisión de los humanos, desde nuestra "facultad de cálculo, deliberación, de decisión, y por [su] vínculo, con los conceptos de ley, convención o comunidad, implicados en la esencia misma de la amistad y de la democracia" (*Políticas* 224-225).

El compañerismo político es el lazo que se ha roto con las muertes y desapariciones de compañeros militantes en el contexto de la poesía de Gelman y del ensayo de Casullo, lazo que se restablece en el movimiento consciente de una memoria crítica, de la escritura de la memoria. El movimiento retórico que expone este lazo de la amistad es el de la apelación, y el sonido que acuna esta amistad es la canción poética, el crepitar del fuego, encendido por la química de la palabra poética. La excepcionalidad de la maldad que sesgó estas vidas no puede opacar la excepcionalidad de las personas a las que apela el poeta. Así pues, la escritura a contracorriente de la memoria auto-reflexiva, la que olvida la imagen, atesora el recuerdo de los compañeros. La imagen del fuego, en el calor y el resplandor de la hoguera del hogar, es la que se reserva para el recuento de una memoria que arranca en los versos del poema que se titula "Canción":

Calentó el lecho
un pan caído en claridad,
arde el revés del día
en muchas diferencias.
Eso, no saber
nada, ser nada en el
océano de las manos perdidas.
Aquí y allá desordenadas las
fiestas del delirio,
el árbol donde paran
los crepúsculos. Hoy
viene mañana con ayer.
Se juntaron en un
viaje a la sombra
de la canción que empieza
con la palabra fue. (60)

La tensión poética se construye en base al contraste claridad/sombra contenida entre los versos 2 y 14, que crea una imagen de claroscuro entre la que arde la llama del crepúsculo (v.11), el "revés del día." El recuerdo está trascendido por la llama poética. Según la intertextualidad del poemario, llama de amor viva de la mística que empuja hacia la aventura de buscar la divinidad. El recuerdo que se guarda en esa zona de claroscuro de las palabras, que se atesora en el centro del poema, es el "océano de las manos perdidas" del verso 7, en el que se activa la imagen del poema "Océanos" (42) donde el elemento de la naturaleza representa al motor del lenguaje, pero

dentro del ámbito cabalístico —en que leímos algunos poemas [4.2] — es como una potencia generadora de almas. Entonces, en la zona de claroscuro creada por el poema se recuperan los matices para cuestionar la experiencia de las palabras, su significado en un contexto crítico. También es la imagen de la llama donde se unifican los contrarios y el poder de trasformación del fuego.Asimismo, además de las anteriores potencialidades reunidas en el poema, debemos considerar la amalgama de los tiempos del alma, del "[h]oy / viene mañana con ayer," que se conjugan en los versos 11 y 12, por lo que la canción se alza como el molde poético idóneo para liberar el recuerdo de los compañeros.

Ya apuntamos en el capítulo anterior que la tensión analógica se construye en base a un frágil equilibrio entre lenguaje y naturaleza que se da en el acto de nombrar [5.3, 5.4]. En el ritmo tradicional de la métrica castellana, de la canción de origen provenzal de los trovadores, se abre un horizonte ético que nos conduce a redefinir el compromiso de la escritura gelmaniana que adquiere sentido en el seno de las metáforas relativas a la naturaleza y el paisaje. Como afirma Agamben, la experiencia analógica se complementa en la unidad entre lo poetizado y lo vivido, cuando "lo vivido y lo poetizado están desobjetivizados" (51). Si el proceso de desobjetivación consiste en generar vida en la palabra del poeta, vida que se sustrae a lo vivido del individuo psicosomático (como expusimos en la sección sobre subjetividad y conocimiento metafórico [5.3]), entonces podemos decir que la identificación vida y poesía se nos revela en los poemas comentados, "La pregunta" (52), "Patria" (59) y "Canción" (60), en los que se diluye la distinción entre sujeto y objeto poético. En los tres poemas la imagen que se recuerda se guarda en la entraña del poema, y la ruptura del espacio del adentro y el afuera permite desvelarla como si de un movimiento de liberación se tratara.

Nuestra definición de la ética se retrotrae a su sentido griego, como una responsabilidad que se ejerce ante la decisión de usar el lenguaje. En este caso, no sólo para representar el duelo, sino también para expresar su superación. Es lo que Ricoeur define como una "memoria feliz" y Gelman como "su sacrificio." El lenguaje poético acusa esta vertiente pragmática, en la modalidad más eminentemente lírica de la acción poética, que es la de la canción trovadoresca que está en las raíces de la lírica en lengua romance. Esta propuesta de una ética de la canción tradicional se asienta sobre la estructura métrica del octosílabo, una de las medidas del verso usada de forma común en esquemas métricos de arte menor, como las redondillas, quintillas, décimas, octavillas, coplas y en la canción.[42] El esquema rítmico del poema emula el flujo libre de la expresión del recuerdo, el cual es devuelto al sujeto dentro del molde expresivo ya anunciado en el título: "Canción." La tradición de las canciones líricas se da tanto en la poesía popular como en las corrientes trovadorescas. En su estudio de la poesía cancioneril, Álvaro Alonso define el género poético de la "canción" como uno de los más importantes, junto con el "decir," en la poesía amorosa del siglo XV. Son poemas de forma fija, destinados al canto, e integrados por una cabeza, que expresa el motivo central, la variación, y la vuelta o cierre. Las rimas pueden variar dentro de las diversas partes, y el poema podía prolongarse añadiendo varaciones y sus correspondientes vueltas (Alonso 26). En el poema que analizamos se anuncia el comienzo de esta canción que se escribe en el poemario. Así, los poemas de *Mundar* hacen justicia a la existencia de los compañeros, cuya memoria se atesora al mismo tiempo que es liberada al hilo de una memoria escritural. En ésta se constituye la expresión de una memoria crítica, feliz, en tanto que está arraigada en los tiempos del alma.

La activación del recuerdo personal constituye en sí misma la práctica de una ética poética. Los esquemas métricos tradicionales, como la canción, el soneto y la epístola son los que

acarrean la marca formal de la dimensión ética, de la expresión del cuidado en el peso de las palabras, de la profundidad de la tradición poética de la que es deudora tanto como de las memorias de que es portadora. El mismo impulso de conexión con un tu que María del Carmen Sillato ha señalado para las numerosas epístolas que aparecen en las obras poeticas de Gelman.[43] Esta misma idea que es colofón a nuestra reflexión sobre el libro es la que da sentido al neologismo del título, "Mundar," para designar una forma de habitar el mundo, de desplegar un espacio poético subjetivo e interpersonal residido por la memoria trascendente de los compañeros, cuya existencia recuerda el poeta. Sobre todo, el movimiento de la escritura gelmaniana rompe con la tendencia a la conmemorialización del evento, a erigir monumentos a la memoria y construir lenguajes rituales, manteniendo de este modo una distancia autocrítica respecto a esta facultad inherente al lenguaje poético.

6.4 Conclusión

Fernando Moreno, en su presentación al volumen relativo a la memoria de las dictaduras chilena y argentina, reflexiona sobre la dinámica entre literatura e historia:

> La literatura indaga en el pasado, quiere rescatar ese pasado desde la perspectiva de una ética de salvaguarda de la memoria histórica, de la experiencia y de la memoria individual y colectiva, para construir así, con imaginación y lenguaje, un territorio que contribuya a acrecentarla y a consolidarla. (5)

De la poética de Juan Gelman y su hermanamiento con Steiner se desprende la importancia de salvaguardar la memoria, pero también de sacrificarla. De este movimiento de liberación es

ilustrativa la obra que hemos estudiado de Gelman. La manera de liberar el alma poética por medio de la estructura informe del libro poético, como ansiaba Mallarmé, la felicidad momentánea de haber aprehendido el recuerdo, de la impresión de la imagen pasada en el presente como lo expresa Ricoeur. En esto adquiere en la poética gelmaniana la informidad de la imagen del fuego, que se libera/atesora en la forma de un esquema métrico, el parisílabo, que conlleva la fuerza de unir pasado y presente. Por tanto, se recuerda a los poetas que lo precedieron. Asimismo se materializa una temporalidad, un sustrato semántico que, como el calor de las canciones, ocupa el lugar del corazón, del espacio vacío de las ausencias. También en la forma reconocible de los sonetos de arte menor se representa como el alma poética. En estos el ritmo entrecortado de la repetición expresa la ruptura de ese espacio sagrado pleno con las vidas de los amigos y familiares que no sobrevivieron la violencia del pasado político de la dictadura. Se despliega esta perspectiva ética gracias a la profundidad poética que se alcanza en la tensión analógica del nombrar: tanto desde la metáfora tensionada por la intertextualidad, como en el sustrato semántico de la palabra poética. A este nos remite la memoria del sujeto. Asimismo en los tiempos del alma se hace perceptible una totalidad, un espacio poético sustentado por el remanente de aquellos marcos superados. Es ahí, en las ruinas del significado literal, por donde se escapa el alma, o el aliento de los recuerdos que habitan la memoria escritural que "mundan" en otra parte, esto es, en la "canción de las canciones" trovadorescas ("Sépase" 57).

Conclusiones.

Beatriz Sarlo, prestigiosa intelectual en el campo de las letras y el pensamiento argentino, publicó unos años antes de la salida a la luz editorial de *Mundar* su estudio *Tiempo pasado* (2005).[44] En el último capítulo del trabado ensayo acerca de las condiciones para recordar, testimoniar el pasado de violencia política en Argentina.titulado "Más allá de la experiencia," concluye que:

> El pasado es inevitable y asalta más allá de la voluntad y de la razón. Su *fuerza* no puede suprimirse, sino por la violencia, la ignorancia o la destrucción simbólica y material. … esa fuerza *intratable*, desafía el acuerdo institucional o académico, aun cuando ese acuerdo a veces haya imaginado una separación metodológica respecto del sistema de valores que definen el horizonte desde donde se reconstruye el pasado. (159-160 la cursiva es mía)

El subtítulo de la obra de Sarlo, *Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, refleja la necesidad de etiquetar la naturaleza informe, "intratable," e incontrolable que es inherente a lo pasado como cúmulo de experiencias. El fragmento citado sirve como muestra de una ansiedad implícita en los niveles de lo académico e institucional por vigilar aquello que corresponde al nivel de las experiencias humanas, de sus narrativas e historias y que, por tanto, como bien constata ella, escapa a su control epistemológico. De ahí que su estudio intenta reconciliar el deseo inconsciente de clausura y control de la episteme por medio de etiquetas, mediante un giro en su inquisición hacia la memoria.

La posmemoria con el prefijo que alude a un campo de estudio de la postmodernidad, la que Sarlo maneja procede de *L´Ére de témoin* (1998), de Annette Wieviorka, con la trasformación que en las disciplinas de las humanidades se dio a raíz del *giro lingüístico* que en los años 60

provocó la desconfianza en las "grandes narrativas."[45] La problemática que se desprende de la argumentación de Sarlo, en mi opinión, es que la posmemoria como práctica discursiva consiste en una apropiación de la historiografía, de tal manera que el centro discursivo de esta disciplina es un vacío. Es decir, al reflexionar sobre sí misma como hilo reflexivo, la historia o la tradición que es el objeto, la cadena o línea temporal en que trascurren los hechos, desaparece del recuento o se fragmenta, de tal manera que los hechos se reorganizan desde perspectivas sintéticas, según el ángulo de apropiación del crítico.[46] Esto es lo que Beatriz Sarlo denomina "giro subjetivo" (161). Las hipótesis de Sarlo se articulan en torno a la desconfianza sobre el yo que preocupa al siglo XX, sobre el valor epistemológico de la primera persona. A la autora le sirve para valorizar negativamente los testimonios en primera persona como fuente de la historia reciente (Sarlo 71).

Algunos poemas comentados como "Distribuciones," "Pérdidas" y "Cortesías" se valen de la superposición de planos, de fragmentos discursivos como el "universalismo" de las ciencias sociales, del lenguaje de los alquimistas en tanto que administradores del conocimiento. Aquello para interrumpir el giro subjetivo que se impone en los estudios relativos a la memoria y su inevitable vacío en el hueco del evento. La estética de la interrupción efectivamente expone este vacío, que son las ausencias que se constituyen en eje infranqueable, tanto como la violencia retórica que se ejerce al recalar los hechos violentos como entelequias estéticas. Ocurre esto, por ejemplo, al analizar/comentar las representaciones novelísticas de la narrativa argentina pos-dictadura.

La estética de la interrupción no sólo pone en evidencia el alcance de las elipsis de este ámbito discursivo que ha sido tan prolífico en la creación de nuevas disciplinas de estudio, por ejemplo la micro-historia, en los intentos por comprender el pasado reciente. Se expone en estas disciplinas una consistente división de la memoria entre su vertiente privada y colectiva, escisión

irreconciliable desde el intento de una comprensión fenomenológica, según demuestra Ricoeur en la primera parte de su obra, *La memoria, la historia, el olvido*. En *Mundar* la intersección de la memoria y la tradición poética aporta un sentido de continuidad a los recuerdos que forman parte de la colectividad argentina, a pesar de las dimensiones de poder desde las que se intenta manipular la misma. Según ha expresado Umberto Eco el símbolo estético está a salvo de la manipulación política, de su control desde afuera, debido a la estrecha conexión con su contexto de emisión.[47]

La profusión de referencias e intertextualidades con lenguajes simbólicos crea una modalidad simbólica que despliega una zona de ambigüedades, claroscuros y vaguedades que precisamente rompen la ilusión de univocidad y especifidad reclamada por los lenguajes científicos, así como por aquellas disciplinas de lo humano y social que buscan parcelar los ámbitos del conocimiento. Entonces, aunque nuestro estudio se delinea en el campo de análisis de la estética con especial atención a los fenómenos del símbolo y la metáfora como componentes de lo literario, las hipótesis acerca de la dicotomía demasiada memoria/memoria insuficiente nos permiten ampliar un horizonte de comprensión histórica de la obra en su contexto, atendiendo a connotaciones de la sociología, historia, antropología, el psicoanálisis y la lingüística. El mecanismo de la interrupción da sentido y unidad a los diversos niveles de análisis:

a. La modalidad simbólica que presentamos en los capítulos segundo y tercero se asienta en la conciencia de un olvido de lo sagrado, sobre la que llama la atención el fenómeno según los términos de Ricoeur. En este plano, donde establecemos una semiótica del texto, distinguimos diversos signos relativos a la adivinación, donde la exégesis se revela como actividad primordial para el conocimiento de uno mismo y lo que nos rodea. En el libro poético el ámbito opuesto a este subsuelo trágico relativo a la identidad de una comunidad es el de las "nieblas" y "neblinas,"

como imagen recurrente para expresar una perspectiva velada, opaca relativa a la comprensión. Así pues, "¿la pregunta de uno mismo?" del poema "Reflexiones" frente a las "cobardías de este tiempo sentadas en sillas del olvido" y lo que se interrumpe, las "un espacio vacío del conocimiento que reconocemos en una estética de amalgama de significantes; por ejemplo, se ve esto en el poema "Distribuciones" (99).

b. El capítulo cuarto presenta el punto central de nuestra reflexión en torno a la posibilidad de una memoria crítica, la cual definimos, de nuevo en base a las premisas de Ricoeur, como la feliz coincidencia entre la imagen y su impronta. El lenguaje poético se convierte en el enunciado de la trasferencia, donde las repeticiones son el síntoma de la represión del recuerdo. Los pleonasmos del poema "Sépase" nos advierten de una certeza: que no sabemos lo que pasó por estar escrito en otra parte. La estética pone de manifiesto el vacío que se articula en el centro de los estudios de la posmemoria.

c. Interrumpir el síndrome de bloqueo de la memoria requiere recobrar una tensión de base en la palabra poética. A través de la analogía y el lenguaje metafórico, se despliega este poder del lenguaje para re-describir la realidad. Ahora bien, esta potencialidad del lenguaje presenta un doble filo, ya que podemos hablar de una violencia estética cuando la referencia apunta a un vacío o se torna sobre el propio texto. En este sentido el poema "El puñal" nos alerta de esta falencia discursiva por medio de una serie de metonimias estructuradas en el entorno de una metáfora, imagen que se quiebra ante la presencia de una testigo adormecida.

d. Por último, en el quinto capítulo retomamos el tema de la muerte que habíamos planteado con motivo de Eros en el poema "Doble." Señalamos la apertura ética del lenguaje, en la amalgama de tiempos, para hacer coincidir el recuerdo con la impronta: en el molde de la canción lírica y por medio de la palabra poética perviven las imágenes de los compañeros

militantes asesinados. Este momento de calidad ética ocurre en el molde de la canción poética, modelo de la lírica tradicional que permite asentar el sustrato de los símbolos con nueva savia para la reflexión poética.

El neologismo que da título al poemario *Mundar* apela a una forma de habitar el mundo, no sólo de los compañeros militantes desaparecidos, que se recuerdan y pasan a formar parte de la memoria colectiva, sino también del poeta o del lector. En el símbolo del "agua solar" ("Compañeros") se alínean dos elementos primordiales de manera que se da materia a las presencias. Se representa el momento de la epifanía poética codificado así mediante la intertextualidad con el gran poeta mexicano Octavio Paz. Además el sol adquiere un trasfondo adicional procedente del pasado azteca, por lo que se añade un significado relativo a la lucha para proyectar así su carácter heroico. El neologismo llama la atención sobre los fragmentos del pasado de tal manera que es posible actualizarlos e interpretarlos con luz renovada.

La tradición en el sentido en que la acoge el historiador judío Yosef H. Yerushalmi, como la identidad de una comunidad que no fluye linealmente, sino que se amalgama en los tiempos del alma, se funda en una serie de actos de violencia sobre la comunidad. Por este motivo es posible establecer una cadena de interrogantes desde los que continuar interrogando este texto y todos aquellos discursos que críticamente se enfocan en el pasado reciente del país. Por ejemplo, cabe preguntarse por la insistencia en instituir un sentido de identidad comunitaria que se vigila desde posiciones de poder, que intentan prescribir las tradiciones cuyos valores son aceptables para la comunidad que los regula. Desde esta instancia se perpetúa el ciclo de la violencia que se actualiza como recordatorio, en tanto que escapa al control de la llamada del sujeto, tal y como se expresa mediante la imagen de las "huellas en la lengua" ("Patria"). Se crea un signo de las represalias y la violencia.

En definitiva, son significados múltiples de relevancia sociológica cuya productividad se genera desde esta composición particular en la obra. El sentido de justicia poética que se vislumbra brota de la modalidad de la interrupción, de la heterogeneidad de símbolos y tradiciones exegéticas. Entonces, según nos indica el poema inicial, "La manzana," desde la escritura se abre una posibilidad de soñar con la justicia social, a pesar de que desde las instituciones que gestionan el conocimiento se clausuran estas posibilidades del sueño y la justicia social, de saber lo que pasó delante de la impasibilidad de diversos sectores de la sociedad.[48]

Por último, en lo relativo a nuestro campo de inquisición, la crítica literaria y las modalidades de aproximación a la obra, podemos concluir que la tradición funciona como estructura dinámica sobre la que se asienta la identidad de una comunidad. Sólo desde la comprensión de un eje con una temporalidad fundida, por la que el pasado se actualiza en el presente, se hace posible la comprensión de su uso por parte de la comunidad para crear una identidad que evoluciona y se adapta a las necesidades de su contexto. Miguel Dalmaroni ha demostrado a este respecto que la apropiación de grupos ajenos a la cultura letrada tiende a compartimentalizar la tradición. Se han apropiado del discurso poético de Gelman y se han valido de su radical fragmentación de los géneros y parentescos para la causa de las asociaciones de derechos humanos que indagan los casos de desaparecidos. Estos movimientos han encontrado en la tradición y en la poesía de Gelman un lenguaje de lo familiar dinamizado por la lengua poética, de tal manera que les vale a su propósito denunciar la ruptura de las relaciones más básicas de la comunidad, relaciones que se rompieron mediante la violencia extrema de la dictadura (*Palabra* 120-23). De nuevo, se hace necesario enfatizar la importancia de la apertura del lenguaje de Gelman como modo de

aproximar una realidad que transcurre discursivamente a manera de fluido homogéneo, cuando, por naturaleza, se nos presenta polimorfa.

Nos dice el pensador argentino Massuh que para los griegos de la antigüedad la belleza era un atributo de la verdad y el logos se aparecía como verdadero cuando mostraba una esencia equilibrada, armoniosa, de la medida entre sus partes ("Soul" 75). La verdad de la historia es perceptible con el paso del tiempo, apreciable desde la distancia y lejanía temporales que, en la hermenéutica de H.G. Gadamer, coincide con el momento de comprensión crítico en que se incluye el momento histórico. En la tradición se amalgaman los fenómenos que en el arte unen verdad y belleza, de tal manera que son percibidos como contemporaneidad y como tal, los representa la poesía de Juan Gelman. Mi propuesta de estudio consiste en recuperar este concepto de tradición que, se basa en un concepto de tradición judío como el que define el historiador Yerushalmi, y hacerlo explícito como herramienta de estudio en la literatura en español. Supondría una manera de superar el énfasis o el peso interpretativo en los sujetos, y abriría posibilidades para descubrir amalgamas temporales y espaciales rompedoras en tanto que relegan la perspectiva que se impone por un sujeto único con una identidad en crisis. Por el contrario, la configuración fragmentada produce una apertura en el sistema de representación que nos alerta de aquellos discursos que tienden a la homogeneidad, que tienden a parcelar los ámbitos del conocimiento, dificultando así el acceso a los saberes más generales, que son aquéllos que nos dotan de guías para alcanzar una comprensión abarcadora de nuestra identidad de arraigo.

Notas:

[1] El libro de Sillato analiza no sólo la mística, sino también el intertexto del tango, así como el juego literario de traducciones. El análisis de la estudiosa argentino-canadiense tiene como marco de referencia el exilio como experiencia personal y su plasmación como latencia en la expresión literaria del poeta.

[2] La definición general en base al Simbolismo francés, procede de Bertocci (195-96); para el fenómeno de la modalidad simbólica también seguimos el capítulo de Eco, "Symbol"; en cuanto a la reflexión efectuada desde los símbolos, se lleva cabo teniendo en cuenta la exposición de Ricoeur en *Conflict* (2007) y *Symbolism* (1969).

[3] Para un detallado resumen acerca de la interpretación cabalística judía, véase el estudio de Brown sobre el "Romance a Lope de Vera" del poeta Antonio Enríquez Gómez (75-79).

[4] Muestra de este interés son las bellísimas y cuidadas ediciones de las obras de la santa. Véase *Vida y visiones de Hildergard von Bingen*, ed. Victoria Cirlot (Madrid: Siruela, 1997); *Libro de las obras divinas,* trad. María Isabel Flisfich, María Eugenia Góngora y María José Ortúzar (Barcelona, Herder: 2009); destacamos el estudio de Barbra Newman en su edición crítica de la obra lírica, *Symphonia* (Cornell: Cornell UP, 1988), en edición castellana, *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales,* Flisfich *et alia.* (Madrid, Trotta: 2003).

[5] La última premisa la descubre Valdés en el pensamiento del intelectual español, Miguel de Unamuno. En el marco teórico de la primera parte de su obra *Phenomenological Hermeneutics,* identifica la importancia que Unamuno intuyó en el receptor de la obra, así como la idea de una comunidad crítica que elabora sobre el sentido en la forma de una cadena de comentarios (12-21).

[6] M. Benedetti, "Las turbadoras preguntas de Juan Gelman" *Como temblor del aire. La poesía de Juan Gelman,* comp. Lilián Uribe, *op.cit.*

[7] Clark en las fenomenologías de Blanchot y Levinas identifica algunos términos por los que los interlocutores de un diálogo entendido en un nivel ontológico, próximo al ser, estos se distancian como en una metamorfosis, de la subjetividad cartesiana (101); para R. Eaglestone el problema que se sostiene en la crítica textual y los estudios literarios en la actualidad es que se debate en la ansiedad por la relación entre ética y filosofía, donde la primera parte del binomio parece ausente de algunas cuestiones filosóficas comenzando en las vanguardias en el ámbito anglosajón (11).

[8] Ver, por ejemplo, Levinas, *Of God Who Comes to Mind,* trad. Bettina Bergo, (Stanford: Stanford UP, 1998) y *Existence and Existents,* trad. Alphonso Lingis, (The Hague: Martinus Nijhoff 1978); Ricoeur, *The Conflict of Interpretations. Essay in Hemeneutics, op. cit.*

[9] Un resumen de las perspectivas sobre la ética dentro de la filosofía contemporánea se encuentra en el artículo de Enrique Dussel dentro de su propuesta de una ética de la liberación.

[10] Las barras sin espacio entre las palabras siguen el uso de las barras en el original de Gelman.

[11] En el concepto de identidad que subyace al estudio reconocemos el dinamismo de la identidad textual que expone el crítico canadiense Mario J. Valdés (*Phenomenological* 27-88).

[12] Su volumen monográfico sobre la poesía de Gelman y el proceso del duelo se titula *Las formas del vacío* (Amsterdam New York: Rodopi, 2008).

[13] Reseña en *Cuadernos hispanoamericanos* 714 (dic.: 2009) 117-119.

[14] Citado por Martín (Madrid: 1990).

[15] Zurita en el mismo volumen de *Cuadernos hispanoamericanos* 696 (Junio: 2008) 9-13; Borges citado por Martín según las *Obras completas* III (Barcelona: Emecé, 1996).

[16] Entendemos la cualidad de "inmanencia" del texto en su acepción más extendida, como algo inherente al ser, unido a su esencia; en las expresiones que venimos presentando, la inmanencia es el trasfondo esencial, aquella porción de sentido que se nos escapa en la opacidad de los enunciados.

[17] Durante la Edad Media contendían con la tradición gnóstica del judaísmo, las especulaciones sobre las escrituras desde la espiritualidad de las órdenes cristianas asociadas a diversas tradiciones exegéticas, así como la influencia directa de la cultura árabe que se introduce en Europa a través de la península ibérica. Véase, Scholem, *Kabbalah*; Swietlicki; López Baralt.

[18] El proyecto de una teoría general del símbolo para P. Ricoeur, se enfoca en torno a la cuestión de situar la problemática del simbolismo dentro de una línea racional propia de la filosofía, es decir, el cómo conciliar el enigma y la sugestión con el ámbito de lo reflexivo (*Conflict* 269-377).

[19] Simbolismo enraizado por la conexión de rituales paganos y cultos populares, véase M. Frenk; Martín de Riquer.

[20] Una perspectiva histórica sobre las bases peninsulares de algunas ideas relativas a los procesos alquímicos se encuentra en el interesante artículo de Miguel Pérez. Rastrea las formulaciones de autores catalanes que fueron influyentes en escritores como Paracelso, en cuyos sistemas se fundan las bases del pensamiento científico de filósofos de la naturaleza. Los métodos de estos tratadistas se refinarían mediante la experimentación empírica.

[21] El espacio límite en que se sitúa, por ejemplo, el autor del enigmático tratado *Sefer Yetsirah* (*Libro de la formación*), es el lindero con la nada en la que se manifiesta la imposible unión con lo sagrado. Véase, G. Scholem, "Creación de la nada y autolimitación de Dios," *Conceptos.*

[22] En línea con la metáfora de una escritura invisible subyacente bajo el lenguaje, encontramos ejemplos en el poemario, en los que a la "mano que (…) escribe" se le pierdan de vista las palabras, como en el poema "Pérdidas," donde "Se me perdió una palabra…" (112); en "Escondrijos", "El envión de la palabra… Gime ahí…" (21); en "Debajo," donde "…la vida continua, los / pensamientos con plomo debajo…" (23).

[23] Para una perspectiva histórica del verso en español, T. Navarro, *Repertorio*; *Arte del verso*; y K. Spang. Domínguez Caparrós teoriza sobre aspectos métricos con base en estudios del formalismo ruso.

[24] Para un estudio semiótico textual de la poesía de Cernuda, resulta de interés el efectuado por Jenaro Talens.

[25] Las definiciones de Scholem pertenecen al judaísmo, aunque como el mismo estudioso indica, el concepto mesiánico ha sido la línea divisoria y campo de batalla entre cristianos y judíos. En cualquier caso, para Scholem, la revelación de los profetas no se da en abstracto sino que la evolución de las realizaciones concretas del principio de esperanza para la humanidad responde a circunstancias históricas concretas. "Para comprender la idea mesiánica en el judaísmo," *Conceptos básicos*, op. cit.

[26] Filósofos como Anaxímedes y Tales de Mileto investigan las sustancias originarias de la materia para intentar explicar los fenómenos físicos independientemente de la intervención divina. El primero establece una doctrina del cambio por la que todo parte del aire, mientras que para el segundo todo parte del agua y retorna al agua según el proceso cíclico de la naturaleza (*Internet Encyclopedia of Philosophy*). Los textos en griego con comentarios en la antología de Kirk y Raven.

[27] El poema titulado con esta preposición, "En," apunta precisamente hacia este espacio de la interioridad, asociado con una memoria interconectada con el ámbito de las emociones (62).

[28] El citado estudio de C. Swietlicki sobre cábala cristiana en los poetas místicos españoles, anota referencias para estudios sobre el motivo en la cábala Judía (176). Scholem desarrolla las tendencias del misticismo judío en *Las grandes tendencias de la mística judía* (Barcelona: Siruela, 1996).

[29] Diferente de la memoria en estado puro o como corriente de energía, y la memoria puesta en imágenes, Bergson distingue la facultad práctica de actualizar conocimientos aprendidos previamente, como la repetición efectiva de un estado de los hechos, información "memorizada" (Ricoeur, *Memory* 23-30, 62-68).

[30] El efecto de incertidumbre creado por este instante de desconocimiento de lo familiar ha sido ampliamente explotado en la narrativa folklórica como en los cuentos de hadas, así como en cuentos fantásticos, para implicar al lector en la narración. Partiendo de este tipo de ejemplos, Freud distingue dos motivos especialmente prolíficos que son el encuentro con el doble, así como el objeto inanimado que cobra vida ("Uncanny" 369-407).

[31] Mallimaci presenta los antecedentes de previas intervenciones de las fuerzas armadas como agentes activos en la esfera socio-política; expone el simbolismo del entramado discursivo asociado con las "desapariciones"; también analiza la represión en torno a los centros de detenciones como conceptos centrales del imaginario de la muerte creado desde el poder y apoyado por grupos próximos a los que interesaba erradicar los elementos izquierdistas.

[32] La misma idea es expuesta desde una perspectiva crítica, con la claridad expositiva de M. J. Valdes en su capítulo "Derrida and the Meaning of the Literary Text" (*Phenomenological* 43-55).

[33] La alerta de Gadamer en el marco de la hermenéutica histórica versa acerca de los límites del historicismo en el cual se disuelve la cultura en que vivimos (83); también expresa ciertas reticencia ante el objetivismo histórico por no tener en cuenta que entendemos la historia desde los efectos que esta misma ha operado en nuestro presente (81). Tales precauciones son extensibles al lenguaje metafórico ya que debemos ampliar la comprensión del mismo sobre la base del marco en el que se proyecta un significado novedoso.

[34] Sólo las religiones monoteístas sostienen esta idea según Scholem, frente a los mitos, los cuales se elaboran en base a un elemento transformativo (*Conceptos* 47-74); Ricoeur examina en profundidad el mito de la caída; lo interpreta como evento al que se superponen episodios como el del pasaje de la inocencia simbolizado en la serpiente; para Ricoeur el mito adámico representa el mito antropológico por excelencia por el hecho de girar en torno al hombre. Según su disposición en la biblia tiene un sentido escatológico relativo a la expiación de los pecados (*Symbolism* 232-278).

[35] Entre otros, ver Ancet; Christie; Llorente Torres.

[36] M. A. Pérez López documenta profusamente el diálogo entre los autores en su artículo "La noche del sentido: Valente-Gelman," (2005) 565-573; también Edgar O´Hara ha rastreado la comunión entre ambos a través del símbolo vallejiano de la cuchara ("Danza").

[37] Armando López Castro "*Lectura"* 51 (cit. en Pérez López, "*noche"* 572).

[38] Agradezco esta puntualización a María del Carmen Sillato.

[39] Un análisis crítico en el ámbito argentino es el bien conocido de Beatriz Sarlo. A este respecto, compartimos la precaución a la que llama M. del Carmen Sillato, acerca de los riesgos de restringir e intelectualizar el ámbito del testimonio y los discursos del "yo" experiencial que recuerda ("Función" 57).

[40] También ha expresado su alta apreciación Hans Eichner en su estudio de la poesía de Steiner publicado en *German Life and Letters* (1954) poco después de la muerte del poeta.

[41] "Oh, amigos míos, no hay ningún amigo" (17); Derrida invoca el sentido profundo de la sentencia a partir del comentario de la contradicción entre apelar a los amigos para afirmar la ausencia de un vínculo de amistad. Retoma también el sentido griego de *filos*, amor filial, para considerar una relación en los étimos griego *philias* y latino *amicitia*, de un sentido de transmisión generacional, de la vida como temporalidad abierta (21). Nos interesa el término por sintetizar dos matices relacionados con los simbolismos que comentamos: por un lado, la ruptura de los lazos de compañerismo y de los lazos familiares, los fragmentos de la tradición, por otro, del intento de recuperar un sentido temporal en la amalgama de los "tiempos del alma."

[42] Junto con el heptasílabo y eneasílabo, la canción trovadoresca, según Navarro Tomás, es un tipo de estrofa variable con tres núcleos métricos. La tradición de la canción se mantiene asimismo en la lírica popular (*Arte* 147-149).

[43] Véase "monólogos" 99-110.

[44] Ella fue directora de la publicación *Punto de vista* durante 20 años. Para la línea intelectual y contexto de esta, así como la revista *Confines* y otras relativas a asociaciones de derechos humanos, resulta especialmente informativo el capítulo de Dalmaroni, "Posdictadura y modos de narrar: Revistas de intelectuales y parientes" (*palabra* 117-154).

[45] De especial interés por su sintetismo de algunos de los aspectos problemáticos de lo que también se ha denominado "microhistoria," es el estudio de F. Levín y Marina Franco.

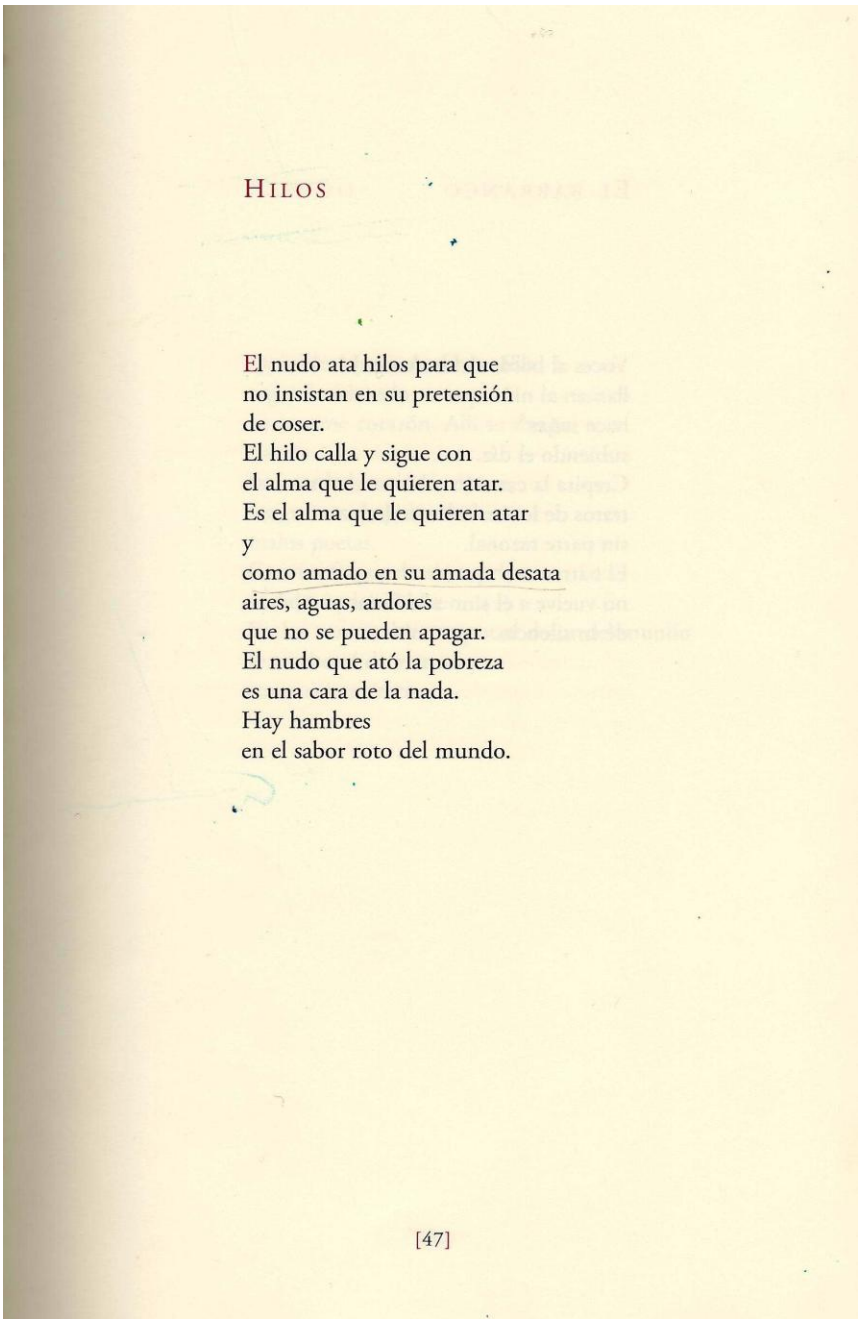
[46] También Alejandro Kaufman cuestiona las reticencias de Sarlo, y expone en su artículo dos puntos que encuentra criticables. Su tesis se basa en la importancia de investigar una pedagogía de la memoria, el cómo transmitir el conocimiento de la posibilidad, del sentido de una inminencia de la violencia que está por desencadenarse. Discute este punto en el filme "Los rubios" de Albertina Carri, el cual interpreta como representación del "lazo social fracturado por el horror" (n.pag.).

[47] "In this sense, aesthetic symbols are subtracted from every ´political´ control: they *detonate* but they cannot be *elaborated* from the outside" 161-162.

[48] A pesar de las reticencias notadas, es destacable que a día de hoy en la Argentina, se están llevando a cabo, en parte, estos "sueños de justicia."

APÉNDICES

Anexo A



HILOS

El nudo ata hilos para que
no insistan en su pretensión
de coser.
El hilo calla y sigue con
el alma que le quieren atar.
Es el alma que le quieren atar
y
como amado en su amada desata
aires, aguas, ardores
que no se pueden apagar.
El nudo que ató la pobreza
es una cara de la nada.
Hay hambres
en el sabor roto del mundo.

[47]

Figura 1. Juego visual de dos planos como modalidad de la estética de la interrupción, "Hilos" *Mundar*.

Anexo B

Cronología de Juan Gelman

1930	Nace en el barrio de Villa Crespo, Buenos Aires, el 3 de mayo. Padres: José Gelman y Paulina Burichson, inmigrantes ucranianos.
1941	Publica, a los once años, su primer poema en la revista *Rojo y Negro*.
1943-1947	Estudios en el Colegio Nacional de Buenos Aires. A los quince años ingresa en la Juventud Comunista.
1948	Inicia estudios universitarios de química, que luego abandona para dedicarse a la poesía. Trabaja como camionero, vendedor de autopartes, etc., hasta que comienza a ejercer el periodismo.
1954	Redactor en *Nuestra Palabra* y en el diario comunista *La Hora*. Corresponsal de la agencia china Xin Hua. Integra el grupo de jóvenes que se reúnen en torno a la revista *Muchachos*.
1954-1955	Junto con Héctor Negro, Hugo Ditaranto, Julio César Silvain crea el grupo de poesía "El pan duro". Encuentro con Raúl González Tuñón.
1956	El grupo "El pan duro" edita *Violín y otras cuestiones*, el primer libro de Juan Gelman, con prólogo de González Tuñón.
1958	Participa del grupo que edita la revista *Nueva Expresión*, junto a Juan Carlos Portantiero, Andrés Rivera, Roberto Hozni
1959	Publica *El juego en que andamos*.
1961	Publica *Velorio del solo*.
1962	Publica *Gotán*.
1964	Se separa definitivamente del PC. Se suma a la redacción de la editorial *La rosa blindada*, dirigida por Carlos Alberto Brocato y José Luis Mangieri.
1965	Publica *Cólera buey*.
1969	*Traducciones III. Los poemas de Sidney West*. Se vincula con el peronismo revolucionario. Jefe de redacción de la revista *Panorama*. Escribe en *Primera Plana*, *Los libros*, y otras revistas.
1971	Nueva edición de *Cólera buey* (1962-1968, edición aumentada con las *Traducciones I y II*). *Fábulas*. Secretario de redacción y director del suplemento cultural del diario *La opinión* (hasta 1973).
1973	Publica *Relaciones*. Secretario de redacción de la revista *Crisis* (hasta 1974).
1974	Jefe de redacción del diario *Noticias* de los Montoneros.
1975	Amenazado por la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) se exilia en Italia. Publica *Obra poética*. En Roma trabaja para la Inter Press Service.
1976	Pasa clandestinamente por la Argentina. Los militares secuestran a sus hijos Nora Eva, y Marcelo Ariel, y a la mujer de éste, María Claudia Iruretagoyena, embarazada de siete meses. Sólo su hija reaparece. Su nieto habría nacido en un campo de concentración. Vive en Roma, Madrid, Managua,

Figura 2. Cronología de Juan Gelman (1930-1976), Fernando Moreno *op. cit.*

Anexo B (continuación)

París, Nueva York y México. Intensa actividad política contra la dictadura militar. Es traductor para la UNESCO

1978 Se entera de que su nuera había dado a luz en un campo de concentración.

1979 En desacuerdo con la línea política de los Montoneros, decide abandonar el movimiento.

1980 Publica *Hechos y relaciones, Si dulcemente. Gotán* es traducido al italiano y obtiene el premio "Mondello".

1982 Publica *Citas y comentarios* y *hacia el sur.*

1983 Publica *bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota).* A pesar de haberse terminado la dictadura militar no puede volver al país por una causa judicial.

1985 Publica *La junta luz.*

1986 Publica *Interrupciones II*

1987 Gana el premio "Boris Vian" por *Com/posiciones* y *Eso.*

1988 Su situación judicial se resuelve. Regresa a la Argentina luego de trece años de proscripción. Publica *Interrupciones I* y *Anunciaciones.* Vuelve a marcharse, a México.

1989 Publica *Carta a mi madre.*

1990 Un equipo de antropología forense identifica los restos de su hijo Marcelo.

1993 Publica *Salarios del impío. Antología personal.* Continúa colaborando periódicamente con *Pagina/12.* Reside en México.

1994 Publica *dibaxu.*

1997 Publica *Ni el flaco perdón de Dios,* en coautoría con su esposa Mara Lamadrid (reúne testimonios de hijos de detenidos-desaparecidos). También publica *Incompletamente* y el primer volumen de *Prosa de prensa.* Obtiene el Premio Nacional de Poesía.

1999 Inicia una campaña judicial y de prensa para recuperar a su nieta y para enjuiciar a quienes se apoderaron de ella. Segundo volumen de *Prosa de prensa.* Continúa como columnista de *Página/12.*

2000 Publica *Tantear la noche.* Recibe el Premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe.

2001 Publica *Valer la pena.*

2002 Premio Rodolfo Walsh por trayectoria periodística, Argentina.

2003 Premio de Poesía José Lezama Lima, Cuba. Premio Lerici PEA por trayectoria poética, Italia.

2004 Publica *País que fue será.* Premio Iberoamericano de Poesía Ramón López Velarde por trayectoria poética, México.

2005 Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda

Figura 3. Cronología de Juan Gelman (1976-2005). Fernando Moreno *op. cit.*

Anexo B (continuación). Publicaciones y honores: 2006-2012.

2005 Premio Iberoamericano Pablo Neruda (Chile)

2005 Premio Internacional Nicolás Guillén, a su trayectoria literaria (Italia-Cuba)

2005 Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (España)

2006 Premio internazionale di Poesia Civile di Vercelli (Italia)

2007 ***Mundar***, Buenos Aires: Seix Barral (re-editado en 2008 por Visor, Madrid)

2007 XXXIII Premio Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" (España)

2009 Premio Antílope Tibetano (Asociación de Poetas Chinos)

2009 ***De atrásalante en su porfía***, Madrid: Visor, Buenos Aires: Seix Barral.

2010 Premio Escritor Gallego Universal (España)

2011 Premio al Mérito Cultural "Carlos Monsiváis" (México)

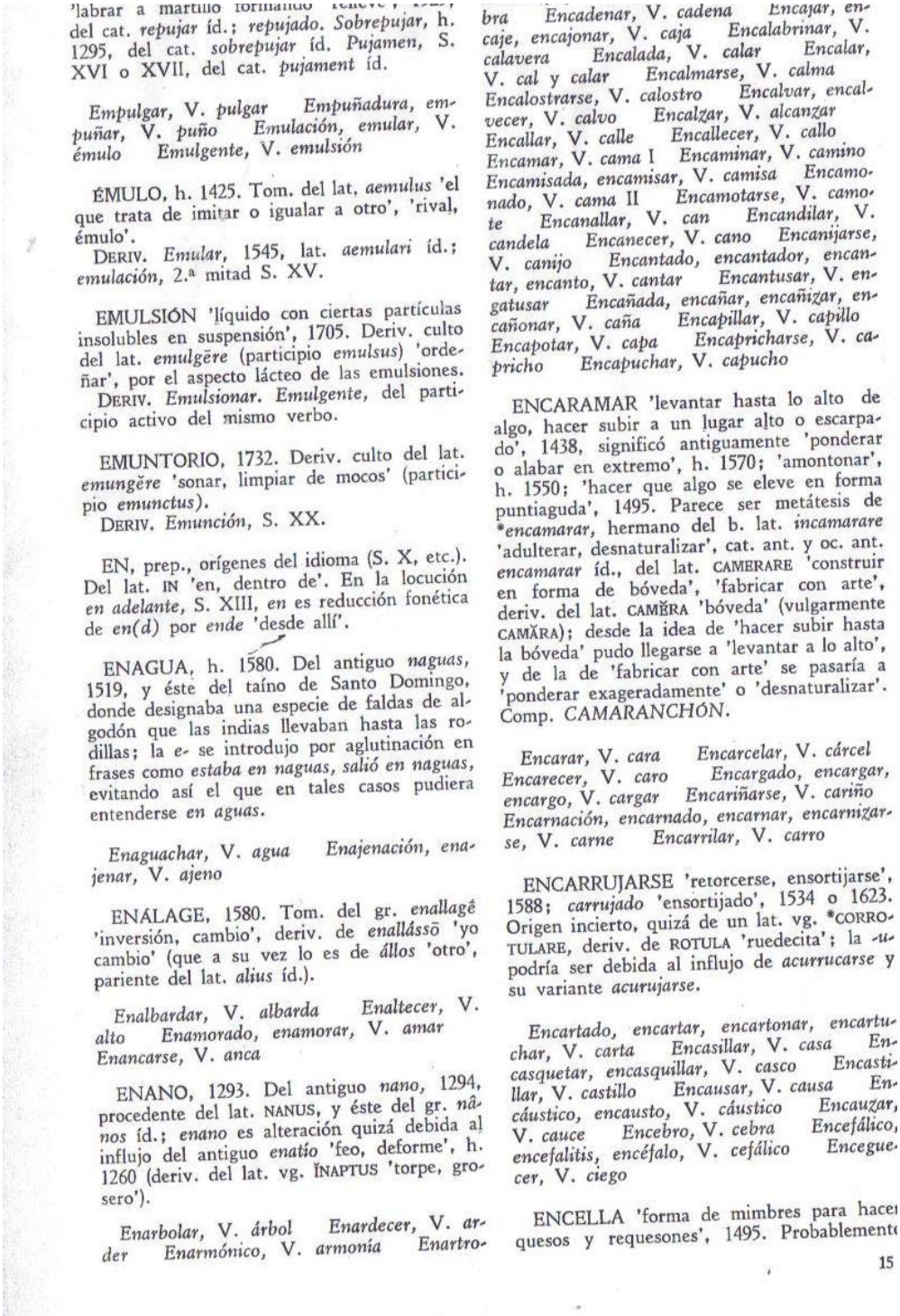
2011 Premio Poetas del Mundo Latino "Víctor Sandoval" (México)

2011 ***El emperrado corazón amora***, Barcelona: Tusquets y Buenos Aires: Seix Barral

2012 XII Premio Leteo (León, España)

2012 ***Poesía reunida***, Barcelona: Seix Barral

Anexo C



'labrar a martillo formando relieve', 1525, del cat. *repujar* íd.; *repujado*. *Sobrepujar*, h. 1295, del cat. *sobrepujar* íd. *Pujamen*, S. XVI o XVII, del cat. *pujament* íd.

Empulgar, V. *pulgar* *Empuñadura*, *empuñar*, V. *puño* *Emulación*, *emular*, V. *émulo* *Emulgente*, V. *emulsión*

ÉMULO, h. 1425. Tom. del lat. *aemulus* 'el que trata de imitar o igualar a otro', 'rival, émulo'.
DERIV. *Emular*, 1545, lat. *aemulari* íd.; *emulación*, 2.ª mitad S. XV.

EMULSIÓN 'líquido con ciertas partículas insolubles en suspensión', 1705. Deriv. culto del lat. *emulgēre* (participio *emulsus*) 'ordeñar', por el aspecto lácteo de las emulsiones.
DERIV. *Emulsionar*. *Emulgente*, del participio activo del mismo verbo.

EMUNTORIO, 1732. Deriv. culto del lat. *emungĕre* 'sonar, limpiar de mocos' (participio *emunctus*).
DERIV. *Emunción*, S. XX.

EN, prep., orígenes del idioma (S. X, etc.). Del lat. IN 'en, dentro de'. En la locución *en adelante*, S. XIII, *en* es reducción fonética de *en(d)* por *ende* 'desde allí'.

ENAGUA, h. 1580. Del antiguo *naguas*, 1519, y éste del taíno de Santo Domingo, donde designaba una especie de faldas de algodón que las indias llevaban hasta las rodillas; la *e-* se introdujo por aglutinación en frases como *estaba en naguas*, *salió en naguas*, evitando así el que en tales casos pudiera entenderse *en aguas*.

Enaguachar, V. *agua* *Enajenación*, *enajenar*, V. *ajeno*

ENÁLAGE, 1580. Tom. del gr. *enallagḗ* 'inversión, cambio', deriv. de *enallássō* 'yo cambio' (que a su vez lo es de *állos* 'otro', pariente del lat. *alius* íd.).

Enalbardar, V. *albarda* *Enaltecer*, V. *alto* *Enamorado*, *enamorar*, V. *amar* *Enancarse*, V. *anca*

ENANO, 1293. Del antiguo *nano*, 1294, procedente del lat. NANUS, y éste del gr. *nânos* íd.; *enano* es alteración quizá debida al influjo del antiguo *enatío* 'feo, deforme', h. 1260 (deriv. del lat. vg. ĬNAPTUS 'torpe, grosero').

Enarbolar, V. *árbol* *Enardecer*, V. *arder* *Enarmónico*, V. *armonía* *Enartrobra* *Encadenar*, V. *cadena* *Encajar*, *encaje*, *encajonar*, V. *caja* *Encalabrinar*, V. *calavera* *Encalada*, V. *calar* *Encalar*, V. *cal* y *calar* *Encalmarse*, V. *calma* *Encalostrarse*, V. *calostro* *Encalvar*, *encalvecer*, V. *calvo* *Encalzar*, V. *alcanzar* *Encallar*, V. *calle* *Encallecer*, V. *callo* *Encamar*, V. *cama* I *Encaminar*, V. *camino* *Encamisada*, *encamisar*, V. *camisa* *Encamonado*, V. *cama* II *Encamotarse*, V. *camote* *Encanallar*, V. *can* *Encandilar*, V. *candela* *Encanecer*, V. *cano* *Encanijarse*, V. *canijo* *Encantado*, *encantador*, *encantar*, *encanto*, V. *cantar* *Encantusar*, V. *engatusar* *Encañada*, *encañar*, *encañizar*, *encañonar*, V. *caña* *Encapillar*, V. *capillo* *Encapotar*, V. *capa* *Encapricharse*, V. *capricho* *Encapuchar*, V. *capucho*

ENCARAMAR 'levantar hasta lo alto de algo, hacer subir a un lugar alto o escarpado', 1438, significó antiguamente 'ponderar o alabar en extremo', h. 1570; 'amontonar', h. 1550; 'hacer que algo se eleve en forma puntiaguda', 1495. Parece ser metátesis de **encamarar*, hermano del b. lat. *incamarare* 'adulterar, desnaturalizar', cat. ant. y oc. ant. *encamarar* íd., del lat. CAMERARE 'construir en forma de bóveda', 'fabricar con arte', deriv. del lat. CAMĔRA 'bóveda' (vulgarmente CAMĂRA); desde la idea de 'hacer subir hasta la bóveda' pudo llegarse a 'levantar a lo alto', y de la de 'fabricar con arte' se pasaría a 'ponderar exageradamente' o 'desnaturalizar'. Comp. CAMARANCHÓN.

Encarar, V. *cara* *Encarcelar*, V. *cárcel* *Encarecer*, V. *caro* *Encargado*, *encargar*, *encargo*, V. *cargar* *Encariñarse*, V. *cariño* *Encarnación*, *encarnado*, *encarnar*, *encarnizarse*, V. *carne* *Encarrilar*, V. *carro*

ENCARRUJARSE 'retorcerse, ensortijarse', 1588; *carrujado* 'ensortijado', 1534 o 1623. Origen incierto, quizá de un lat. vg. *CORROTULARE, deriv. de ROTULA 'ruedecita'; la *-u-* podría ser debida al influjo de *acurrucarse* y su variante *acurujarse*.

Encartado, *encartar*, *encartonar*, *encartuchar*, V. *carta* *Encasillar*, V. *casa* *Encasquetar*, *encasquillar*, V. *casco* *Encastillar*, V. *castillo* *Encausar*, V. *causa* *Encáustico*, *encausto*, V. *cáustico* *Encauzar*, V. *cauce* *Encebro*, V. *cebra* *Encefálico*, *encefalitis*, *encéfalo*, V. *cefálico* *Encegueer*, V. *ciego*

ENCELLA 'forma de mimbres para hacer quesos y requesones', 1495. Probablemente

15

Imagen 3. Productividad del prefijo "en-" en español. Coromines, *op. cit.*

Bibliografía

Achugar, Hugo. "La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada." *Hispamérica* 14:41 (1985): 95-102. Print.

Agamben, Giorgio. "No amanece el cantor." *En torno a la obra de José Ángel Valente.* J. Ancet *et alia.* Madrid: Alianza universidad, 1996. 47-57. Print.

Almádez, Martín. "Juan Gelman o el misterio de la memoria." José Bru. *Acercamientos a Juan Gelman.* México: Universidad de Guadalajara, 2000. 105-117. Print.

Alonso, Álvaro. *Poesía de Cancionero*. Madrid: Cátedra, 1995. Print.

Argullol, Rafael. *El cazador de instantes. Cuaderno de travesía 1990-1995.* Barcelona, Destino: 1996. Print.

---. "El retorno del extranjero a la patria (Un comentario a El Archipiélago de F.Hölderlin)." *Individuo y literatura en la época de Goethe.* Valencia: Natan, 1989. 105-113. Print.

Balbuena, Monique. "*Dibaxu:* A Comparative Analysis of Clarisse Nakoidski´s and Juan Gelman´s Bilingual Poetry." *Romance Studies* 27:4 (2009): 283-297. *Academic Search Elite*. Web. 9 Nov. 2012. [http://honors.uoregon.edu/files/documents/BalbuenaDibaxuAComparativeAnalysis.pdf]

Basile, Teresa. "Aproximaciones a la posdictadura en el cono sur." *Dispositio/n: American Journal of Cultural Histories and Theories* 24:51 (1999):115-133. Print.

Benedetti, Mario. *Los poetas comunicantes.* México: Marcha editores, 1981. Print.

Benjamin, Walter. "Some Motifs in Baudelaire." *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: NLB, 1973. 107-154. Print.

Bergson, Henri. *Matter and Memory.* Trad. Nancy Margaret *et al*. London: Allen and Unwin,

1950. Print.

Bertocci, Angelo. *From Symbolism to Baudelaire*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1964. Print.

Boccanera, Jorge. "Los cinco momentos de la poesía de Gelman." María Ángeles Pérez López. *Juan Gelman: poesía y coraje.* Tenerife: La página, 2005. 25-42. Print.

---. *Confiar en el misterio: viaje por la poesía de Juan Gelman*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994. Print.

---. "De atrasalante en su porfía."*Cuadernos hispanoamericanos* 714 (dic. 2009): 117-119. Print.

Borges, Jorge Luis. *El hacedor*. Madrid: Alianza, 1972. Print.

Borinsky, Alicia. "Interlocución y aporía. Notas a propósito de Alberto Girri y Juan Gelman." *Revista Iberoamericana* 49.125 (1983): 879-887. Print.

Brown, Kenneth. *De la cárcel inquisitorial a la sinagoga de Ámsterdam.* Cuenca, Spain: Diputación Provincial, 2008. Print.

Bru, José, ed. *Acercamientos a Juan Gelman.* México: Universidad de Guadalajara, 2000. Print.

Bruno, Giordano. *Cabala of Pegassus*. New Haven: Yale UP, 2002. Web. 9 Nov. 2012. [http://site.ebrary.com.ezproxy.lib.ucalgary.ca/lib/ucalgary/docDetail.action?docID=10170046]

Cacopardo, Fernando. "Entre Babel y la búsqueda de una nueva síntesis: interdisciplina y enunciación crítica de problemas." *Dispositio/n* 51 *Crítica Cultural en Latinoamerica: Paradigmas globales y enunciaciones locales* (1999): 45-55. Print.

Casullo, Nicolás. "Una temporada en las palabras." *Modernidad y cultura crítica*. Barcelona: Paidós, 1998. 129-170. Print.

Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo.* Ed. Miguel Flys. Madrid: Castalia, 1983. Print.

Christie, C.R. *Poetry and Doubt in the Work of José Ángel Valente and Guillermo Carnero.* Lewiston: Mellen UP, 1996. Print.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos.* Madrid: Siruela, 1997. Print.

Cirlot, Victoria, *et al*. *Antología de textos de literaturas románicas (siglos XIII-XIV) vol. 1*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1984. Print.

Clark, Timothy. *Derrida, Heidegger, Blanchot. Sources of Derrida´s Notion and Practice of Literature*: Cambridge, Cambridge UP, 1992. Print.

Colli, Giorgio. *El nacimiento de la filosofía.* Barcelona: Tusquets, 1975. Print.

"Conocer." Def. 8. *Tesoro de la Lengua Castellana.* Juan Francisco Ayala Manrique. 1729. Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española. Web. 8 Enero 2013. [http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0.]

Cortázar, Julio. "Contra las telarañas de la costumbre." Juan Gelman. *De Palabra. Poesía III (1973-1989).* Madrid: Visor, 2008. 7-10. Print.

Christie, C.R. *Poetry and Doubt in the Work of José Ángel Valente and Guillermo Carnero.* Lewiston: Mellen UP, 1996. Print.

Dalmaroni, Miguel. *Juan Gelman. Contra las fabulaciones del mundo.* Buenos Aires: Almagesto, 1993. Print.

---. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002.* Santiago, Chile: Ril, 2004. Web. 9 Nov. 2012. [www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1/pm.1.pdf]

---. "Madres e hijos en la poesía de Juan Gelman." María Ángeles Pérez López. *Juan Gelman: poesía y coraje.* Tenerife: La página, 2005. 69-86. Print.

de Binge, Hildegarda. *Libro de las obras divinas.* Trad. María Isabel Flisfich, María Eugenia Góngora y María José Ortúzar. Barcelona: Herder, 2009. Print.

---. *Vida y visiones de Hildergard von Bingen*. Ed. Victoria Cirlot. Madrid: Siruela, 1997. Print.

---. *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales.* Ed. Flisfich *et al*. Madrid, Trotta: 2003. Print.

---. *Symphonia.* Ed. Barbra Newman. Cornell: Cornell UP, 1988. Print.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía.* Trad. Carmen Artal. Barcelona: Anagrama, 2002. Print.

de Man, Paul. "Semiology and Rhetoric." *Diacritics* 3:3 (1973): 27-33. Web. 9 nov. 2012, [http://pao.chadwyck.com.ezproxy.lib.ucalgary.ca/journals/displayItemFromId.do?QueryType=journals&ItemID=d104#listItem85]

Derrida, Jacques. "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas." *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989. Print.

---. *Políticas de la amistad: seguido de El oído de Heidegger.* Trad. Patricio Peñalver y Francisco Vidarte. Madrid: Trotta, 1998. Print.

Deyermond, Alan. *Historia de la literatura española 1. La Edad Media.* Barcelona: Ariel, 1992. Print.

Diccionario crítico etimológico del castellano. Joan Coromines. Vol. 2. Madrid: Gredos, 1980. Print.

Domínguez Caparrós, José. *Métrica y poética.* Madrid: Cuadernos de la UNED, 1988. Print.

Dussel, Enrique. "¿«Contra» Vattimo?." *Dispositio/n* 51 *Crítica Cultural en Latinoamerica: Paradigmas globales y enunciaciones locales* (1999): 171-179. Print.

Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana UP, 1986.

Print.

Eaglestone, Robert. *Ethical Criticism. Reading after Levinas*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1977. Print.

Eichner, Hans. "The Poetry of Franz Baermann Steiner, 1929-1950." *German Life and Letters* 7:3 (1954): 180-186. Web. 9 Nov. 2012. [http://onlinelibrary.wiley.com.ezproxy.lib.ucalgary.ca/doi/10.1111/j.1468-0483.1954.tb01131.x/full]

Eliade, Mircea. *Forgerons et alchimistes.* Paris: Flammarion, 1977. Print.

Epple, Juan Armando. "La palabra como acción poética en Juan Gelman." María Ángeles Pérez López. *Juan Gelman: poesía y coraje.* Tenerife: La Página, 2005. 87-97. Print

Fabry, Geneviève. "«¿Qué querrá decir eso?». Una lectura de *Bajo la lluvia ajena Bajo la lluvia ajena* y *Eso.*" Fernando Moreno. *La memoria de la dictadura, "Nocturno de Chile", Roberto Bolaño. "Interrupciones 2", Juan Gelman*. París: Ellipses, 2006. 307-318. Print.

Franco, Jean. "Obstinate Memory: Tainted History." *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press, 2002. 234-259. Print.

Frenk, Margit, ed. *Lírica española de tipo popular.* Madrid: Cátedra, 1992. Print.

Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Ed. John Rickman. *A General Selection From the Works of Sigmund Freud*. London: The Hoggart Press, 1953. 162-194. Print.

---. "The Uncanny." *Collected Papers* IV. Trad. Joan Riviere. London: The Hoggart Press, 1956. 368-407. Print.

Gabbay, Cinthia. "*Com/posiciones:* los poemas de eliezer ben jonon: heteronimia, simbolismo y

exilio.” Fernando Moreno. *La memoria de la dictadura, “Nocturno de Chile”, Roberto Bolaño. “Interrupciones 2”, Juan Gelman*. París: Ellipses, 2006. 337-346. Print.

Gadamer, Hans-Georg. “Historia de efectos y aplicación.” *Estética de la recepción*. Ed. Rainier Warning. Madrid: Visor, 1989. 81-88. Print.

Gelmán, Juan. *Anunciaciones.* Madrid: Visor, 1992. Print.

---. *de atrasalante en su porfía*. México D.F.: Era, 2009. Print.

---. *De Palabra. Poesía III (1971-1987).* Madrid: Visor, 1994. Print.

---. *El emperrado corazón amora*. Madrid: Visor, 2011. Print.

---. *Gotan y otras cuestiones. Poesía I (1956-1962).* Madrid: Visor, 2008. Print.

---. *Interrupciones I.* Buenos Aires: Libros de Tierra firme/ Ediciones Último Reino, 1988

---. *Interrupciones II.* Buenos Aires: Libros de Tierra firme/ Ediciones Último Reino, 1986.

---. *Los salarios del impío y otros poemas.* Madrid: Visor, 1998. Print.

---. *Miradas*. México D.F.: Era, 2005. Print.

---. *Mundar*. Madrid: Visor, 2008. Print.

---. *País que fue será.* Madrid: Visor, 2004. Print.

---. *Sidney West y otros poemas.* Madrid: Visor, 2004. Print.

---. *Valer la pena.* Madrid: Visor, 2002. Print.

Gomes, Miguel. “Juan Gelman en la historia de la poesía hispanoamericana reciente: Neorromanticismo y Neoexpresionismo.” *Revista Iberoamericana* 63:181 (1997): 649-664. Print.

González, Cecilia y Dardo Scavino. “Heteronimias del exilio.” Fernando Moreno. *La memoria*

de la dictadura, "Nocturno de Chile", Roberto Bolaño. "Interrupciones 2", Juan Gelman. París: Ellipses, 2006. 285-294. Print.

Hamburger, Michael. "Six Poems. Franz Baermann Steiner." *Poetry Nation Review* 19:1 (1992): 38-39. Print.

Hanegraaff, Wouter J. *et al*. "Introduction." *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism.* 2 vols. Leiden, Boston: Brill, 2005. vii-xiii. Print.

Hirtle, Walter H. *Language in the Mind. An Introduction to Guillaume´s Theory.* Quebec: McGill-Queens UP, 2007. Print.

Impelluso, Lucia. *Nature and its Symbols.* Los Angeles: Paul Getty Museum, 2004. Print.

Jakobson, Roman y Claude Lévi-Strauss, ""Les Chats¨ de Charles Baudelaire." *L´Homme* 2:1 (1962): 5-21. Web. 9 Nov. 2012. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1962_num_2_1_366446]

Kalisch, Isidor. *Sefer Yetsirah*. Madrid: Edaf, 1993. Print.

Kaufman, Alejandro. "Las aduanas de la memoria. A propósito de *Tiempo pasado* de Beatriz Sarlo." *Zigurat* 6. Web. 9 Nov. 2012. [http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica_kaufman.html]

King, Karen L. *What is Gnosticism?* Cambridge, Ma. London, England: The Belknap Press of Harvard UP, 2003. Print.

Kirk, Geoffrey S., John E. Raven and Malcolm Schofield. *The Presocratic Philosophers. A Critical History with a Selection of Texts.* London: Cambridge UP, 1983. Print.

Kristeva, Julia. "The Ethics of Linguistics." *Desire in Language. A Semiotic Approach to*

Literature and Art. New York: Columbia UP, 1980. 23-35. Print.

Levín Florencia y Marina Franco, eds. "El pasado cercano en clave historiográfica." *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción.* Buenos Aires, Paidós: 2007. Web. 9 Nov. 2012. [http://www.unsam.edu.ar/escuelas/humanidades/Levin,%20F.pdf]

Levinas, Emmanuel. *Existence and Existents*. Trad. Alphonso Lingis. The Hague: Martinus Nijhoff, 1978. Print.

---. *Of God who Comes to Mind.* Trad. Bettina Bergo. Stanford: Stanford UP, 1998. Print.

Llorente Torres, Marina. *Palabra y deseo. Espacios transgresores en la poesía española, 1975-1990.* Málaga: Universidad de Málaga, 2000. Print.

López Baralt, Luce. *Islam in Spanish Literature. From the Middle Ages to the Present.* Trad. A.Hurley. San Juan: E.J. Brill, 1992. Print.

Malinowski, Bronislaw."Embriology and Obstetrics."*A Scientific Theory of Culture and Other Essays.* Chapel Hill: University of North Carolina, 1944. Web. 9 Nov. 2012. [http://solomon.soth.alexanderstreet.com.ezproxy.lib.ucalgary.ca/cgibin/asp/philo/soth/getdoc.pl?S10020302-D000015]

Mallarmé, Stéphane. *Divagations*. Trad. Barbara Johnson. Cambridge: Harvard UP, 2007. Print.

---. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Ed. Yves Bonnefoy. Paris: Gallimard, 1976. Print.

Mallimaci, Fortunato. "La dictadura argentina: terrorismo de estado e imaginario de la muerte." Fernando Moreno. *La memoria de la dictadura, "Nocturno de Chile", Roberto Bolaño. "Interrupciones 2", Juan Gelman*. París: Ellipses, 2006. 175-186. Print.

Marías, Javier. *Vidas escritas*. Madrid: Siruela, 1996. Print.

Martín, Elena. "El paraíso perdido de Juan Gelman."*Cuadernos hispanoamericanos* 696 (junio: 2008): 85-105.

Massuh, Víctor. *Nietzsche y el fin de la religión.* Buenos Aires: Sudamericana, 1985. Web. 9 nov. 2012. [http://www.scribd.com/doc/7145615/Victor-Massuh-Nietzsche-y-El-Fin-de-La-Religion]

---. "The Soul of Values." *The Future of Values. 21st Century Talks.* Ed. Jerome Binde. New York: Berghann, 2004. 73-75. Print.

Mercado, Guadalupe. "Juan Gelman, una voz en el vacío." José Bru. *Acercamientos a Juan Gelman.* México: Universidad de Guadalajara, 2000. 119-138. Print.

Moreno, Fernando, ed. *La memoria de la dictadura, "Nocturno de Chile", Roberto Bolaño. "Interrupciones 2", Juan Gelman*. París: Ellipses, 2006. Print.

Moreno Cabrera, Juan Carlos. *Fundamentos de sintaxis general.* Madrid: Síntesis, 1987. Print.

Münster, Reinhold. "Et in Arcadia Nemo. Nuevo y viejo mundo en *Las afinidades electivas.*" *Individuo y literatura en la época de Goethe.* Valencia: Natan, 1989. 73-89. Print.

Navarro, Tomás N. *Arte del verso.* México: CIA. General de Ediciones, 1959. Print.

---. *Repertorio de estrofas españolas.* Nueva York: Las Américas, 1968. Print.

O´Hara, Edgar. "Danza de las cucharas: tríptico vallejiano." *Nueva época* 25:7 (1993): 37-52. Print.

---. "Poesía a destajo: oficio de allá." María Ángeles Pérez López. *Juan Gelman: poesía y coraje.* Tenerife: La Página, 2005. 125-137. Print.

Olivera-Williams, María Rosa. "Citas y comentarios de Juan Gelman o la (re)creación

amorosa de la patria del exilio." *Inti: Revista de literatura hispánica* 29-30 (1989): 79-88. Print.

---. "La poética del *chesed*: Juan Gelman." María Ángeles Pérez López. *Juan Gelman: poesía y coraje.* Tenerife: La Página, 2005. 43-55. Print.

Oviedo, Ramiro. "Ars poética de un animal político." Fernando Moreno. *La memoria de la dictadura, "Nocturno de Chile", Roberto Bolaño. "Interrupciones 2", Juan Gelman*. París: Ellipses, 2006. 347-362. Print.

Pagliai, Lucía. "La traducción como rescate de la memoria indentitaria." *Archivos de la memoria*. Ed. Ana María Barrenechea. Rosario, Argentina: Viterbo, 2003. 83-98. Print.

Paz, Octavio. *Obra poética I. Obras completas* 11.*México DF: Fondo de Cultura Económica.* 1994. Print.

Pérez López, María Ángeles, ed. *Juan Gelman: poesía y coraje.* Tenerife: La Página, 2005. Print.

---. "La noche del sentido: Valente-Gelman." *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos: Actas del V Congreso Internacional de la AEELH.* La Coruña, Spain: Universidade da Coruña, 2002. 565-573. Print.

Pérez López, Miguel. "La influencia de la alquimia medieval hispana en la Europa moderna." *Asclepio*. 54.2 (2002): 211-230.

Peri Rossi, Cristina. "El cantar opinado de Juan Gelman." *Hora de poesía* 12 (sin año): 24-26. Print.

Ponce, Néstor. "La «Nota XXII» de Juan Gelman y un soneto de Quevedo." José Bru. *Acercamientos a Juan Gelman.* México: Universidad de Guadalajara, 2000. 147-165.

Print.

Portella, Eduardo, ed. *Thinking at Crossroads: In Search of New Languages*. Paris: Unesco, 2002. Print.

Prado, Benjamín. "Editorial." *Cuadernos Hispanoamericanos* 690 (dic. 2007): 2-4. Print.

Pujante, David. *Manual de retórica.* Madrid: Castalia, 2003. Print.

Ricoeur, Paul. *La Mémoire, L´Histoire, L´Oublie.* Paris: Éditions Du Seuil, 2000. Print.

---. La memoria, la historia, el olvido. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. Print.

---. *Memory, History, Forgetting*. Trad. Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: The University of Chicago P, 2004. Print.

---. "Universal Project, Multiple Heritages." *The future of Values. 21st Century Talks.* Ed. Jerome Binde. New York: Berghann, 2004. 89-93. Print.

---. *Vivo hasta la muerte: seguido de Fragmentos.* Mexico DF: Fondo de Cultura Económica, 2008. Print.

---. *The Conflict of Interpretations. Essay in Hermeneutics*. Trad. Willis Domingo *et al.* Illinois: Northwestern UP, 2007. Print.

---. *The Course of Recognition.* Trad. David Pellauer. Cambridge, London: Harvard UP, 2005. Print.

---. *The Rule of Metaphor. Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language.* Trad. Robert Czerny. Toronto: University of Toronto P, 1977. Print.

---. *The Symbolism of Evil.* Trad. Emerson Buchanan. Boston: Beacon Press, 1969. Print.

Rodríguez Núñez, Víctor. "*Relaciones y Hechos* de Juan Gelman: *Disparos de la belleza*

incesante." *Revista Iberoamericana* 67:194-195 (2001): 145-159. Print.

Rodríguez Padrón, Jorge. *Antología de la poesía hispanoamericana (1915-1980).* Madrid: Espasa, 1984. Print.

---. "Hacia el sur: Volviendo a Juan Gelman." *Hora de poesía* 32 (1980): 78-83. Print.

Rodríguez Pérez, Osvaldo. "*Bajo la lluvia ajena,* de Juan Gelman: escritura contra el olvido." Fernando Moreno. *La memoria de la dictadura, "Nocturno de Chile", Roberto Bolaño. "Interrupciones 2", Juan Gelman*. París: Ellipses, 2006. 329-336. Print.

Romero, Julia. "Juan Gelman, otredades: contra las fabulaciones del mundo, exilio, traducción." José Bru. *Acercamientos a Juan Gelman.* México: Universidad de Guadalajara, 2000. 15-32. Print.

Roth, Michael. "Tradition, Memory, and History: on Edward Shils and Yosef H.Yerushalmi." *The Ironist´s Cage: Memory, Trauma and the Construction of History.* New York: Columbia UP, 1995. 177-185. Print.

San Juan de la Cruz. *Poesía.* Ed. Domingo Yndurain. Madrid: Cátedra, 1993. Print.

Salvatierra, Antonio. *Más alla del principio de placer.* Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS. Web. 8 Enero 2013.[http://antonio.salvatierra.biz/freud/mas_alla.htm#Mas_alla]

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Print.

Scholem, Gershom G. *Conceptos básicos del judaísmo. Dios, Creación, Revelación, Tradición, Salvación.* Madrid: Trotta, 2008. Print.

---. "Kabbalah and Myth." *On the Kabbalah and its Symbolism*. Trad. Ralph Manheinn. New York: Schocken Books, 1969. (87-117). Print.

Semilla Durán, Marián. “De pájaros y hojas una poética de la resurrección.” Fernando Moreno. *La memoria de la dictadura, “Nocturno de Chile”, Roberto Bolaño. “Interrupciones 2”, Juan Gelman*. París: Ellipses, 2006. 295-306. Print.

Senior, John. *The Way Down and Out: The Occult in Symbolist Literature.* Ithaca: Cornell, 1959. Print.

Siles, Jaime. “Franz Baermann Steiner: La palabra y el canto.” *Poemas selectos*. Trad. Ela Fernández-Palacios. Madrid, Buenos Aires, Valencia: Pre-textos, 2011. 9-19. Print

Sillato, María del Carmen. ““Com/posiciones” de Juan Gelman o cómo traducir los mil rostros de la realidad.” *Hispamérica* 24:72 (1995): 3-14. Print.

---. *Juan Gelman: Las estrategias de la otredad. Heteronimia, Intertextualidad y Traducción.* Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1996. Print.

---. “Los monólogos epistolares de Juan Gelman o el porfiado intento de comunicación con las ausencias.” María Ángeles Pérez López. *Juan Gelman: poesía y coraje.* Tenerife: La Página, 2005. 99-110. Print.

---. “Testimonio y memoria histórica. En torno a *Tiempo Pasado* de Beatriz Sarlo.” *Nómada. Revista de la Universidad Nacional de San Martín* 2:7 (2007): 54-57. Print.

Souza, Jorge. “Juan Gelman: «Otras escrituras ».” José Bru. *Acercamientos a Juan Gelman.* México: Universidad de Guadalajara, 2000. 75-103. Print.

Spang, Kurt. *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico.* Murcia, Universidad de Murcia, 1983. Print.

Stanton, Anthony. "Huellas precolombinas en *Semillas para un himno* de Octavio Paz." Ed. Juan Villegas. (Irvine, California, 1994). IV: 13-20. MLA International Bibliography. Web.

9 Nov. 2012.

[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_4_003.pdf]

Swietlicki, Catherine. *Spanish Christian Cabala. The Works of Luis de León, Santa Teresa de Jesús and San Juan de la Cruz.* Columbia: U of Missouri P, 1986. Print.

Talens, Jenaro. *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda.* Barcelona: Anagrama, 1975. Print.

Todorov, Tzvetan. *Theories of the Symbol*. Trad. Catherine Porter. Ithaca: Cornell UP, 1982. Print.

Uribe, Lilián. *Como temblor del aire. La poesía de Juan Gelman.* Montevideo: 1996. Print.

---. "*Citas y cometarios o la lectura revelada.*" María Ángeles Pérez López. *Juan Gelman: poesía y coraje.* Tenerife: La Página, 2005. 111-123. Print.

Valdés, Mario J. *Hermeneutics of Poetic Sense: Critical Studies of Literature, Cinema, and Cultural History*. Toronto: U of Toronto P, 1998. Print.

---. "Literature and the Philosophy of Paul Ricoeur." *Comparative Critical Studies* 7.2–3 (2010): 203–210. *Humanities International Complete*. Web. 9 Nov. 2012.

[http://web.ebscohost.com.ezproxy.lib.ucalgary.ca/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=3&sid=a4438b0c-195b-4ff6-9910-5f69c984e3a9%40sessionmgr14&hid=10]

---. *Phenomenological Hermeneutics and the Study of Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 1987. Print.

Verlaine, Paul. *Oeuvres poétiques.* Ed. J. Robichez. Paris: Garnier Frères, 1986. Print.

---. *Poesía*. Ed. Carlos Pujol. Barcelona: Planeta, 1992. Print.

Villareal, Margarita M. "*Los poemas de Sidney West* e *Incompletamente* o la marcha que cava

hacia el fulgor: Juan Gelman o los nuevos frutos del lenguaje." José Bru. *Acercamientos a Juan Gelman.* México: Universidad de Guadalajara, 2000. Print

Williamson, R. *The Writing in the Stars. A Jungian Reading of the Poetry of Octavio Paz.* Toronto: University of Toronto P, 2007. Web. 9 Nov. 2012. [http://site.ebrary.com.ezproxy.lib.ucalgary.ca/lib/ucalgary/docDetail.action?docID=10269824]

Zurita, Raúl. "Las cenizas del poema." *Cuadernos hispanoamericanos* 696 (junio: 2008): 9-13. Print.