



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Juan Gelman

## poesía y diálogo

Autor:

Calabrese, Patricia Hebe

Tutor:

Monteleone, Jorge

2005

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso

Posgrado



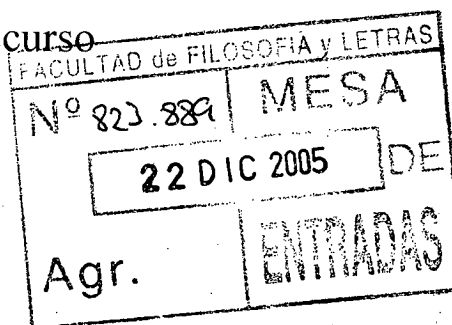
**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis de Maestría en Análisis del Discurso

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires



Juan Gelman: poesía y diálogo

Maestranda: Profesora Patricia Hebe Calabrese

Director: Profesor Jorge Monteleone

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

Fecha de entrega: diciembre de 2005

# ÍNDICE

Agradecimientos

Palabras liminares

Primera parte

1. Perspectiva teórica: el problema de los géneros discursivos y el alcance del término discurso
2. El sujeto del poema como problema
  - 2.1. Inscripción de Juan Gelman en la poética del '60: la cuestión del sujeto
  - 2.2. El sujeto entre la poesía pura y la poesía social
  - 2.3. La elaboración del sujeto en las reescrituras de lo propio y lo ajeno
  - 2.4. El sujeto entre las estrategias de la otredad
  - 2.5. El sujeto entre la narratividad y la imagen
  - 2.6. Gelman y las alternativas de la escritura
3. Perspectivas teóricas acerca de la identidad del texto poético y del sujeto del poema
  - 3.1. El sujeto de la lírica y su experiencia de mundo
  - 3.2. La construcción de la fuente de la voz
  - 3.3. La poesía: representación del discurso
4. La teoría de la enunciación: un metadiscurso crítico aplicable al análisis del discurso poético
  - 4.1. Enunciación y deixis
  - 4.2. Emergencia de la subjetividad
  - 4.3. ¿Quién dice "yo" cuando dice "yo"? ¿A quién se dirige?

Segunda parte

1. Del género epistolar a *Carta abierta* y *Carta a mi madre*

- 1.1. Género epistolar: caracterización
- 1.2. La forma epistolar modelizadora de otros géneros discursivos
- 1.3. Carta y literatura. ¿Por qué la elección de la carta como género modelizador?
  
2. “alma a quien todo un hijo pena ha sido”. Análisis de *Carta abierta*
  - 2.1. Análisis liminar
  - 2.2. Primera parte. Análisis de la morfología léxica y descripción sintáctica aplicadas al poema I
  - 2.3. Productividad de las reglas de formación de palabras y cambios de género en *Carta abierta*
  - 2.4. Segunda parte. Ampliación de las observaciones hacia el corpus de *Carta abierta*
  - 2.5. Tercera parte. Construcción del enunciador, enunciatario y mundo representado
  
3. “¿escribís, mano, para que sepa yo?”. Análisis de *Carta a mi madre*
  - 3.1. Análisis liminar
  - 3.2. ¿Cómo se construyen el mundo materno, el enunciador y el enunciatario?
  - 3.3. ¿Qué estrategias retóricas despliega el enunciador para poner en palabras su sentimiento?
    - 3.3.1. Enunciar es hacer presente algo con la ayuda del lenguaje
    - 3.3.2. La categoría de persona: construcción del yo / tú – presentificación y representación
    - 3.3.3. La categoría de persona a partir de la metonimia y la metáfora
  
4. “¿hasta cuándo?” “hasta encontrarte”. Análisis de *La Junta Luz. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo*
  - 4.1. Análisis liminar
  - 4.2. Escenificación de la historia y la memoria
    - 4.2.1. Contenido y personajes por escena
  - 4.3. El oratorio: exploración de un género musical
  - 4.4. *La Junta Luz*: oratorio
  - 4.5. Testimonio y denuncia
  - 4.6. El problema de la representación. La representación: producto y productora de ideología

4.7. Representación poético-dramática

4.8. ¿Cómo se introduce el testimonio en el discurso poético-dramático? ¿Quién soy?

4.9. ¿Quién recuerda? ¿Cómo se recuerda?

5. Regresos

6. Consideración final

7. Bibliografía

7. 1. Bibliografía específica. Obra de Juan Gelman

7. 2. Bibliografía teórica

7. 3. Bibliografía sobre Juan Gelman

## Agradecimientos

Con estas líneas deseo expresar mi reconocimiento a todos aquellos que directa o indirectamente y, muchas veces, a través de conversaciones de tono informal me apoyaron durante la realización de esta tesis para la Maestría en Análisis del Discurso.

A lo largo del lento recorrido de mi investigación conté con el estímulo y la valiosa colaboración de reconocidos profesores y colegas cuyo nombre me gustaría hacer constar aquí.

Quiero agradecer a Elvira Narvaja de Arnoux por su incentivo y discusión fructífera en el Taller de escritura y por los libros que me aconsejó leer y que, en efecto, me prestó; a Omar Aliverti por su atenta escucha y las interesantes indicaciones respecto de la bibliografía apropiada para abordar la reflexión sobre el discurso de la poesía; a Ángela Di Tullio por haber comprendido mi preocupación acerca del neologismo en los textos poéticos; a Mariana Di Stefano por la lectura y observaciones acerca de un trabajo inicial sobre la metáfora en la obra de Juan Gelman; a Hernán Díaz por sus consideraciones respecto de la metáfora cognitiva y por una interesante charla sobre el período de la Dictadura militar mientras leía el libro de Hugo Vezzetti; al querido Hugo F. Bauzá por su estímulo constante y generoso y, fundamentalmente, por la cuidadosa lectura de la versión final de este trabajo; y, a mi tutor, Jorge Monteleone, por su paciencia y atenta lectura y contribución a esta tesis que representa para mí un desafío teórico-metodológico para abordar el discurso poético.

Quiero expresar mi agradecimiento más profundo a mi madre que, muchas veces, con su sola compañía y silenciosamente y, muchas otras, con sus palabras de afecto y aliento hizo amables las horas dedicadas a la escritura de este trabajo.

## Palabras liminares

Para Todorov, la literatura es un producto del lenguaje.<sup>1</sup> El crítico literario recuerda que Mallarmé decía que el libro es expansión total de la letra; y señala que todo conocimiento del lenguaje tiene interés para aquel que se preocupe por el hecho literario.

Se puede establecer que la relación entre lenguaje y literatura está basada en que el lenguaje es el sistema semiótico, por excelencia, que estructura la relación del hombre con lo otro externo o interno, “real” o imaginario. Por consiguiente, el discurso poético, que pertenece a la clase del discurso literario, utiliza como materia prima un sistema ya existente, el lenguaje, que se realiza en un texto concreto de forma particular. Así, en un discurso poético particular se puede constatar la presencia y la significación de un número *x* de elementos del inventario de posibles de la lengua y del sistema de la serie de la literatura, y desde ese ángulo se puede enfocar el objeto de estudio. En general, a partir del metatexto que clasifica los textos y orienta su codificación y decodificación según una serie de normas que se superponen al código de la lengua natural y cuya validez está ligada a un espacio y a un momento histórico determinados y también desde una teoría de análisis del discurso que ayude a construir el andamiaje necesario para abordar, al menos, un sentido del / de los texto / textos examinado / s.

Lo que nos interesa es el problema que plantea el análisis de un segmento de la obra del poeta argentino Juan Gelman, del corpus fundamentalmente integrado por los textos *Carta abierta*, *Carta a mi madre* y *La Junta Luz – Oratorio a las madres de Plaza de Mayo*, libros escritos durante el exilio. Para nosotros, el objeto de la presente tesis es responder a algunas preguntas: ¿cómo significa el texto poético?, ¿cómo se construye el sentido? y ¿qué sentido se construye?<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Todorov, Tzvetan, *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, trad. de Ricardo Pochtar, Buenos Aires, Losada, 1975.

<sup>2</sup> O. Ducrot llama sentido al valor semántico del enunciado. El sentido es una construcción que se obtiene a partir de las instrucciones o directrices que, en su conjunto, conforman la significación y que permiten entender los enunciados porque precisan qué maniobras deben ponerse en funcionamiento para asociar un sentido al enunciado. Entre el conjunto de maniobras podría citarse, por ejemplo, “buscar una posible conclusión que el locutor quiere que se admita y que autorice el empleo de tal o cual tipo de operador o conector”. M. M. García Negroni, M. Tordesillas Colado, *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*, Madrid, Gredos, 2001, pp. 30-31. Se puede inferir de las consideraciones de Ducrot la relación con el objeto de estudio de esta tesis, si se tiene en cuenta que entre las instrucciones posibles para determinar el sentido están las que indican la deixis de persona, tiempo y espacio porque permiten localizar a los interlocutores de la escena discursiva.

Nuestro estudio de la poética de Juan Gelman comienza con una revisión de la construcción del sujeto del poema y de su interlocutor y de su relación como problema a partir de la lectura de la crítica en torno a la obra de Gelman con el objetivo de recordar qué interpretaciones se han dado al tema en cuestión y profundizar ya sea en la reflexión sobre un aspecto que se observa en el recorte del corpus y que consiste, básicamente, en el análisis de la construcción del yo y el tú desde la teoría de la enunciación, ya sea en el estudio, por una parte, de los procedimientos de la metáfora, la metonimia y la antítesis no como figuras retóricas de adorno sino como formas de concebir y conocer el mundo -recursos cuya finalidad no se acaba en la modulación de un estilo personal sino que persiguen despertar la atención del lector y actuar sobre él como destinatario porque seguimos la postulación de Miguel Dalmaroni<sup>3</sup> cuando al leer la producción de Juan Gelman indaga cómo la ideología se relaciona con el lenguaje, con las estrategias de la sintaxis, en síntesis, con el estilo del autor-; y, por otra, en la reflexión sobre el procedimiento del neologismo no como estrategia discursiva de extrañamiento que evoca un estadio anterior o posible de la lengua actual o enrarecimiento del lenguaje a través de una vuelta a la lengua de la infancia, sino como trabajo sobre el código que es una manera de comprender la relación del lenguaje como agente estructurante de la relación del hombre con el mundo.

Partimos de la consideración de las categorías de persona yo – tú. Éste constituye un enfoque a la vez abstracto e interno a la estructura de la lengua puesto que uno de los elementos del inventario del código de la lengua está integrado por estos dos pronombres personales. Las categorías del yo y del tú poseen un cierto grado de abstracción -desde este punto de vista permanecen interiores al lenguaje-, y, ciertamente, como categorías del lenguaje no funcionan forzosamente como categorías literarias. Pero, además y fundamentalmente, la categoría de las personas del yo y del tú como marcas de la deixis del discurso permiten abordar una serie de interrogantes que preocupan no sólo a quien escribe sino también al lector de poesía. Estas preguntas concretamente son: ¿cómo se construyen el yo y el tú en el discurso poético?, ¿quién habla en el poema y a quién?, ¿es el poema un espacio dialógico? Consideramos que en el discurso poético la teoría de la enunciación colabora al estudio de las huellas de la subjetividad y que el trabajo de la metáfora, de la metonimia, de la antítesis y del neologismo son formas de manifestarse de una ideología.

---

<sup>3</sup> Dalmaroni, Miguel, *Juan Gelman. Contra las fabulaciones del mundo*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1993.



Nos interesa la construcción discursiva del yo y del tú y su relación dialógica porque en este caso, especialmente, el sentido de la relación entre el yo y el tú adquiere una relevancia tal que constituye una clave para la comprensión de la poética del autor.

El origen del objeto de estudio que guía este trabajo está en el eco de lo que leímos, hace ya muchos años, en una de las obras clásicas de Todorov y reconfirmado por el recuerdo de una preocupación propuesta durante una clase acerca de la literatura gauchesca y en especial, el *Martín Fierro*, dictada por Josefina Ludmer en la Facultad de Filosofía Letras. Todorov dice en el capítulo “Los temas de lo fantástico: conclusión”<sup>4</sup>: “El yo y el tú designan dos participantes del acto de discurso: el que enuncia, aquel al que uno se dirige. Si ponemos el acento sobre estos dos interlocutores es porque creemos en la importancia primordial de la situación del discurso, tanto para la literatura como fuera de ella. Una teoría de los pronombres personales, estudiados dentro de la perspectiva del proceso de la enunciación, podría explicar un gran número de propiedades importantes de toda estructura verbal”. Así, primero observaremos en la teoría cómo se ha abordado la presencia en el discurso poético de estos dos componentes de la categoría de la lengua y su puesta en relación y describiremos cómo se constituyen, en el corpus seleccionado, a partir de la teoría de la enunciación y postularemos una hipótesis de trabajo cuyo objetivo es responder a cómo se da lugar al sentido a partir de la reflexión sobre cuatro procedimientos discursivos: la elaboración de la metáfora, la metonimia, la antítesis y el recurso al neologismo.

---

<sup>4</sup> Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970. (La traducción es nuestra.)

## Primera parte

## 1. Perspectiva teórica: el problema de los géneros discursivos y alcance del término “discurso”

Bajtín sostiene que cada una de las diversas esferas de la actividad humana está relacionada con el uso de la lengua, y de esta relación surgen la variedad del carácter y las formas de su uso. Este uso de la lengua se lleva a cabo a través de enunciados concretos y singulares, orales y escritos que reflejan el objeto y las condiciones específicas de cada esfera. De modo tal que cada praxis elabora sus tipos relativamente estables de enunciados denominados “géneros discursivos” que crecen y se diferencian en la medida en que las diversas actividades humanas se desarrollan y se complican. De donde se puede concluir que existe una heterogeneidad en el repertorio de los géneros discursivos que es común a los múltiples usos de la lengua y actividades que el hombre realiza.

Así, por una parte, toda investigación acerca de un material lingüístico concreto está vinculada con los enunciados concretos -el enunciado individual es la unidad real de la comunicación discursiva- que se relacionan con las diferentes prácticas humanas y que, además, se relacionan entre sí porque cada enunciado es una especie de eslabón en la cadena plural e incesante del discurso. Por otra, tan solo dentro del enunciado la lengua se realiza y todo enunciado concreto es individual en tanto refleja la individualidad del hablante o escritor.

Los géneros discursivos son los vasos comunicantes entre los cambios en la historia de la sociedad y la historia de la lengua que se actualiza según las condiciones y funciones de la praxis humana. Por consiguiente, se puede presuponer que todos los fenómenos que conforman el sistema de la lengua y también los diversos y concretos enunciados pasan una compleja y extensa prueba de elaboración genérica.

Desde la perspectiva teórica de Bajtín, si el discurso solamente puede concretarse en la realidad en forma de enunciados que pertenecen a los hablantes -sujetos del discurso que determinan las fronteras de esos enunciados según las diferentes condiciones en las que se encuentran y según la visión de mundo o la intención que su enunciado (obra) persigue-, la experiencia discursiva que un individuo tiene se desarrolla en la interacción con otros enunciados que, a su vez, reflejan otros enunciados de los cuales se hacen eco. Por lo cual, el objeto de estudio del discurso, teniendo en cuenta la noción de género discursivo y su concreción en tipos particulares,

implica un recorte artificial en la cadena discursiva, una construcción que se vincula con no sólo los eslabones anteriores y posteriores a la producción de un autor sino también con lo ajeno y, paradójicamente, cercano porque todo enunciado es, de algún modo, respuesta a lo que lo circunda.

Retomando una reflexión de Noé Jitrik<sup>5</sup>, una primera aproximación al concepto ‘discurso’ consideraría la noción como “infinita, plural, incesante e ingobernable: se refiere a todos los fragmentos, trozos, locuciones, secuencias, libros, producidos por la cultura humana y cuya existencia o densidad estarían determinadas por la discursividad que poseen”, esta forma de concebir el problemático concepto advierte sobre la pluralidad y especificidad de discursos; una segunda aproximación tiene que ver “con el proceso intelectual que ha dado al término ‘discurso’ [...], previamente reservado como propiedad privada por las oratorias, la categoría de concepto o, lo que es lo mismo, de espacio configurado por diversas experiencias intelectuales y útil para comprender si no la primera historia del discurso al menos la dificultad de establecerla, pero mucho más que eso, la existencia de la discursividad, la entidad misma de los discursos entre los que nos movemos y que no sólo encierran la memoria del mundo sino que son garantía de nuestra humana posibilidad de entender nuestro presente”.

¿Qué importancia o relevancia tiene, entonces, abordar una parte de la producción de Juan Gelman como discurso poético desde la perspectiva del análisis del discurso?

Podríamos considerar que esta perspectiva de abordaje teórico produce una renovación respecto de las miradas para las que el objeto de estudio es centrarse en la noción de “género lírico”, aunque, como señala Noé Jitrik, el concepto de análisis del discurso aún no gozaría de la sólida reputación que tenían y, quizá, tienen todavía los términos “retórica” e “ideología”.

Para comenzar la discusión, es central definir el alcance de la noción de “discurso”. Parret<sup>6</sup>, en 1987, destacó que el término “discurso” ocupa un lugar intermedio entre los conceptos definidos por Saussure “lengua”, conjunto de relaciones internas constitutivas del sistema lingüístico, y “habla”, realización individual y concreta de la lengua por parte de los usuarios. De modo tal que el discurso es el lugar de intermediación entre la lengua y el habla y posee regularidades, estrategias y reglas

---

<sup>5</sup> Jitrik, Noé, “Hacia un escenario para el concepto de ‘discurso’”, en AAVV, *El dominio y la palabra*, (comp. Noé Jitrik), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, pp. 13-23.

<sup>6</sup> Parret, H., “La enunciación y su puesta en discurso. Dos nociones de diccionario”, trad. Corina García González, *Cruzeiro Semiótico*, N° 6 (enero de 1987).

propias, “el discurso es al mismo tiempo el *acto* y el *resultado* de dicho acto, la acción de producción verbal y el resultado concreto, visible o audible”. Para María Isabel Filinich<sup>7</sup>, el término “discurso” debe ser comprendido como el proceso global de puesta en funcionamiento de la lengua, en tanto que la enunciación -para Parret “contextualización o contexto de producción” y el enunciado, “texto” según el citado Parret- son sus componentes.

En el nivel discursivo, por lo tanto, se hallarían dos tipos de rasgos. Unos pertenecientes al sistema lingüístico como las formas de la deixis que constituyen las marcas de la subjetividad en el enunciado y los modalizadores que manifiestan la actitud y la evaluación sobre lo dicho; y otros relacionados con los distintos tipos discursivos que se van configurando por el uso, por las prácticas discursivas que van generando tipos que se estructuran en continua transformación e interdefinición en una especie de horizonte discursivo y que, en un momento histórico determinado, la cultura reconoce como, por ejemplo, el discurso científico, político, histórico o literario y dentro de él, por ejemplo, el discurso poético.

El discurso es, por consiguiente, la lengua en tanto asumida por el hombre que habla y la enunciación es indisoluble de ese acto de asunción que implica al enunciador y al acto de juicio que lo constituye en sujeto. Y, según Parret, “no hay discurso sin sujeto (en tanto efecto de discurso), así como no hay análisis de discurso sin reconstrucción de las condiciones (subjetivas) de producción y de comprensión de los discursos”.

En resumen, el concepto de discurso permite que los textos sean analizados como espacios de puesta en funcionamiento de la lengua que responden tanto a rasgos generales del sistema como a rasgos específicos propios del género discursivo -tema, composición y estilo-, a formas particulares de intertextualidad, etc. que se apoyan en criterios heterogéneos y no claramente delimitados, y realza algunos aspectos que, combinados, provocan un abordaje particular sobre el objeto de estudio que, en este trabajo de investigación, es el resultado de un recorte sobre un todo que abarca la extensa producción del escritor argentino.

Entendemos que el fenómeno discursivo es una práctica lingüística socio-cultural, que el discurso poético se ubica dentro del discurso literario y establece relaciones con otros tipos. Desde la perspectiva teórica del análisis del discurso

---

<sup>7</sup> Filinich, M. I., *Enunciación*, Enciclopedia Semiológica, Buenos Aires, EUDEBA, 1998.

pretendemos analizar de qué modo el discurso poético está deícticamente marcado, cómo la fuente de la subjetividad puede interpretarse en el efecto del discurso, así como el discurso constituye una forma de presencia de la subjetividad, qué regularidades manifiesta en estos aspectos, de qué forma se relaciona con otros discursos y cómo, a partir del mismo discurso, se construye el sentido.

## 2. El sujeto del poema como problema

¿Quién habla en el poema? ¿Quién dice “yo” cuando dice “yo”? ¿A quién se dirige? Estas preguntas, así como las respuestas, motivan tanto a los poetas como a los lectores y a los críticos.

La relación entre la teoría y la lectura-comprensión del texto se vuelve complementaria ya que la reflexión se nutre de la observación sobre la obra y de este modo las nociones que se forjan preceden y suceden a la configuración teórica. Este método de trabajo crea el objeto de estudio que es, en sí, el resultado de una doble elaboración.

En primer lugar se hará un registro de algunas de las posiciones críticas acerca de la poesía de Juan Gelman en el concierto de la producción poética argentina del '60. En segundo lugar, se expondrá una serie de perspectivas teóricas acerca del problema del sujeto en la lírica. En tercer lugar, se intentará demostrar cuál pueda ser la utilidad de la aplicación de la teoría de la enunciación al análisis del discurso poético y, en particular, al corpus de la obra del poeta Juan Gelman.

### 2. 1. Inscripción de Juan Gelman en la poética del '60: la cuestión del sujeto

El propósito de este capítulo es reconsiderar el trabajo de la crítica literaria que inscribe la obra de Juan Gelman en la producción poética latinoamericana de los años '60 para relevar las observaciones que conciernen a la construcción de la imagen del “yo” y del “tú” desde los poemas mismos.

La lectura de las investigaciones de Miguel Dalmaroni, Jorge Boccanera, María del Carmen Sillato, Ana María Porrúa<sup>8</sup> y Daniel Freidemberg tiene el objetivo de destacar en los trabajos las líneas fundamentales de las que parte esta tesis.

---

<sup>8</sup> Pude leer la Tesis doctoral de Ana María Porrúa en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras con permiso expreso del Decano, y a los fines de este trabajo de investigación.

## 2. 2. El sujeto entre la poesía pura y la poesía social

El objeto de la reflexión de Miguel Dalmaroni<sup>9</sup> es la conexión entre literatura y política que, en Gelman, puede parecer evidente o indiscutible a partir de las ideas que Benjamin elabora para leer a Baudelaire y que permiten pensar “qué hay de político en lo poético, es decir, en un estilo.”

El crítico entiende que la poesía argentina de los años '60 ha sido objeto de una lectura que la simplifica y agota en la fórmula de “poesía social o poesía politizada” dado que, entre los años 1955 y los primeros años de la década del 70, emergen poetas y poemas que intentan aproximar el texto al contexto histórico-social; de donde surge “un imaginario de continuidad e identificación entre la escritura y una manera de ver el mundo: la literatura debe mimetizarse con la praxis política y más específicamente revolucionaria, y con los discursos sociales que comunicarían de manera directa la experiencia vivida inmediata. La poesía debe hablar como la gente, de cosas que le pasan a la gente. Ese propósito se lee en algunos de los postulados más generalizados de estas poéticas: la narrativización de la lírica, la ruptura con las convenciones del género, la incorporación a los textos de materiales discursivos no legitimados por las tradiciones más prestigiosas. Entre esos materiales impropios sobresalen las formas del discurso coloquial, el tango y el lunfardo, el discurso político en su registro más vulgarizado, y lugares sociales menos ligados a la cultura letrada: la ciudad de Buenos Aires, el barrio, el fútbol, la vida cotidiana de las clases marginadas, los hechos de la historia reciente, las revoluciones latinoamericanas, etc.”<sup>10</sup> Así, estas poéticas aparecen relacionadas con los discursos políticos que alcanzan uno de los espacios sociales de mayor pregnancia en los medios intelectuales y artísticos, porque ofrecen “visiones del mundo y la historia *revolucionarias* o transformadoras, conectadas directamente con el proceso histórico que se inicia en la Argentina después de 1955 y en Latinoamérica a partir de la Revolución Cubana.”<sup>11</sup>

Dalmaroni señala dos factores que marcan la poesía del los 60, el primero constituido por el hecho del fenómeno del *boom* o nueva novela latinoamericana y sus consecuencias: “lo que se lee como literatura queda delimitado casi absolutamente por

---

<sup>9</sup> Dalmaroni, Miguel, *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*, Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1993.

<sup>10</sup> Dalmaroni, M., “Una poética de la praxis”, p.10, *op. cit.*

<sup>11</sup> Dalmaroni, M., *ibidem*, p. 11, *op. cit.*



la narrativa y la poesía se ve urgida por esos límites que la obligan a redefinirse”<sup>12</sup>; el segundo, es el avance de los medios de comunicación de masas que, además de desempeñar “un rol de mediación dominante entre las prácticas culturales y su circulación, comenzaron paulativamente a transferir sus principios de construcción a la narrativa, y especialmente a la novela”.<sup>13</sup> Esta fuerza dominante de la narrativa o de la prosa sobre los otros géneros, opina Dalmaroni, favorecida por la omnipresencia de las teorías de la literatura de J.-P. Sartre, es decisiva para las transformaciones que se producirían en la poesía: “de algún modo, la poesía se *noveliza*, se hace más libre y más plástica y su lengua quiere incorporar las voces de la calle, de la política, del periodismo, de los medios masivos de comunicación”.<sup>14</sup>

En consecuencia, en los años 60, los poetas reubican su producción en un juego de tensiones<sup>15</sup> típico de las épocas de crisis. Este juego de oposiciones está marcado por dos “reacciones”: por un lado, la reafirmación del “tradicional *apartamiento* de contextos no estrictamente poéticos, como palabra pura”, el ejemplo típico de esta posición es Alejandra Pizarnik; por el otro, la propuesta de una transformación más o menos radical, se puede observar en *Argentino hasta la muerte* (1954) de César Fernández Moreno<sup>16</sup>, invocado por la generación del 60 como “la piedra fundamental”. Dentro de esta segunda línea es -según Dalmaroni- donde se puede ubicar mejor la obra de Gelman junto a la de otros poetas.

Pero, puesto que considera riesgoso hacer una lectura que privilegie la exhibición de carácter ideológico y busque el sentido o las claves en los datos de la *realidad*, construye su hipótesis a partir de la idea de Benjamin de que “la ideología se relaciona sobre todo con la manera en que una obra se las ve con el lenguaje, con las estrategias de la sintaxis, con el poder de significar que arrastran las palabras. Este punto de partida implica sortear la trampa inicial que tienden los textos [...], para pensar lo ideológico en términos más bien discursivos, o como instancia de transformación del

---

<sup>12</sup> Dalmaroni, M., *ibidem*, p.12, *op. cit.*

<sup>13</sup> Dalmaroni, M., *ibidem*, p. 12, *op. cit.*

<sup>14</sup> Dalmaroni, M., *ibidem*, p. 13, *op. cit.*

<sup>15</sup> Dalmaroni recuerda que los debates acerca de la función de la poesía son políticos desde fines del siglo XVIII, momento en el que la literatura comienza a distinguirse como práctica relativamente autónoma y separada de otros discursos.

<sup>16</sup> En el texto de Fernández Moreno aparecen algunos de los principios fundamentales de las poéticas sesentistas: “una enunciación argumentativa, a veces casi ensayística; un tono irónico, humorístico o paródico que se sostiene a lo largo de todo el poema; la proliferación de referencias y palabras fuertemente identificadas con una cultura muy situada, que confieren al texto un evidente matiz costumbrista; el uso de un diccionario políglota (desde el cocoliche y el lunfardo hasta el francés o el inglés).” Según el crítico, la obra de Fernández Moreno inauguró una estética y un estilo argumental-ensayístico que propició una exposición intencional y autoconsciente de lo ideológico.

texto poético en lo que tiene de práctica relativamente diferencial. También, para determinar qué estilos se hacen posibles desde esa propuesta que declara inicialmente la equivalencia entre poetizar y politizar. Finalmente, porque la tesis sugiere que, si el lenguaje es una forma de construir la realidad, el estilo es lo que la literatura tiene de político.”<sup>17</sup>

Señala este autor que la práctica literaria de los 60 se ve definida por un eje en el que se oponen, a veces irreductiblemente, dos redes de estrategias. En la primera, que observa los principios estrictos de la lírica en tanto género más o menos codificado y ligado a la tradición romántica, y cuya realización paradigmática es el simbolismo francés y el trabajo de algunas de las vanguardias europeas, el sujeto lírico y sus relaciones con la palabra es el tema casi exclusivo. Esta forma de concebir la poesía se aparta de todo aquello que ponga en riesgo su diferencia, su clave está dada por el principio de alteridad, por su distancia respecto de todo lo que no sea ella misma y de todo contexto no estético. En la segunda red, por el contrario, la poesía absorbe “discursos predominantemente pragmáticos, argumentativos y narrativos”, el poema se realiza, entonces, ya sea como imitación del discurso coloquial ya sea según la forma próxima a la poesía épico-celebratoria; su principio básico sería la contaminación del género y la permeabilidad discursiva. Se trata de una tendencia<sup>18</sup> que se aparta del carácter autónomo del arte respecto de la vida, y, en cambio, responde al principio de correspondencia entre política y poesía que fue propiciado por algunas de las vanguardias poéticas europeas de principios de siglo XX. Dentro de esta segunda red, sin embargo, Dalmaroni advierte la existencia de una escritura que se articula y cruza con la primera red a través de estrategias diversas y complejas y que, por lo tanto, representa una problematización del sistema. Gelman, según este autor, particularmente, “constituye un proceso complejo de productividad poética -ideológica, política- con rasgos específicos”; su obra mezcla y exhibe el cruce entre *poesía pura* y *poesía social*.<sup>19</sup> En ese principio de construcción de su poética se diseñan dos tipos de subjetividad.

---

<sup>17</sup> Dalmaroni, M., *ibidem*, pp. 15-16, *op. cit.*

<sup>18</sup> Según Dalmaroni, las poéticas emergentes imaginaron su identidad contraponiéndose polémicamente a la primera red, le interesa señalar que los textos que articulan teorías sobre la literatura con teoría política, como los de Sartre o Lukács, tuvieron que ver con la poesía que se adscribe a la segunda red y que reproduce una visión del mundo compartida con los lectores sin someterla a una transformación u operación crítica demasiado significativa.

<sup>19</sup> Los modelos divergentes reconocidos en la poesía de Gelman son R. G. Tuñón y C. Vallejo: proyectos no canónicos, experimentales y vanguardistas en conexión con un tipo de poesía con imaginarios ideológicos y discursos políticos explícitamente revolucionarios.

Desde el título del libro *Violín y otras cuestiones* (1956), Dalmaroni ve la condensación de una duplicidad o conflicto inicial que terminará provocando la mezcla: la música y lo *otro*, adjetivo aplicado a un estereotipo reiterado en el discurso político “la cuestión”; pero el momento más representativo de la superposición de los polos estaría en *Cólera buey* (1962 -1968) y el logro de la síntesis en *Traducciones III: Los poemas de Sidney West* (1968 -1969).

En los primeros cuatro libros de Gelman: *Violín y otras cuestiones*, *El juego en que andamos* (1959), *Velorio del solo* (1961) y *Gotán* (1962) las dos redes funcionan como polos generadores. La primera se caracteriza por el tono intimista, en ella se aproximan y pretenden fusionarse el sujeto que enuncia con aquello de lo cual se enuncia: el objeto es el sujeto -se habla de quien habla que es la marca que define la forma del género por lo menos desde el Romanticismo-, se puede observar la experiencia o el estado del sujeto. La apelación al tú<sup>20</sup> se explica a partir de un yo dividido que busca su reunificación. En la otra red se distingue sujeto y objeto referido como en la narración, se permite la entrada de otro tipo de materiales ideologizados y se expone la condición de terceras personas que ocupan el espacio del discurso y hechos que trascienden la esfera individual.

De este modo, la poética de Gelman superpone al imperativo ideológico y politizante la tradición más estereotipada del género, de donde se genera “un conflicto lingüístico-literario” que no sólo “se constituye en generador plural de la escritura” sino también “tiende a reconformar desde adentro las pautas genéricas”. Para Dalmaroni, la “asimilación de la subjetividad lírica en la denuncia social [en los primeros libros] es lo que permite más tarde a Gelman leer todo poema, hasta el más *puro*, como protesta”, y es en este sentido que la poética de Gelman se caracterizará como lectura crítica de las ideologías literarias.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Dalmaroni recuerda el tema de la duplicidad del hablante poético que es un tópico del género: la apelación nostálgica al “locus amoenus”, la condición idílica de inocencia perdida o el regreso a la edad de Oro.

<sup>21</sup> Siguiendo esta línea Dalmaroni analiza “Proposiciones” -poema dedicado, sin duda, a la muerte de A. Pizarnik, incluido en *Relaciones* (1971-1973) y, a la vez, representativo de toda la poesía occidental-, donde se puede leer que la separación entre el poeta y el discurso social constituye una “denuncia revolucionaria”, una “demanda de transformación radical de la realidad”, una “negación de lo dado a la experiencia en un mundo real injusto donde las palabras de uso corriente están contaminadas, en última instancia, de ideologías de sometimiento y de dominio”. Hay en este poema “una operación ideológica, o mejor, una política contra-ideológica.” Se trata de una estrategia de apropiación que recupera para “la poli-poética de los sesenta la lírica idealista y sublimatoria que persiguen, a la manera romántica o simbolista, los primeros y más leídos libros de Pizarnik.”

En *Gotán* (1962) -el libro que para Dalmaroni gozó acaso de mayor circulación durante la etapa que va hasta el exilio del poeta en 1975-, domina “la poética *politizante* y narrativa” para la cual se perfilan la “generalización del reclamo por el ‘compromiso’ y la *epicidad*” que la narrativa parecía imponer a la literatura en general, y la tendencia a disolver la subjetividad en el relato de la historia y en la retórica de la política que el mismo poeta habría advertido.

En cambio, *Cólera buey* (1971) marca un momento cualitativamente diferente frente a ese riesgo de representación épica y de cristalización ideológica de lenguaje pedagógico claro porque trae las transformaciones más notables de su poesía y hace suponer un alejamiento de las poéticas del realismo que constituían la estética oficial de la izquierda<sup>22</sup> histórica argentina.

Para comprender la poética del poeta, se debe recordar que, mientras en los 60 las instituciones de la cultura y la ideología establecían un sistema bipolar según el cual había dos posiciones excluyentes: el esteticismo y la literatura realista, en la Argentina comenzaban a circular libros<sup>23</sup> que se ubicaban más allá de esa antinomia. Dentro de esa orientación, Dalmaroni señala textos escritos o publicados entre 1968 y 1973, por ejemplo, *Traducciones III. Los poemas de Sidney West* y *Relaciones* de J. Gelman. La particularidad de estos libros, para la historia literaria de la Argentina, es que construyen de una forma nueva al sujeto que tiene la palabra. Las estéticas del realismo comprometido “prescribían que un yo unificado debía *autorizar* un sentido totalizante; el poeta o el narrador era siempre y en última instancia un *representante* que profería la verdad”; contrariamente, en la nueva tendencia, “lo revolucionario deja de ser lo que el texto literario declara, dice o explica desde una voz esclarecida por la doctrina, la literatura quiere *hacerse* revolucionaria en un trabajo con y contra los discursos sociales y culturales disponibles, en su efecto material sobre el cuerpo estatuido de la lengua”.

En *Cólera buey* se hace evidente la presencia de los dos ciclos: el primero va hasta *Sefiní* (el título, -según Dalmaroni- es marca de la frontera), el segundo inicia con las traducciones I y II, entre las que se inserta el poema que llora la muerte del “Che” Guevara. En los textos de este libro están la motivación política, la estructuración narrativa, la tensión entre las dos redes ya mencionadas. Respecto del tema del sujeto

---

<sup>22</sup> Dalmaroni señala que la aparición de *Cólera buey* coincide relativamente con un dato biográfico de Gelman que consiste en su alejamiento del Partido Comunista,

<sup>23</sup> Dalmaroni menciona “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa” y “Los poseídos entre lilas” de A. Pizarnik, *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* de M. Puig, *El Fiord y Sebregondi retrocede* de O. Lamborghini, *Partitas* de L. Lamborghini.

lírico y del género vuelve a ganar terreno el modelo convencional, de modo tal que *Cólera buey* parece manifestar una *regresión* de la tendencia que parecía tomar la poesía de Gelman en “Cuba sí” del libro *Gotán*. Por ejemplo, en los poemas de la primera sección del libro, *El amante mundial*, de temática amorosa, el sujeto es “identificable fácilmente con la figura del poeta, esto es con el sujeto *propio* del género”; lo más interesante -a juicio del crítico- es que “varios de sus poemas “trabajan como negación o transgresión de esquemas discursivos básicos (narración, descripción, argumentación), como una especie de desplazamiento poético hacia la desarticulación del discurso, operado en particular sobre / contra el discurso narrativo”. *Cólera buey* implica, por consiguiente, una autonegación de los cuatro primeros libros y de la tendencia épica de *Gotán*.<sup>24</sup> El “hiato temporal” que separa las ediciones de los dos libros cuestiona la primera etapa de su producción. La contraposición y fusión de “poéticas divergentes” es característica. Si, por ejemplo, en *Partes*, el tercer libro de *Cólera buey*, trabaja el nivel sonoro y también repone el tono de los temas históricos o políticos; en *Rostros y Otros Mayos* se acentúa la importancia del verso y la segmentación en estrofas, los poemas del primero se dirigen “a una segunda persona perdida o ausente en el momento de la enunciación de la cual el sujeto se declara despojado”; en *Otros Mayos*, ya el título que “remite a un estereotipo hipercodificado de la poesía erótico-amorosa”, propone dos primeros poemas dirigidos a una segunda persona. En cambio, en *Perros célebres vientos* predominan los textos en prosa.

En *Cólera buey*, la contraposición de poéticas antagónicas pone en evidencia el procedimiento de la antítesis que reproduce, de manera emblemática, un rasgo

---

<sup>24</sup> La poesía que va de *Violín y otras cuestiones* a *Gotán*, para Dalmaroni, sería la búsqueda de un texto unitario o unidireccional que determina un sentido o induce una interpretación, allí la ideología se sostiene a sí misma y provoca el poema como posterioridad, como efecto necesario; esta es la lógica de lo épico: suponer una verdad dada que se verifica en cada relato, en cada poema. La palabra ajena ingresa en el texto para consentir la palabra del poeta, la función dominante de esa coincidencia de voces es construir o apelar a un clisé, a un tipo (social, ideológico, literario) que es el propósito central del realismo crítico. En este primer ciclo, los materiales extraliterarios (tango, coloquialismo) tienden a funcionar de forma ideológicamente unificante. Dalmaroni también advierte que, en el lapso que va de *Gotán* (1963) a *Traducciones III* (1969), Gelman incorpora el “silencio” que se convierte en uno de los rasgos principales de su poética. *Cólera buey* pone en cuestión toda la obra anterior y, por lo tanto, todos los principios de la poética-política de los años 60: una vuelta de la escritura sobre sus propios materiales y una especie de laboratorio de la escritura donde se ponen a prueba diferentes modelos de poema, distintas poéticas y normas. Entre las estrategias de experimentación figuran la “lirización” como negación oscilante del discurso narrativo, la ausencia casi total de puntuación, el predominio de las minúsculas, la aparición de palabras anómalas que abandonan el sentido en lo que de material tiene el lenguaje, las enumeraciones caóticas, la ruptura del ordenamiento lógico, la interrogación directa cuyo uso se volverá casi excluyente, la transgresión sobre la morfología del idioma que constituye una amenaza de dispersión lingüística y que resultará clave en relación con las transformaciones de la poética gelmaniana.

constitutivo de la poética gelmaniana. La insistencia en la contradicción queda “ligada a una concepción ya no sólo de la poesía sino también de la experiencia y del ‘mundo’ en tanto campo de referencia inevitable para escribir.[...] La experiencia del ‘mundo’ es más bien reconocida y modelada literariamente como un conjunto de condiciones de posibilidad contradictorias (y por tanto conflictivas para el sujeto), a partir de las cuales [...] es necesaria y a la vez posible la postulación poética de *otro mundo* que, por tanto, se escribe más como negación crítica del ‘mundo’ -como contradicción- que como su pura y absoluta negatividad.”

Dalmaroni aplica a *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*<sup>25</sup> la categoría que Bertolt Brecht pensó para el teatro, el “distanciamiento”. Hay en la obra una actitud de “política de crítica” que se manifiesta en la autocrítica en la propia escritura. Respecto del sujeto que enuncia los poemas, en conjunto, se observa un sujeto lírico que tiene por nombre Sidney West<sup>26</sup> -un hablante de identidad indecible o por lo menos problemática-, si se lo toma como seudónimo de J. Gelman reenvía, también, a un lector y traductor en quien no se puede confiar, sobre todo si se repara en el epígrafe apócrifo que encabeza el libro: “La traducción, ¿es traición? / La poesía, ¿es traducción? / Po-I-Po”: el traductor manipula las palabras que hereda “tratándolas como material discursivo que debe trasponer a su lengua materna”. Los personajes y referencias espacio-temporales arman “un contexto extraño<sup>27</sup> para el universo imaginable de los lectores”. En la base de ese distanciamiento que mina “la ilusión realista” y “la necesidad de dramatismo comprometido” típicos de su poética inicial, “lo que se sospecha es un lector-traidor que, en lugar de declarar su versión de la verdad, es capaz ahora de traducir con interés tendencioso no ya la realidad sino más bien una lengua ajena de la que no se puede confiar”. Recuerda Dalmaroni que el motivo funerario y sus formas poéticas aparecen intermitentemente en la obra de Gelman. El lamento elegíaco es una forma tradicional que contiene un núcleo narrativo casi necesario por la

---

<sup>25</sup> Los procedimientos definatorios de *Traducciones III* son: invención de personajes ficticios, poetas extranjeros a los que Gelman traduce, el lamento elegíaco como clase de poema organiza el libro, la lectura-escritura de *Spoon River Anthology* del poeta norteamericano Edgar Lee Masters. A través de la traducción se modifican las condiciones de producción poética; el cambio consiste en el reemplazo de un imaginario recto del lenguaje de la poesía por otro oblicuo.

<sup>26</sup> Entre 1965 y 1969 aparecen los primeros heterónimos: el inglés John Wendell, el japonés Yamanocuchi Ando y el norteamericano Sidney West. En 1982, en *Hacia el sur*, Gelman, además de incluir quince poemas suyos, adopta el rol de editor de dos jóvenes poetas argentinos -también heterónimos-, José Galván y Julio Grecco, que comparten con el poeta un parentesco ideológico y una identidad trágica, como bien señala María del Carmen Sillato. En *composiciones*, 1983-1984, introduce a Eliezer Ben Jonon, como si fuera otro más de los poetas sefarditas a los que, en efecto, traduce.

<sup>27</sup> El hablante no se remite a ningún contexto extraliterario preciso: documental, histórico o testimonial; la anécdota narrada se desplaza de lo dicho a los modos de decir, y se da lugar a un tono de humor crítico.

evocación del muerto que se llora; es un género de ocasión motivado “en un contexto de enunciación real [...] lo que hace que el sujeto que enuncia sea en principio identificable con el poeta real” pero su credibilidad está debilitada por el tono de humor crítico que, en este caso, se imprime a la obra. La reescritura de los poemas de E. L. Masters por parte de Gelman provoca la ruptura con el compromiso serio del yo lírico solemne que se lloraba o que celebraba la gesta, el sujeto es una voz que se sostiene en la distancia crítica, la primera voz no aparece ni regula desde un saber previo: la operación de extrañamiento y distancia es doble, se trata de la “otredad” y de la extrañeza de sí mismo. Lo que el poema “trabaja o lleva a su límite no es justamente el discurso de la burguesía sino, por el contrario, ciertos márgenes, restos e interferencias discursivas que, entreverados con los discursos del poder, en sus pliegues, resisten su racionalidad dominante.” Sobre esos materiales – “habla popular”, “invención de la calle” – trabaja el nuevo sujeto distanciado<sup>28</sup> de las traducciones.

Según la lectura crítica, en los primeros libros de Gelman hay lo que podría denominarse una “utopía retrospectiva” en la aparición del tópico del “niño” como motivo central de un conjunto de elementos equivalentes: “revolución”, animalidad, “arbolitos”, “pajaritos”, “amor” o “mujer”, “infancia”, se apela al diminutivo. La figura del niño aparece asociada al tema y no al lenguaje. Según Dalmaroni, “En *Violín y otras cuestiones*, el destinatario de la voz del poema era *otro-niño*<sup>29</sup> que se erigía como objeto sin poder constituirse del todo como estructura del sujeto, es decir, del poema.”

En *Cólera buey*, Dalmaroni postula, por una parte, que “el autoseñalamiento de la figura subjetiva tradicional del género (la voz del poema es la del poeta, es decir la de “juan” Gelman) señala el retorno a las normas tradicionales del género”, por otra, sostiene que el lenguaje se vuelve niño y esta característica se marca en la anomalía

---

<sup>28</sup> El distanciamiento “hace imposible la lamentación o conmisericordia complaciente, posibilita una crítica que no será nunca un rechazo o repudio burlesco, sino apropiación: incorporación y crítica, es decir, autocrítica (si se quiere: la obra de Gelman como una historia poética de las condiciones de producción de la ‘lengua popular’).” A partir de allí translada su tono a cualquier otro texto que se cruce con la voz poética, por ejemplo, “en *Citas y Comentarios*, Gelman lee a Santa Teresa como si en ella hablara la voz de un militante revolucionario exiliado de su amor, de su país.”

<sup>29</sup> A veces, para Dalmaroni, la apelación es específicamente literaria y remite a la poesía de G. Tuñón, C. Vallejo, Portogalo o J. Pedroni o invoca la tradición popular o folclórica del género. Pero, fuera de la insistencia sobre el diminutivo y del uso de algunas estructuras rítmicas, el lenguaje no logra aniñarse del todo. En *El juego en que andamos*, ya desde el título decididamente aparece el tema “volver a ser niño” junto con los atributos de la niñez: “inocencia”, “pureza”, “esperanza” y “ternura”, todo ligado al sentido de utopía política. Aunque la poesía desde *Velorio del solo* hasta *Gotán* avanza decididamente política y adulta, la figura del niño permanece.

gramatical<sup>30</sup>, por ejemplo “ponido” en lugar de “puesto”. El proceso por el cual el sujeto no sólo se desea o se dice niño sino que deviene niño -y que opera en los libros posteriores- constituye un paso decisivo hacia lo que llama “utopía retrospectiva”: el conjunto de tópicos referidos a la niñez pasará a constituirse en la forma del poema, en su lenguaje y no sólo en tema: “no es el sujeto del enunciado el que es un ‘arbolito’ o un ‘pajarito’ sino la voz de la enunciación misma”.

En *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*, Gelman trabaja sobre los tópicos que venía asociando a la morfología infantilizada: los poemas son casi un bestiario o un jardín botánico, la poesía tiene la propiedad de disminuir voces de mayor grado; el “devenir animal o planta detenta también, como el idioma regresivo del niño, el carácter de condición deseada”. La animalización-transgresión como lenguaje que inferioriza el mundo funciona de manera similar en *Fábulas*, escrito en el mismo tono parodiante de *Traducciones III*, el texto se presenta como crítica de una serie de episodios y personajes históricos: fabulaciones que la ideología urde en palabras o en silencios y que los poemas desfabulizan. Se trata de una poesía que ya no se propone para ser consumida por la ideología verdadera pero que puede ser usada para producir la verdad –condición que está señalada por el epígrafe de Karl Marx que expresa que el escritor no considera que sus trabajos deban ser considerados como un medio, sino como fines en sí mismos. Según Dalmaroni, el carácter paradójico de esa afirmación se

---

<sup>30</sup> Para Dalmaroni, Gelman construye una morfología anómala de la lengua hecha “por analogía con tres variantes lingüísticas asociadas: el español de la época de la conquista, las deformaciones o barbarismos del habla popular y el lenguaje infantil, sobre cuyo emisor- niño se hace confluír ahora la voz misma del poema”. Así, en *Cólera buey*, la poética de Gelman “construye una voz menor que, paradójicamente, sostiene una crítica del ‘mundo’ como voz sin autoridad, reformulando el carácter *popular* de su literatura desde una intervención sobre la lengua.” Ese es el principio de heterogeneidad que está presente en los primeros poemas y en el intertexto politizante identificado como estética del partido Comunista, mezclado con elementos que provienen de una lectura de los poetas argentinos de los años 20 que, gracias a la marginalidad, es usado con actitud crítica. Por lo tanto, la otredad es “ese lugar de negación bélica del poder” que Gelman alcanza a partir de *Cólera buey* y que tiene su germen en el grupo de Boedo. Ésa es la lengua menor de edad, barrial y “cocoliche” que Gelman identifica con un “estado colonial del idioma y que pone en peligro su integridad porque se escapa del imperio de la ley”. Así, la poesía gelmaniana se define como literatura popular en ese margen; por eso, “reescribirá a los poetas judíos sefardíes de los siglos XI al XIII en *com-posiciones*, incluido en *Interrupciones II*, a E. L. Masters y no a T. S. Eliot en *Traducciones III*, o en sus *Comentarios* (1978- 1979) los más altos umbrales de la lengua en la religión se reescriben como tangos y llevan la marca de la mezcla”. Dalmaroni piensa que el trabajo sobre las literaturas de minorías o sobre autores que la crítica considera *menores* o esa *disminución* tanguera de los grandes escritores del idioma permite a J. Boccanera ligar la poesía de Gelman al *Cuaderno de un retorno al país* de Aimé Césaire que era poeta y político activo y destacado en la colonia francesa de la Martinica. De este modo, la fuga de la norma que se inicia en la morfología en *Cólera buey* avanza a otros niveles de lengua en los libros posteriores: “Desde *Traducciones III* y en adelante, Gelman escribe contra el sentido, mediante una serie de estrategias de vaciamiento y reconstrucción del significado que persiguen un efecto de extrañamiento [...] Escritura que, más que desviarse o diferenciarse, comienza a *contradecir* ‘intencionalmente’ la imagen del mundo dada por el lenguaje automatizado en el intercambio social”.



refuerza por el hecho de que mientras el género “fábula” suele destinarse a los niños para inducirlos a la sublimación y a la lógica de la moral, los animales y plantas de estas fábulas, constituidas como antipedagogía, instauran su propia ley.

Otro factor de desestabilización de la univocidad y que compromete al interlocutor implícito es, por ejemplo en *Relaciones*, el uso excesivo de la interrogación.

Según Dalmaroni, la ideología dominante, para Gelman, no es otra cosa que el lenguaje que construye el mundo. De este modo el poeta resuelve el conflicto entre la poesía pura y la poesía social, sus textos suscriben, entonces, la declaración de A. Pizarnik: “la poesía es el lugar donde todo sucede”. La poética propia de Gelman termina de conformarse en *Traducciones III, Fábulas y Relaciones*” donde se trabaja a partir de “la reescritura como un conjunto de procedimientos de apropiación y relectura de ideologías políticas y literarias, o mejor, del lenguaje como el espacio de las ideologías en el que la poesía puede operar como negatividad crítica”. Por esto, la poesía de Gelman descansaría, en el sentido hegeliano, en una lectura dialéctica de los lenguajes donde es posible “encontrar *un momento de verdad*”.

Cuando Dalmaroni reflexiona acerca del *intimismo* de la poesía argentina sesentista, reconsidera que el tono se da, al menos, de dos formas en la producción de Gelman. Por un lado, está el *intimismo* que se reconoce “por la concentración en la interioridad individual y la microscopía o diminutividad de la experiencia que motiva el poema”. En ese caso el tono compensa o rompe con la grandilocuencia épica y nunca es “reclusivo”; antes bien se trata exhibir lo cotidiano como “forma imaginaria de socializar lo individual” o “de comprobar que esa frontera es falsa y ha sido impuesta”. Por otro, está el *intimismo* que “parece reinstalarse masivamente” durante la experiencia del exilio. Este se origina en el desarraigo y con él toma forma una teoría de la poesía que es también “una teoría de la verdad”: “la poética de lo íntimo confirma su eficacia como visión de un mundo dramáticamente injusto y engañoso” se puede observar en *Carta a mi madre* (1989).

## 2. 3. La elaboración del sujeto en las reescrituras de lo propio y lo ajeno

Jorge Boccanera<sup>31</sup> analiza la problemática de la inscripción de la poética de Gelman en el conjunto de la poesía latinoamericana y su vinculación con otras poéticas y poetas.

Revisa la producción de Gelman desde los años '50 cuando el escritor forma parte del grupo "El Pan Duro" y da cuenta de los poetas que hacia los años '60 comienzan a publicar y encuentran, en el Buenos Aires de los años '20, en la figura de Raúl González Tuñón un maestro y un representante de la síntesis de los movimientos de ruptura cuando planteaba la renovación formal y la preocupación social. Recuerda Boccanera que la década del 60 "significó para la poesía latinoamericana un giro en el plano formal como en la intencionalidad de los contenidos".

Señala que los antecedentes de la literatura de inspiración social en la Argentina hunden sus raíces en los poetas novohispanos y patrióticos que cantaron la emancipación, indica que, en el plano de lo que llama "las vinculaciones fáciles", la tendencia hacia la denuncia es asimilable a la línea de Boedo.<sup>32</sup> En el caso de Gelman, las resonancias de temas históricos y de temática política, por ejemplo, la Revolución Cubana, la lucha del llamado Tercer Mundo, el asesinato del "Che" Guevara, aparecen desde los primeros escritos y seguirán presentes en los escritos entre el país y el exilio.

El crítico subraya que la poética gelmaneana gira en torno a tres obsesiones: el amor, la poesía y la revolución. Alrededor de estos ejes se despliega una constelación de símbolos que se refunden ya que la dicción del poeta no se caracteriza por su exuberancia sino por la forma en que reelabora y resignifica los temas<sup>33</sup> y su simbología en el espacio poético.

---

<sup>31</sup> Boccanera, Jorge, *Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Gelman*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1994.

<sup>32</sup> La poesía de Gelman entroncaría, aun con sus diferencias, con la de Nicolás Olivari, Aráoz Lamadrid, Mario Jorge de Lellis, Luis Luchi, Leónidas Lamborghini, César Fernández Moreno y otros; su poética marcaría, según el crítico, una superación y una síntesis respecto del nacionalismo lingüístico de algunos poetas del '20 "quienes alarmados por las sucesivas oleadas migratorias intentaron un criollismo amurallado".

<sup>33</sup> Cada libro de Gelman, para el crítico, baraja y da de nuevo los temas que regresan, en consecuencia, enriquecidos y ampliados. Además se ven en sus libros las colisiones semánticas, los disloques sintácticos, los juegos fónicos, los versos quebrados, el particular uso de la puntuación, el uso de la vírgula, que si bien cumple la función de representar la pausa, es algo más, implica, quizás, la línea de sutura que permite la concordancia de las partes, al respecto se hace referencia a una interpretación de

La lectura de Boccanera ahonda los motivos poéticos, los recorre para articular su significación y su transformación: la mitología del tango entra en un proceso de mutaciones que se mixtura con elementos en apariencia lejanos. El proceso es gradual: está presente en los primeros libros y crece en los libros escritos en el exilio. El crítico adhiere a la opinión que descubre en la intención de Gelman de incorporar la corriente del tango a su poesía la marca de la intertextualidad y la producción del efecto de saturación. En este aspecto comparte con otros críticos la visión exiliar de la poesía gelmaniana en el diálogo con el país en los libros donde se incluyen otras voces: el tango y la mística española.

En la revisión de los motivos constitutivos de la constelación de los símbolos en la poética del autor, Boccanera considera que éste se adelanta al drama de los hijos de los desaparecidos políticos a través del motivo del “niño” que es una figura emblemática en sus poemas; analiza también, a la luz de la gestualidad lúdica e infantil, el desbaratamiento del léxico y de la sintaxis.

Distingue en Gelman el carácter coloquial<sup>34</sup> que consiste en un lenguaje más cercano al habla que a la lengua y produce una poesía en la que el interlocutor es una persona más cercana y más activa. Al respecto recuerda que desde los años '60, mucha de la producción poética latinoamericana es explicada sobre la base de un par de corrientes predominantes: la antipoesía y el conversacionalismo cuyos máximos representantes son Nicanor Parra y Ernesto Cardenal. Dice que, según este esquema, toda particularidad de estilo reduce su gesto sintáctico y semántico a un solo código que es el habla común; y añade a estas dos corrientes una tercera vertiente, “un *nuevo realismo*”, según Roberto Fernández Retamar, o “una *poesía existencial*”, para César Fernández Moreno “escrita ‘a partir de un impacto, el de la realidad vivida’”. Para Boccanera el coloquialismo<sup>35</sup> debe leerse en función de los demás componentes que integran la poesía de Gelman en la que no puede negarse la influencia del surrealismo y de la New Poetry.

La aventura del neologismo y el disparate fónico son elementos que acercan a Juan Gelman y a Oliverio Girondo respecto de lo que Alfonso Reyes llama la

---

Ángel Rama quien dice que la barra se coloca en los estiquios finales que cuelgan antes del encabalgamiento y que funcionan como plataformas giratorias que siguen al verso o al periodo sintáctico.

<sup>34</sup> Boccanera interpreta que el poeta desarrolla una modalidad narrativa en la que incorpora voces de otros, de donde el poema se impregna de un habla porteña en la que a causa del cruce de textos populares con un lenguaje supuestamente culto produce un efecto de carnavalización.

<sup>35</sup> Respecto del coloquialismo -rasgo dominante en los sesentistas y en la poesía latinoamericana- Boccanera comenta la intención de Mario Benedetti de articular una especie de familia que arranca en Vallejo y continúa en “un tronco que tiene como aglutinantes al compromiso político y al coloquialismo”.

“jitanjáfora”. Esa forma de ruptura establece también lazos con los recursos expresivos de autores como Huidobro, Vallejo y Gironde. Por su intermedio Gelman va moliendo el continuo lógico<sup>36</sup> hasta desarticularlo por completo: compone así una épica del derrumbe que se da por desarticulación de los cuerpos que forman parte del universo armónico, en él predomina la fragmentación constante. También en esto, interpreta Boccanera que se adelanta a la década de los desaparecidos y torturados en la Argentina: la atomización y el desencuentro es la metáfora obligada del destierro.

Sostiene con Rodríguez Padrón que Gelman escribe desde un trágico vacío, de allí que su poesía no esté tanto en lo que afirma como en lo que interroga: se trata del contrapunto entre aseveraciones que se presentan en forma de pregunta e interrogantes que afirman. Para Boccanera, la interrogación que, hasta mediados del '70, es uno de los recursos utilizados por el poeta; se transforma en *Relaciones* en “figura retórica central. La pregunta piadosa e íntima que empujaba el andamiaje lírico y la pregunta guiño formulada desde el doblez de la ironía, dejan paso aquí al requerimiento en voz alta, la exhortación, la interpelación sin más.” De ese modo el poeta elabora un soliloquio que halla un eco de lo dicho en la apertura del espacio interrogativo que amplifica la temática de su obra.

Con la etapa del destierro -desde 1975- se plantea una subjetividad escindida. Para Boccanera, que sigue al psicoanalista Edmundo Gómez Camargo, se abre el duelo entre lo que ha desaparecido del mundo presente y que, sin embargo, continúa vivo en una dimensión imaginaria temporal paralela. Ese vértigo del exilio, según su lectura, no se cierra con el regreso de Gelman al país ya que puede interpretar los títulos de los libros escritos fuera de su tierra y publicados en Argentina, *Interrupciones I* e *Interrupciones II*, como alusión al “intervalo que desemboca en un interrogante: ¿dónde estuvo Gelman todos esos años?” La respuesta del crítico es que estuvo “posiblemente en el dolor” provocado también por la separación de su lengua madre. Señala que, en referencia al tomo II, para Juan Sasturain, las “interrupciones son cortes más profundos que una trasposición física porque hablan de vidas y proyectos truncados, precisamente de ese ‘sujeto continuamente interrumpido’”. Interpreta que la temática del exilio está elaborada en dos movimientos: uno directo y frontal donde aparecen referencias a la cotidianidad del desterrado y que alterna “la fantasmagoría con el testimonio actual”, por ejemplo, *Bajo la lluvia ajena* -donde el tono lírico se

---

<sup>36</sup> Ya en *Anunciaciones* se observa, según Boccanera, que la secuencia lógica deja paso a una especie de delirio por digestión o ruptura que se muestra como simulacro de una secuencia lógica.

mezcla al confesional del testimonio- y otro movimiento en el que el tema aparece metaforizado y metamorfoseado, construido junto a otras voces y textos, como *Citas y comentarios y com-posiciones*.

Según el crítico, el oficio de traductor acerca a Gelman a ciertos escritores y a poéticas de vanguardia.<sup>37</sup> La serie de traducciones que representa la búsqueda de una salida de la poesía intimista, se suma a otro de los rasgos que se subrayan en la forma de trabajar del autor: su manera de convertir, imitar, parodiar, interpretar y celebrar textos ajenos a través de un proceso polifónico que se acentúa cada vez más y que no oculta las costuras de su labor.

Así, se intensifica la intención de Gelman de desprenderse del texto como propiedad: este despojamiento tiene en el autor un movimiento pendular, mientras se diluye en poetas apócrifos, ratifica su identidad nombrándose en algunos textos. El hablante se desarticula al punto de que se produce lo que Ana María Porrúa llama “el estallido del sujeto poético”<sup>38</sup>, es decir, la multiplicación de sujetos textuales (escritores, traductores, recolectores) que tiende a diluir la idea de autor asociado a la producción de originalidad, pero que, simultáneamente acogen, acompañan y arrullan la voz que se consagra a la búsqueda del encuentro, la unión de las almas. La visión exiliar se suma a la experiencia de una trasmutación propia de la mística espiritual.

Respecto de este rasgo característico, Boccanera concuerda con lo que señala el crítico chileno Pedro Lastra sobre el rasgo sobresaliente de la actual poesía latinoamericana consistente en la salida a escena, en el texto, de la máscara o el doble que conduce a la despersonalización del hablante. Pero, para el crítico, la transformación del sujeto poético en otros poetas inventados no alcanza a borrar la marca del original, las voces de los otros se integran a la voz ampliada de la intertextualidad y de la traducción que se torna reescritura y también montaje donde se exhibe cómo se sutura el espacio polifónico.

---

<sup>37</sup> Recuerda que Francisco Urondo en un ensayo *Veinte años de poesía argentina, 1940-1960* ubica a Gelman en la línea testimonial y experimental de las vanguardias poéticas que surgieron en el país y que reformularon constantemente su lugar, desarmaron y problematizaron los encasillamientos y dicotomías fáciles. Por su parte, Boccanera dice que habría que prestar atención a la extensa zona de extramuros donde puede ser ubicada la producción de Gelman como otras muchas obras de frontera.

<sup>38</sup> Boccanera se refiere al proceso según el cual “el hablante se desarticula para abarcar así otras voces reales o ficticias” y que da paso a lo que, según este autor, Ana María Porrúa denomina “estallido del sujeto poético”. Boccanera, J., “Máscaras y seudónimos”, *op. cit.*

## 2. 4. El sujeto entre las estrategias de la otredad

María del Carmen Sillato<sup>39</sup> en *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia, Intertextualidad, Traducción* analiza el problema del desdoblamiento y desplazamiento del “yo” que asume al mismo tiempo la capacidad de ser un “otro” a través de las estrategias de la heteronimia, la intertextualidad y la traducción. En su análisis tiene en cuenta las motivaciones de orden individual y de orden estético que llevan al autor al uso de los procedimientos antes mencionados.

La autora indica que desde los primeros textos, *Violín y otras cuestiones* (1956) hasta la aparición del cuarto libro, *Gotán* (1962) -entre ellos, *El juego en que andamos* (1959) y *Velorio del solo* (1961)- el poeta asume una voz por la que hablan otras voces a quienes otorga la “paternidad de sus poemas”. Considera que la escritura es una tarea compartida de la cual el sujeto se convierte en vocero, y que esa actitud responde al rescate que hace Gelman de la poesía coloquial iniciada por Raúl González Tuñón y Nicolás Olivari en la década del '20. Los fundamentos de ese tipo de poesía se asientan en lo ideológico y en una postura de crítica social: Gelman expone una posición de compromiso social frente al destino del otro, denuncia los males de una época o la celebración del triunfo de la revolución, por ejemplo, la cubana de 1959 y, además, abre el círculo de la recepción. Agrega que, a la vinculación de la poesía con la política y la preocupación social, se suma el acercamiento en lo formal a las poéticas de vanguardia. Con la construcción de imágenes, la incorporación del lenguaje coloquial, de manifestaciones como el tango y el lunfardo el poeta se permite cuestionar -como lo hacen otros escritores de entonces- los cánones de la llamada “poesía culta” y también el hermetismo de la propias vanguardias.

Lo ideológico es una presencia dominante en los primeros textos y es coincidente con la militancia de Gelman en el Partido Comunista y coincide con las corrientes en boga en el país acerca del papel concientizador de la literatura para la transformación revolucionaria de la sociedad. Es esa sensibilidad frente a la situación de injusticia social y al dolor ajeno lo que lo acerca al poeta César Vallejo. Según Sillato, la “fidelidad de Gelman a las consignas de la estética realista sumada a razones de índole individual va a provocar en su poética lo que él mismo catalogará años más tarde de poesía intimista”.

---

<sup>39</sup> Sillato, María del Carmen, *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia, Intertextualidad, Traducción*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996.

Luego incorporará otros intereses y recursos que se relacionan con tradiciones literarias y poéticas universales y que representan la posibilidad de ser “en / con el otro”. La heteronimia, la intertextualidad y la traducción son procedimientos recurrentes en su poética y son “manifestaciones de otredad”, “reconocimiento del autor-otro”, “texto- otro”, “lengua-otra” como “co- participantes en la elaboración de su universo textual”.

En 1965, el poeta incorpora el recurso de la heteronimia<sup>40</sup> que ya se iba perfilando desde 1961. Este recurso consiste en la creación de una voz autorial ficticia o de una escritura que oculta o niega la verdadera identidad de su creador.

Según Sillato, además de la voluntad de quebrar el intimismo existiría otra razón que explica el nacimiento de los heterónimos y que tiene que ver con un acto de provocación contra las corrientes literarias que circulaban en el país y que “concebían que una poesía era nacional o no si mencionaba o no los sitios y anécdotas de la nación”; pero, para Gelman, la inscripción de una poesía bajo la categoría de lo nacional se basa en la cuestión de idioma.<sup>41</sup> Advierte la crítica literaria sobre el carácter del epígrafe que encabeza el poemario de *Los poemas de Sidney West. Traducciones III* atribuido a Po-I- Po con el cual aparece la problemática de la traducción como traición y se lanza la pregunta acerca de si la poesía es traducción: este interrogante anticipa una forma de lectura y de producción. En ese libro, dice Sillato, ciertos recursos poéticos provienen de C. Vallejo que para Gelman es un ejemplo del tipo de búsqueda de lo conversacional-coloquial.

---

<sup>40</sup> Sillato rescata declaraciones del mismo Gelman donde el escritor dice que para quebrar el intimismo creó entre 1962 y 1968 a sus primeros heterónimos: el inglés John Wendel de *Traducciones I* (1965-1968) al que se suman “Los poemas de Don Pero”, atribuidos por J. Wendel a Don Pero Gonçálvez; el japonés Yamanocuchi Ando de *Traducciones II* (1968) y el norteamericano Sidney West de *Traducciones III* (1968-1969).

<sup>41</sup> “En 1972, durante una entrevista concedida a César Alcántara, Gelman señala: ‘Inventé terceros y los publiqué de esa manera, en parte porque constituyen así una provocación a las corrientes populistas en boga, que suponen que una poesía es nacional -o no- si menciona -o no- los sitios y otras anécdotas de la nación. Esas corrientes no advierten que una poesía nacional no es cuestión de voluntad y mucho menos de exterioridad. Es una cuestión de idioma, y el idioma es una manera de entender el mundo y aún de enfrentarlo y padecerlo. Yo creo que estos poetas ‘traducidos’ son exactamente argentinos.’” La cita proviene de “La cólera de las palabras” de Boccanera aparece en Sillato, *op cit.* p. 22.

La heteronimia<sup>42</sup> le posibilita a Gelman romper el cerco de la intimidad y asegura la continuidad de su poética, el proceso empezaría con la despersonalización del “yo” para alcanzar el carácter de una voz que se trasciende a través de procesos de fusión y que rebasa los límites de una lengua originaria. En “Los poemas de Don Pero” se marca la incorporación de un lenguaje español arcaico y, fundamentalmente, se pone en evidencia la admiración manifestada por Gelman ante lo que él llama “idioma naciente” -refiriéndose al español renacentista de los siglos XV y XVI- y que, visto desde la lengua contemporánea, puede ser interpretado como transgresión.

En 1982, en *Hacia el sur*, el proceso de escritura enlaza el procedimiento de la heteronimia con la experiencia de la militancia política y la represión militar desarrollada en la Argentina a partir de 1976: Juan Gelman y los heterónimos -José Galván y Julio Grecco- están emparentados ideológicamente y pueden ser identificados bajo la misma causa política. Por consiguiente, los heterónimos traducen la imagen explícita de una identidad trágicamente dividida.

El tema del exilio<sup>43</sup> es el que recorre los libros escritos en Europa. Desde el exilio la palabra encarna el deseo de recuperar el país, la voz de los que murieron o de los que se han quedado. El país se corporiza en una segunda persona y es a él a quien el poeta se dirige: es “la imagen del país herido que se vuelve más concreta a través del cuerpo que lo representa, en tanto que los cuerpos/ seres que abrigaban almas se

---

<sup>42</sup> El procedimiento de la heteronimia, como creación de otras voces poéticas, permite establecer una relación entre Gelman y Fernando Pessoa. Pero, para Sillato, las motivaciones del desplazamiento de la voz autoral hacia la de los heterónimos en ambos poetas son diferentes. En el caso de Pessoa, la elección de los heterónimos tendría implicaciones psicológicas: a través de ellos el poeta portugués habría logrado poner fuera de sí a los “otros” Pessoa, es decir, los heterónimos serían “la consecuencia de un conflicto que tiene sus raíces en el apercibimiento por parte del poeta de una personalidad dividida y enajenada” (p. 66, *op. cit.*). En cambio, en Gelman, los heterónimos responden a motivos y momentos diversos de su poética; y, desde la teoría de Foucault, Sillato indica que Gelman, a través de la heteronimia, cuestiona la supremacía del autor en relación al texto (pp. 75-78, *op. cit.*).

<sup>43</sup> Respecto del exilio de Gelman y otras temáticas de importancia, la recopilación de los testimonios brindados por entrevistas realizadas a Juan Gelman, notas periodísticas y artículos de prensa hasta diciembre de 1997 que hacen Montanaro y Ture (así como los artículos periodísticos escritos por Gelman en el exilio) cobran importancia para la composición de la figura biográfica del poeta. Los periodistas destacan el tema del exilio, las nostalgias del país y de los seres queridos, la cuestión del idioma que es, para el poeta exiliado, la única patria que le queda. Se hace mención a las lecturas que reflejan la idea del exilio -el tema de lo judío y su visión exiliar de la vida-, a la escritura en el exilio que, para el escritor, constituye no sólo reflexión mental sino también sensible, la temática de los amigos, de los desaparecidos, de los muertos. También aparece la participación del escritor en la política: la pertenencia a montoneros y su alejamiento del movimiento, la revolución, el regreso al país y el desexilio del poeta. Montanaro y Ture recopilan también artículos de prensa cuya temática es la poesía conversacional y la coloquial, la desestimación del poeta acerca de la validez de la polémica entre poesía pura y poesía social o de compromiso puesto que Gelman se siente identificado con el poder de la poesía y la escritura poética, cualquiera sea el estilo o la corriente. Montanaro, Pablo y Ture (Rubén Salvador), *Palabra de Gelman (en entrevistas y notas periodísticas)*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1998.



desvanecen con la muerte”. Sillato considera que el tono de la poesía de galván logra un equilibrio entre la conciencia de una realidad “monstruosa” y la posibilidad de soñar un retorno al bien; señala que en la voz de grecco empieza a aparecer el lenguaje del tango y alusiones a la escritura de otros poetas y a poetas de distintos tiempos y geografía. El intercambio de epígrafes entre los heteronónimos, de imágenes y de recursos muestra que la lectura intertextual juega un rol fundamental en la composición del poema.

De este modo, para Sillato, la heteronimia es un recurso que coincide con “las premisas propuestas por la crítica contemporánea en cuanto a la necesidad de descentrar el interés puesto hasta no hace mucho en la persona del autor para fijarlo en el discurso emitido a partir de la función autor”. Gelman, desde la perspectiva del autor, cuestiona, al recurrir a la heteronimia, “la supremacía del autor en relación a su texto.”

De la reflexión sobre la intertextualidad, surgen tres aspectos importantes. El primero se refiere a la condición del poeta como lector dado que el autor se vuelve un lector que muestra en su obra sus lecturas. El segundo realza la idea de que la originalidad y la diferencia significan en Gelman una manera de hacer presente la tradición. El tercer aspecto pone la atención sobre el rol activo del lector que debe integrarse a la tarea de la co-creación como un co-autor en tanto actúa en el reconocimiento de esos autores / esos textos ajenos.

Desde la teoría de la intertextualidad, la poética gelmaneana se asienta en la idea de que el texto no es un universo cerrado y hermético ni funciona en un sistema cerrado sino como un sistema sígnico que depende de otros sistemas sígnicos, y Sillato, que se propone como objetivo identificar los patrones intertextuales que rigen la totalidad de los poemas de algunos de los libros, trabaja a partir del proceso descrito por Ben Porat consistente en la alusión literaria que permite crear el máximo de patrones intertextuales.

Así, reconoce que la unidad del poemario *Citas y comentarios*, el tercero de los libros publicados en el exilio y escrito entre 1978 y 1979, está dada por el deseo de la voz poética de entablar un diálogo con quien es motivo de su amor – dolor, el país, a través de un lenguaje que expone los textos de San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús – tradición mística española del siglo XVI – y con los textos de tangos de Roberto Firpo, Homero Manzi, Pascual Contursi, Homero Expósito, Cátulo Castillo, José González Castillo, Alfredo Lepera y Carlos Bahr. Los comentarios “no pretenden explicar o comentar la obra de estos autores sino recuperar su esencia y reescribirla dentro de un contexto histórico diferente.” Además de los autores antes mencionados,

aparecen Baudelaire, Rey David, Isaías, Ezequiel, Van Gogh, San Pablo, Continina, Hadewijch; otros diecisiete poemas no tienen el nombre anticipatorio.

También Sillato reconsidera, desde su investigación sobre el misticismo judío y su expansión en España y los lazos entre misticismo cristiano y misticismo judío a través de la Cábala, cuyos textos usaron muchos de los nuevos cristianos españoles en su tarea de conversión, la tradición mística que se observa en la obra de Gelman

Cuando analiza el libro *com / posiciones* publicado en 1986, observa que los poemas reflejan la visión exiliar. En esa concepción aparece el sentimiento de pérdida dominante en el discurso de los místicos que, como pertenecientes a familias de judíos conversos, vivían un momento político social de gran inestabilidad y decadencia -dentro del panorama histórico de los siglos XVI y XVII, los místicos buscaban repetir, en su experiencia individual, la manifestación de Dios, que se había revelado al pueblo de Israel en su camino de transición a la Tierra Prometida, para encontrar un sentido al sentimiento de exilio que experimentaban en su presente- esa condición histórica de exiliado es la que sufre el escritor. Otro elemento que está en la base del misticismo y que reaparece en Gelman, dice Sillato, es el de la insuficiencia del lenguaje como medio de expresión de una experiencia intraducible en palabras. Fundamentando su análisis en Gershom Scholem, explica Sillato, el misticismo aparece siempre que haya necesidad de cambio y se busque romper las estructuras de viejos sistemas para crear nuevos valores a partir de la interpretación de los viejos. En Gelman se produce este sentido de ruptura y búsqueda de cambio de una situación de su presente histórico: el exilio de su país. La búsqueda de los patrones intertextuales le permite a Sillato descubrir que el poeta lee a los místicos que leyeron los textos de la Cábala que, a la vez, responde a una lectura de textos bíblicos y puede confirmar el concepto de Julia Kristeva acerca del texto como productividad en el que se entrecruzan y neutralizan discursos provenientes de otros textos. Gelman actualiza un tema, un motivo o un símbolo de aquellos discursos que se convierte en el punto de partida de una nueva cadena significativa. La amada, para Gelman, es el país. Como es imposible tenerse el uno al otro, la voz poética recurre a la experiencia mística que le hace posible descubrir en la mitad de su alma el sitio donde se esconde el objeto de su amor. Otro tema de elaboración poética es la ceguera que representa la situación del poeta impedido, desde el exilio, de ver lo que desea. Las imágenes, palabras, versos tomados en préstamo del discurso de quien se evoca en el título contribuyen a formar el patrón intertextual que rige el poema y que posibilita elevar el poema de amor “al plano metafísico de la experiencia mística”. En

algunos casos, no es un texto particular sino muchos textos que se elaboran alrededor de un pensamiento.

El análisis de la poesía mística lleva a Sillato a decir que se produce un diálogo ficticio ya que “desde la propia enunciación, el lenguaje místico transforma los signos de la comunicación dado que ese supuesto diálogo entablado entre un ‘yo’ y un ‘tú’ -o ‘vos’- queda anulado ante la evidencia de que ese ‘yo’ que habla desde el texto no es sino una representación del ‘tú’ – ese ‘otro’ presente en el ‘yo’ gracias a ese proceso de consustanciación que hace que ambas personas se contengan una a la otra.” En Gelman, el otro, cuya ausencia se hace presencia por la palabra, es el que organiza el lenguaje. Ese ‘vos’ es el que “produce la ficción del diálogo”: ficción en cuanto diálogo irreal dada la convergencia de las dos personas en una.

De este modo el concepto de otredad en la poética de Gelman es fundamental. Por un lado, la otredad implica el otro texto, el texto del otro como intertexto al que se alude, cita o comenta y, por el otro, es otredad poética que elabora el “yo” al pronunciar la palabra del otro, de ese “él” ausente que es el país transfigurado en la persona del “vos” que es el único que da existencia verdadera.

Respecto de la relación que establece Gelman con las letras del tango y que ya se percibe en el título del poemario *Gotan* y en algunos de los poemas allí incluidos, señala que la generación del 60, evocando intertextualmente en sus poemas letras de tango, rompió la marginación en la que se había mantenido dicha producción; destaca, entre los elementos propios del tango, el retorno a lo cotidiano, la incorporación al discurso poético del lenguaje coloquial tomado de la calle, el tono sentimental y dulce, la denuncia de la situación de injusticia social, la temática común. A esta incorporación de lo coloquial Gelman agrega, en el libro *Citas y comentarios*, su intención de dejar al descubierto la validez del recurso de interpretar y de apropiarse de la visión exiliar que muestra el tango y que le permite exhibir su propio dolor por el abandono del país. El tono místico se mezcla con el sentimental y nostálgico del tango, aparece la tensión entre la añoranza del encuentro con el objeto de su amor y de su dolor y la visión esperanzada del reencuentro a través de la unión mística. Por todo lo cual, según Sillato, mística y tango son dos modos de expresar, desde la experiencia individual, la misma “diversidad de sentimientos -amor, deseo, dolor- producto de una separación involuntaria de lo amado”.

Los intertextos, que el poeta expone, hacen posible que el lector pueda seguir un recorrido en el terreno de la literatura y comprender “que ningún texto existe aisladamente” como “tampoco ninguna cultura existe aisladamente”.

En cuanto a la traducción, el poeta utiliza este recurso, primero como parodia y luego como teoría y aplicación. La traducción, desligada de las motivaciones que mueven al escritor a valerse de ella, representa un modo de incluir al “otro” en el proceso de creación. Hay una etapa en la que Gelman reúne sus textos bajo el título de traducciones y otra etapa en la que titula sus traducciones como *com / posiciones*. Recuerda Sillato que en el libro *Los poemas de Sidney West. Traducciones III* aparece un epígrafe donde se establece una posible correlación entre la traducción como traición y de la poesía como traducción, e interpreta que la valoración de la traducción como traición dejaría de existir si se la considerara como acto de interpretación. Revisa entonces las teorías sobre la traducción de Benjamin, de Steiner, de E. Pound, de Borges, de Derrida e indica que en *Traducciones I, Traducciones II y Traducciones III*, la traducción es para Gelman un acto de provocación al lector que no puede ver los originales y que debe juzgar el valor de los textos por sí mismos y al traductor por sus propios logros y no por su fidelidad a los originales. En *com / posiciones*, libro que es una continuación del poemario *Citas y comentarios*, el poeta aclara los conceptos ligados a su propia producción: diálogo con los textos que grandes poetas escribieron hace siglos. El corpus está formado por poemas hebreos que provienen de la escuela andaluza, por un poeta de origen árabe y otros textos anónimos. Sillato compara la producción de Gelman con la antología usada como fuente, el *Hebrew Verse*, y establece que el autor tiene la misma concepción de la traducción que tenía E. Pound, cuando sacrifica algunos aspectos del texto que traduce a fin de ofrecer lo que él quiere ofrecer y en la manera en que él siente, es decir, a través del lenguaje coloquial y de la variación de tonos que connotan lo religioso o lo profano. También señala que la aparición en *com / posiciones* de un nuevo heterónimo de Gelman, un poeta sefardí, eliezer ben jonon, tiende un puente entre su propia creación y la de los poetas a los que traduce.

Sillato piensa que Gelman realiza un tipo de traducción que, según la clasificación de Raffel, se denomina interpretativa porque recrea en su propia lengua un equivalente del poema donde se puede apreciar la vigencia de la visión exiliar que los poetas traducidos manifiestan y de su propia condición histórica de exiliado.

## 2. 5. El sujeto: entre la narratividad y la imagen

Ana María Porrúa<sup>44</sup> hace una lectura del proceso de constitución del discurso poético del '60, de sus distintas configuraciones, y analiza y evalúa, por un lado, la tensión entre poética sesentista y “la realidad histórica o política” y, por otro, la tensión interna entre poética y vanguardias, observa los cambios de visión sobre elementos tales como configuraciones culturales e ideológicas, en la relación entre escritor y política o su función en la sociedad. Fundamentalmente, analiza cómo Leónidas Lamborghini y Juan Gelman procesan las vanguardias en el '60.

Para la crítica, la poética de Gelman se inscribe en la poesía argentina del '60 que se caracteriza por su acercamiento a la oralidad y por la secuencia narrativa y cuyo enunciador, si bien mantiene un carácter de algún modo confesional, empieza a caracterizarse como subjetividad colectiva, social y política. Este tipo de enunciador “rompe el marco de la intimidad” para hacerse cargo de una experiencia generacional.

Además, el modo de enunciación pragmatiza el discurso ya que los poemas del '60 informan, argumentan, polemizan e interpelan al lector. Esta poética se hace permeable, de modo tal que ingresan en ella el discurso político, el coloquial, el científico desde la estilización hasta la parodia y se amplifica el espacio de la subjetividad. Así la poesía del '60 “parece enunciarse en voz alta contraponiéndose a la ideología vanguardista del silencio poético” y la especificidad de la lengua poética, en el contexto de los demás discursos sociales, se pone en cuestión; por lo tanto, se produce, desde la teoría de Bajtín, una dialogización de la poesía.

En la poética gelmaneana hay textos donde se percibe la persistencia de la subjetividad de la tradición lírica en tanto es posible “una correlación entre el hablante textual y la figura autoral”, incluso en poemas de *Traducciones I* y *Traducciones II*; pero el efecto de la traducción como quiebre de la intimidad se muestra claramente en *Traducciones III*. En contraposición con la idea de “creador”, productor original, se configura la imagen del “factor”, aquel que recoge materiales previos para armar o montar su propia enunciación. A partir de esta forma de escritura que consiste en procesar otros textos u otras tradiciones, se explica la relación entre el hacer poético y el hacer del traductor: la idea de traducción se puede extender al resto de los textos que

---

<sup>44</sup> Porrúa, Ana María, “La poética argentina del '60: Transformaciones dentro del género. Leónidas Lamborghini y Juan Gelman (1955-1975)”, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1998.

toman como fuente otros textos de otros géneros discursivos. El poeta es un lector que transforma la materia y es un traductor en tanto compone, hace el montaje o el collage de los textos realizando variantes mínimas o notorias. Desde allí, indica Porrúa, la primera persona desaparece y el tipo de relato, por ejemplo en *Traducciones III*, se articula en los límites de “lo fantástico” y se vuelve imposible la homologación de las figuras del autor y el sujeto de enunciación, también se articula de modo particular el tópico amoroso -entre personas y animales, entre personas y partes de su propio cuerpo- por lo cual se delinea el espacio de enunciación de una intimidad extraña, además, se desdibuja el tono público típico de la enunciación del '60 y se retorna a una intimidad privada diferente de la de la vanguardia porque ésta es de tipo infantil y sin solemnidades.

Para la crítica, la figura del traductor hace posible incluir otras subjetividades y esta inclusión hace la diferencia con la poética del '60. Los traductores, autores inventados, facilitan un alejamiento de la experiencia personal y generacional cuando eliminan el tópico político; por consiguiente, la subjetividad deja de definirse respecto de la “realidad” externa y lo hace a partir del “lenguaje”. Así, Porrúa detecta que la subjetividad autoral está en el gesto de provocación que implica instalarse en la poética vanguardista y desde allí apelar a la poética social del '60 “amparado en una operación de reescritura ficticia”. A la homogeneidad y decir monológico de la lírica del '60, se contrapone la heterogeneidad de las voces, la polifonía. Y en lo que se refiere al pacto mimético propio de la producción del '60, la poesía de Gelman debe leerse como una ruptura que pone en tensión y disuelve algunas configuraciones del discurso lírico tradicional. Además, por un lado, *Traducciones III* responde a una necesidad de “extrañarse brechtianamente”, a través del procesamiento de la vanguardia surrealista y creacionista, del tono intimista<sup>45</sup> de su producción anterior: disolución del “yo” y generalización de la tercera persona<sup>46</sup>; por el otro, el dialogismo se da bajo la forma de la ironía, como sostiene Bajtín: Gelman lee lo referentes propios de la poética del '60

---

<sup>45</sup> Según A. M. Porrúa, la primera intimidad -la que se encuadra en la poética del '60- está constituida por la figura de un sujeto que habla de sí mismo, que se confiesa y cuenta sus creencias; lo íntimo en *Traducciones III* no está dado en lo dicho sino en el modo de enunciación, en el tono exclamativo, interrogativo y mejorativo del tópico de la muerte y en la construcción de una lengua infantil, la inestabilidad del lenguaje, el diminutivo, la musicalidad de la canción o la repetición típica del cuento para niños, por ejemplo.

<sup>46</sup> Para A.M. Porrúa, en *Traducciones I* el límite entre primera y tercera personas no estaba claro a pesar de la figura de un traductor que mediaba entre una escritura “original” y una traducida. Contrariamente en *Traducciones III*, no hay identificación posible ya que el uso de la tercera persona cubre la voz de Sidney West y luego la voz del “traductor” / “editor” de los poemas que aparece en la clave irónica que se abre en la “Fe de erratas”.

desde la ideología de lo maravilloso y desde ahí desestima el componente pedagógico de la poética sesentista y su valor instrumental. La ironía, entonces, es el lugar desde el que se hace posible una “verdad” de lo absurdo o lo maravilloso.

Porrúa, siguiendo la descripción de K. Hamburger respecto de la noción de poema-confesión a partir del Romanticismo alemán y del enunciado poético como expresión de sentimientos o experiencias personales, señala que en el '60 se produce un cuestionamiento del sujeto lírico. Según su análisis, los modos de cuestionar la subjetividad poética del '60 tienen que ver con “la multiplicación de sujetos, con el ejercicio de variación de la voz del otro”, y puesto que toda subjetividad se define en el discurso, es relevante el ingreso de diversos tipos de enunciado en el poema, también desde allí debe entenderse la elaboración del lenguaje “infantil” en *Traducciones III* y en *Fábulas* “que se hace cargo de un texto adulto como el vanguardista” con creación de sujetos apócrifos e incluso con “borramiento de la figura del hablante poético”. También los poemas de *Relaciones* sitúan la subjetividad en el espacio de la paradoja. Ellos cuestionan las certezas del texto del '60: las aserciones se suspenden porque se abre el espacio a la pregunta bajo la modalidad directa o retórica cuya función es interrogar la modalidad de la enunciación y las referencias probadas dentro de ciertas tradiciones y dentro de la misma producción del poeta. Los encadenamientos narrativos, las imágenes, las certezas ideológicas se trasladan al plano de la interrogación y se genera de esta manera una instancia de reflexión acerca de los opuestos: antiguo-moderno, tradición-renovación, verdad-realidad, sencillez-delirio.

Para Porrúa, en la poesía política del '60 -siguiendo a Hamburger que separa la poesía política de la lírica porque se acerca al enunciado comunicacional y plantea un tema que no es ocasión de la experiencia o fruto de la emoción-, quedan restos de subjetividad porque los tópicos políticos están tramados por la experiencia personal y generacional; se daría, en consecuencia, un caso de zona intermedia entre subjetividad lírica e historia. Como hipótesis cultural de la década del '60, la política da sentido y envuelve a las diversas prácticas humanas como el arte, explica la realidad y es también un modo de intervenir sobre ella para transformarla por lo que se produce una relación entre vanguardia política y vanguardia artística.

A partir de su lectura crítica, entiende que Gelman logra la transformación de la tradición poética del '60 a través de un gesto de reescritura que tiene que ver con el procesamiento de dos tradiciones: la vanguardia histórica y la poesía social a partir de

dos órdenes: la imagen<sup>47</sup> y la narración. La producción del poeta es abordada desde la noción de pliegue que G. Deleuze elabora con relación al barroco y a la lectura de la obra de Leibniz. En este caso la noción de pliegue no supone la articulación de dos mundos: alma y materia según la cual el alma tiene con el cuerpo una relación compleja, sino de dos órdenes: el narrativo y la imagen. El pliegue, para Porrúa, en la poética de Gelman, es una espacialización de poéticas diversas<sup>48</sup> (la coloquialista y la vanguardista) que pueden leerse en estado puro, es decir, es un espacio que da lugar, alternativamente, a las poéticas, que reconoce regímenes, lógicas y sentidos y permite ver los dos lados yuxtapuestos o también en forma de cruce lo cual implica la regresión a alguna poética consolidada, como pliegue de una sobre otra. La noción de pliegue posibilita, en consecuencia, la lectura de la heterogeneidad como función operatoria del lenguaje que reenvía de una poética a otra. La operación de pliegue o despliegue de poéticas en estado puro es una construcción que realiza la crítica porque se trata de dos formaciones contemporáneas que conviven y dan lugar a una de las marcas más claras de la poética del autor.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Si para Gelman, los orígenes de su producción hasta *Gotán* están en el grupo “El pan duro”, en la tradición literaria del ’60, la apropiación de las operaciones de la vanguardia clásica es uno de los lados del pliegue y tiene que ver con el orden de la imagen: “La exacerbación de la imagen de procedencia surrealista se leyó en relación con la ideología poética de lo maravilloso. La maravilla recubre los referentes propios de la poética del ’60 y los de la tradición de vanguardia, pero además tiene que ver con el rodeo propio de la imagen. Lo maravilloso podría pensarse como praxis del lenguaje y no solo como una mirada sobre el mundo”.

<sup>48</sup> Para la poética del ’60, el texto se construye a partir de un lenguaje transparente que silencia al texto vanguardista por considerar que se apoya en un lenguaje opaco, ilegible y no popular. En esta primera tradición, el texto es un espacio para desarrollar discursos predominantemente narrativos y argumentativos donde se presta atención al mensaje ideológico. La sintaxis es lineal. La propuesta de la lengua descansa en la verosimilización de lo conversacional en la poesía. En esta poética se practica el realismo y se apela a medios que soslayan la metáfora y el juego de imágenes y se recurre a recursos conversacionales o narrativos sin dar lugar a pliegues. La tradición vanguardista es antagónica a la primera y apunta a las normas más estrictas de la lírica. Sus articulaciones históricas son el romanticismo, el simbolismo, las vanguardias europeas de los años ’20. En esta poética, el texto muestra el trabajo sobre el lenguaje. Para A. M. Porrúa, Gelman puede escribir como un escritor de Boedo o como Vallejo o Girondo. Hay, por lo tanto, un movimiento de avance y regresión que tiene que ver con el carácter de inclusión en el sentido en el que lo especifica Deleuze como plegar, desplegar que significa no sólo tensar y destensar, sino también envolver, desenrollar, involucionar y evolucionar. Así ‘involucionar’ y ‘evolucionar’ están pensados como términos semióticos en la producción poética: todo momento de exposición de una nueva poética o de la hegemonía de un orden sobre otro, supone el momento anterior, lo incluye. Esta noción de pliegue es la que permite a la crítica pensar la poética de Gelman sin incluirla en una estética barroca o neo-barroca.

<sup>49</sup> El pliegue, como estilo, significa un tratamiento de la materia poética que trabaja en contra de las formas lineales de la poética narrativa y por esto es un rasgo operatorio que dilata o interrumpe las previsiones de lectura. En tanto conformación de espacio de una poética particular, el pliegue se relaciona con la jerarquización de las poéticas retomadas y desarrolladas en estado puro, pero también supone la re-lectura de los antecedentes y, por consiguiente, una “desprivatización” de los usos practicados sobre ellas, desprivatización respecto del gesto de apropiación hecho por las vanguardias del ’50 (invencionismo y surrealismo). Otra configuración del pliegue se da bajo la operación de rotación como repetición de



De la reflexión acerca de la idea de pliegue surge la caracterización de las primeras obras hasta *Gotán* donde se exhibe el despliegue de la poética del '60: narración y registro coloquial; en cambio, el ejercicio de la poética vanguardista como despliegue de derivación metafórica se lee en *Cólera buey*. En *Fábulas*, por ejemplo, el pliegue es pensado como método que tiene la función de diferir el orden del relato, retardar la narración y producir la dispersión para construir el descentramiento del relato de los hechos y pasar al relato de la constitución de la imagen. La ironía y la lectura en clave contemporánea del texto previo son los gestos de mayor alejamiento de la tradición de la poesía social del '60.

Cuando Porrúa analiza el poema "Hoy estoy tan alegre, qué me dicen"<sup>50</sup> de la parte El amor ha crecido de *Violín y otras cuestiones* (1956), supone la apropiación de un sujeto "dramático" y de un registro -desde la teoría de actos de habla de Austin- ilocucionario. Y respecto de la configuración de este sujeto "dramático" entiende que se trata de un sujeto que se vuelve permanentemente sobre su propio discurso y que incorpora explícitamente la figura del receptor que aparece interpelado y recubierto por la forma pronominal "usted / ustedes" asociada al vocativo "señor / señores". Este vocativo, que tanto en Vallejo como en Gelman adquiere distintos grados de especificidad (compañeros, camaradas, gente), significa una ruptura con la tradición de la poesía lírica vigente en el poema "Estoy sentado como un inválido en el desierto de mi deseo de tí" o "Presencia del otoño" que conviven en el mismo libro. En ellos aparece el "tú" que es, en realidad, según la crítica, un receptor vacío que no puede asociarse al lector porque recubre una figura de receptor idealizada y estetizada. Así la apelación al "tú" se desarrolla en poemas de tópico amoroso: el "tú" es la amada y en ese sentido adquiere un importante grado de generalidad que representa un uso tradicional del pronombre que se caracteriza por un vacío enunciativo porque es una palabra sin remitente; en tanto que el uso del "usted" acompañado de vocativos produce una pragmatización del discurso poético al crear un contexto de enunciación diferente del lírico tradicional.

La apelación al receptor es, por otro lado, indisociable del sujeto enunciador que, más que expresar sus sentimientos o confesarse, interroga, asevera, exclama o argumenta. Por consiguiente, la construcción del sujeto ficcionaliza un "yo poético" que

---

términos que ponen en escena las posibles combinatorias, también como rodeo o doblez, como cambio o desvío. La re-lectura y la re-escritura generan espacios de cruce y transformación.

<sup>50</sup> Re-lectura, para Porrúa, de *Poemas humanos* (1923-1938) y *España, aparta de mí este cáliz* (1937-1938) de C. Vallejo.

habla y no uno que escribe por lo cual se destacan sus actos de habla asociados a las marcas propias de los enunciados orales que abandonan la retórica codificada por la tradición lírica; este hablante poético, según la mirada de la crítica, es similar al enunciador teatral aunque no llega a presentarse bajo la figura de un personaje.

En el procesamiento de la poesía de vanguardia se produce el despliegue del orden de la imagen; la nueva textura tiene que ver con el montaje definido por Adorno como discontinuo amontonamiento estructurado de imágenes. También en esta relectura funciona el intertexto de la poesía de Vallejo respecto del tratamiento de la imagen y de la metonimia que se relacionan con usos que recubren al sujeto de la poesía y al mundo social. Por lo tanto, Gelman hace una lectura del poeta peruano ideológica y poética.

## 2. 6. Gelman y las alternativas de la escritura

Daniel Freidemberg<sup>51</sup> retoma las consideraciones que elabora Noé Jitrik acerca de la experiencia de los neovanguardistas de fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta quienes habrían ido conformando una poética nacional que habría permitido, según Jitrik<sup>52</sup>, que la poesía se socializara y desepigonizara respecto de modelos extranjeros y comenzara un rescate de elementos populares, y observa que, en el '60, generación en la que inscribe a Gelman, la búsqueda adquirió una veta coloquialista en el estilo y explícitamente politizada. Señala que, más allá de la voluntad de algunos de lograr una expansión del público de poesía, muchos poetas encontraron en el patrimonio lingüístico coloquial una suerte de territorio virgen, para ellos se estableció una suerte de continuidad entre la vida concreta y la poesía: “la vida podía ser vivida poéticamente, o al menos ser vista poéticamente, y la poesía podía recoger las experiencias de la vida concreta, hacerlas suyas y, sobre todo, utilizar la energía proveniente de ese contacto”. Así, la poética de los '60 no sólo se hace cargo de la

---

<sup>51</sup> Freidemberg, Daniel, “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman” en: Noé Jitrik (Dir), *Historia crítica de la literatura argentina*. n° 10: *La irrupción de la crítica*, Susana Cella (Dir), Buenos Aires, 1999.

<sup>52</sup> A partir de un artículo de Noé Jitrik, “Poesía argentina: aislamiento y esperanza”, publicado en *Los Andes* de Mendoza, el 22 de octubre de 1962, Freidemberg recorta algunas de las ideas mencionadas respecto de los poetas que representan la nueva sensibilidad: “entender la poesía como expresión de la realidad, tanto cotidiana como la más misteriosa; entenderla como vehículo de comunicación; concebir la palabra como instrumento y no como finalidad; proponer una visión rebelde de la vida; incorporar la persona del poeta a los riesgos del poema; incluir la lucidez sobre los límites del oficio poético dentro del poema mismo; ejercitar toda libertad formal y de invención; ser, de alguna manera, la penetración y la conciencia sobre el tiempo que les ha tocado vivir”.

existencia cotidiana en la temática y en las referencias sino también en la escritura, por lo cual aparece como tendencia la desacralización del poeta y un nuevo pacto de lectura que tiene como base que entre lector y poeta existen un código, conocimientos y experiencias que, por ser comunes, hay que aprovechar ya que se suponen habituales en el “lector medio”.

Freidemberg señala que las poéticas de Gelman y de Lamborghini, que coinciden en varios puntos y también se enfrentan radicalmente en otros, abren nuevos caminos en cuanto a la concepción de la poesía y a la escritura y entrañan un ejercicio crítico: “Crítica política y social de un tiempo y de un medio, pero también permanente puesta en crítica de la tentación de aferrarse a núcleos de significación o de valor más o menos seguros y, muy en particular, de la poesía misma: la escritura poética como una consciente elaboración crítica de los lenguajes y de la lengua, entre ellos los discursos identificados como ‘poéticos’, y como producción de textos cuyo hacerse incluye una visión crítica de eso mismo que se está haciendo”.

Respecto del libro *Violín y otras cuestiones*, prologado por Raúl González Tuñón, subraya el retorno a lo ya realizado en los años '20 o en los '30 y arguye que representa no sólo un cambio en el quehacer poético que se enfrenta con el bloque de esteticismo impuesto por Poesía Buenos Aires -que coloca la poesía bajo un estatuto ontológico que la concibe como un modo de vida y un tipo de conocimiento superiores-, sino también una inscripción política en la izquierda. La capacidad de comunicación y el efecto de inmediatez gracias al estilo, para Freidemberg, “se sustentan en la ficción del hablante confidencial” que había alcanzado una particular definición con el Evaristo Carriego de *La canción de barrio* (1913) y remarca que resulta paradójico que Gelman encuentre en el poeta César Vallejo un acceso, a través de la escritura, al habla de Buenos Aires. Sucede, según la interpretación del crítico, que en el poeta peruano descubre una actitud básica hacia el lenguaje que consiste en hacer surgir la escritura de una “suerte de estado elemental de la lengua, anterior a la sistematización escrita y todavía libre del control de la conciencia instrumental”, de ahí la sensación de soltura y carencia de artificios, cuando, en verdad, es una poesía “saturada de artificios, sólo que quedan envueltos en el aspecto natural del discurso y contaminados por él”.

Según esta lectura, los cuatro primeros libros de Gelman reunidos en *Gotán* podrían verse retrospectivamente como una etapa preparatoria de *Cólera buey*, donde con mayor arrojo y originalidad irá explorando posibilidades para la escritura. Para Freidemberg, este libro, donde el autor explora formas y recursos que luego reaparecen,

implica una síntesis y coincide con una etapa de crisis marcada por el abandono en 1963 del Partido Comunista y de replanteos literarios.

Sobre la invención de poetas apócrifos este análisis destaca que la heteronimia se propone al lector como una especie de juego “para dar cauce a las múltiples y constantemente renovadas variantes de una misma voz básica y de una serie de obsesiones permanentes”. Ya en “Los poemas de Don Pero”, se pone en marcha la exploración de las posibilidades expresivas de estadios anteriores de la lengua que encontrarán mayor expresión en *Dibaxu*.

En *Los poemas de Sidney West. Traducciones III, Fábulas, Hacia el Sur* aparece el procedimiento de “la narración delirante de ficciones” que en *Fábulas* hace posible la “incorporación de referencias a la historia y la cultura de América latina” y además intervenciones políticas por medio del ejercicio de “la mezcla” que en *Relaciones, Hacia el sur* y *Anunciaciones* es un elemento decisivo. En *Relaciones*, para Freidemberg, Gelman entra en una zona reflexiva y “pone en cuestión virtualmente todo lo que supone que es ‘la realidad’”. Esta indagación se prolonga en el libro *Hechos* - primer libro del exilio- donde incorpora el uso de “las barras de separación para establecer períodos rítmicos o zonas de sentido”. Las obras del exilio representan en la trayectoria de la poética gelmaneana la sucesión de esa búsqueda y otros desafíos “como si el poeta hubiera asumido como un destino la certeza de que no tendrá sosiego en la persecución a la que lo somete ‘el deseo -y su fracaso- de dar con la palabra que calla lo que dice’”.

Freidemberg indica que, en la obra de Gelman, aparece en forma creciente el repertorio de posibilidades estilísticas, perceptibles en otros poetas: juegos con el lenguaje, falsas faltas de ortografía, cambios de género, sustantivos y adjetivos conjugados como verbos, verbos o sustantivos en función de adjetivos y la recurrencia a preguntas que importan por sí mismas sin depender de respuestas.

Como conclusión, para Freidemberg, Gelman es uno de los emergentes más notorios de la poesía argentina desde mediados de los años 50, su poesía puede ser comprendida como discurso emparentado con el discurso de los místicos ya que “escribe atraído por la evidencia de lo que se llama la ‘inaferrabilidad’ de la poesía entendida como discurso más allá del discurso y al que éste tiende sabiendo que no llegará nunca”.

Del resultado del análisis de algunos de los libros fundamentales acerca de la obra de Juan Gelman, en principio, la crítica hace un relevamiento de las características generales de su poética:

- a) la interrelación del enunciado poético gelmaniano y del enunciado de diferentes poéticas reconocidas en su obra y reconocidas por la crítica y el autor en entrevistas y conferencias,
- b) la relación entre poética e ideología,
- c) el trabajo de la intertextualidad, heteronimia y traducción en la poética de Gelman,
- d) la interrelación del enunciado poético y del enunciado real – proveniente de las declaraciones del propio poeta sobre su poética y su compromiso social y político: la poética de Gelman conduce hacia y desde el exilio.

Sobre el problema de la construcción del sujeto del poema y del tú, se puede observar una práctica de escritura donde, según los períodos de producción, se distinguen configuraciones puras y otras más bien mixtas, siempre atravesadas por tonalidades diversas y, la mayoría de las veces, provocativas o críticas:

- a) la caracterización de un sujeto de tono intimista y confesional que se identifica con la figura del poeta que corresponde al sujeto propio de la tradición más estereotipada del género. Se trata de una configuración cercana a la de la poesía romántica. La apelación al tú, en esta línea, tiene su explicación a partir de la duplicidad del hablante poético cuya condición anímica es nostálgica o idílica y anhela el reencuentro,
- b) la conformación de un sujeto que trasciende la esfera individual y en el que se observa la disolución de la subjetividad en el compromiso social y político del hablante que, en ocasiones, celebra la gesta. En él se concentra el imperativo ideológico de un sujeto que transmite un sentido totalizante que está cristalizado en las poéticas propias del realismo que coinciden con la estética oficial de la izquierda argentina; su interlocutor puede considerarse en este espacio, una persona cercana y activa,
- c) un sujeto que se construye entre los discursos sociales y culturales disponibles, y que aparece en los efectos materiales de la lengua,
- d) un sujeto despersonalizado que amplía su voz a partir de los procedimientos de la heteronimia en la serie de las traducciones y recomposiciones de otros textos;

la figura del poeta, lector-traductor, problematiza la poesía -espacio polifónico- como traducción-traición y como reescritura, y el rol del lector que se transforma en co-autor,

- e) un sujeto de tono intimista que exhibe el desarraigo durante el exilio, período en el que se observa una figura escindida que se muestra en la cotidianidad del hombre desterrado o en la construcción del testimonio; el tú al que se dirige o es el país o aquel que lejano o desaparecido está presente en su imaginación.

### 3. Perspectivas teóricas acerca de la identidad del texto poético y del sujeto del poema

Nuestro análisis de la poética de un recorte de la producción de Juan Gelman no se basa en asumir la hipótesis de que el texto poético tiene una identidad propia dentro de una clase de textos literarios y que esa identidad admite una definición transhistórica -una reflexión sobre la interpretación de los textos poéticos de este tipo podría fundarse en la noción de función poética que consiste, tal como la formuló, en los años '60, Jakobson, en la proyección del "principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación"<sup>53</sup>- o que su identidad justamente se constituye como una manera específica de transgredir cualquier esquema discursivo, según, por ejemplo, Stierle para quien la lírica no es un género dotado de un esquema discursivo propio que a su vez se pueda retrotraer a un esquema pragmático.

El centro de nuestra investigación consiste en responder, fundamentalmente, cómo en los textos poéticos se produce la construcción del sujeto y de su alocutario, es decir, quién dice "yo" cuando dice "yo" y a quién se dirige, y cómo el discurso poético hace emerger a través de la relación yo-tú una representación de mundo. Para abordar esta problemática fue necesario analizar algunas de las posiciones teóricas relevantes en el campo de la crítica con el objetivo de destacar las cuestiones que permiten construir el objeto de nuestro estudio.

#### 3. 1. El sujeto de la lírica y su experiencia de mundo

En 1957, Käte Hamburger elabora una "lógica de la literatura"<sup>54</sup> cuyo principio se remonta a la *Poética* de Aristóteles y consiste en la preparación de una lista de géneros (tipos de producciones verbales) cuya pertenencia a la literatura sea indiscutible y también independiente de toda evaluación de tipo estética. Para la autora, las leyes lógicas que presiden el proceso de la creación, en las formas producidas, son independientes del reconocimiento del concepto de literatura en el sentido estético.

---

<sup>53</sup> Jakobson, R., "Lingüística y poética", *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985, p. 360.

<sup>54</sup> Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Préface de Gérard Genette, Collection Poétique, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

Su lógica lingüística de la literatura puede ser calificada como teoría del lenguaje en tanto es una teoría que examina la existencia y la naturaleza de las diferencias funcionales entre el lenguaje que produce formas literarias y el que funciona como base de actividades de pensamiento y comunicación. Esta lógica permite examinar la lengua ordinaria y reconocer los criterios distintivos de la lengua de la literatura, esto es, establecer los aspectos estructurales que distinguen la lengua productora de efectos literarios. Por eso su lógica de géneros literarios tiene por objeto la relación de la literatura con el conjunto del sistema de la lengua y está fundada en una diferenciación de los tipos de uso o de función del lenguaje. Es importante destacar, entonces, que una teoría sobre la poesía presupone una teoría sobre el lenguaje y que, para Hamburger, los géneros orientan y modelan la experiencia del lector.

El uso corriente, es decir, no literario de la lengua consiste en producir “enunciados de realidad” en los que existe una polaridad entre el objeto del enunciado y el sujeto de la enunciación. Contrariamente al uso corriente, el uso literario de la lengua se determina por el hecho de que la lengua sirve para constituir realidades ficticias y personajes que funcionan no como objetos de enunciados sino como sujetos dotados de autonomía, como sucede en la ficción narrativa y dramática; y también para producir enunciados de realidad cuya función no es comunicar sino constituir una experiencia vivida inseparable de su enunciación y cuyo origen permanece esencialmente en la vaguedad porque es imposible asignarlos, por ejemplo en el caso de la poesía lírica, a un sujeto real, el poeta, o ficticio, un locutor imaginario. Así en la literatura hay un cierto empleo del lenguaje que tiene que ver con la decisión de construir, gracias a él un universo ficcional o una experiencia imaginaria inseparable de los propios recursos expresivos.

Se puede decir que, para Hamburger, se determinan de este modo dos grandes géneros literarios: la ficción y la poesía lírica en verso o en prosa. Así la autora extiende el campo aristotélico a las formas ulteriores de la ficción en prosa y añade la poesía lírica. La enunciación lírica tiene, según esta lógica de los géneros, un estatuto enteramente específico, y se diferencia de los enunciados de comunicación de lenguaje corriente, es decir, de escritura no literaria, de una forma mucho más sutil que aquella que distingue el lenguaje de la ficción del lenguaje de la realidad. Su hipótesis de trabajo consiste en establecer que el género narrativo y el dramático procuran la experiencia de la no realidad; la poesía, en cambio, procura la experiencia de la realidad. La diferencia está relacionada con la estructura lógica y también lingüística.



La lógica de Hamburger es una fenomenología de la literatura: se trata de una descripción de los fenómenos que son al mismo tiempo síntomas que remiten a una o varias causas inmanentes que son su fundamento. El método consiste en observar el fenómeno literario e intentar mostrar su modo de ser que se aclara y se devela en el mismo lenguaje, en su estructura lógica, que es su fundamento. Si bien los que escriben tienen poca conciencia de esa estructura y de su regularidad, una vez que las leyes son descubiertas, los intérpretes pueden acceder a los “misterios de la creación y de las formas literarias”. Es central para nuestra perspectiva destacar que, según la autora, la relación del lenguaje con la literatura está en el lenguaje creador que engendra las formas literarias, de esta consideración se puede extraer la relación de las así llamadas “figuras retóricas” en el discurso de la poesía.

El problema de la enunciación es, para esta lógica, el problema de la lengua. Por un lado, el enunciado es la enunciación de un sujeto a propósito de un objeto; por el otro, el concepto de sujeto de la enunciación es homólogo al del sujeto cognitivo que funciona en la teoría del conocimiento.

La enunciación es un concepto lingüístico teórico. Lo propio del sujeto de la enunciación es encontrarse en una situación ligada a y fijada en la estructura del enunciado; y el sujeto enuncia en relación con el objeto de su enunciado. El contenido del enunciado está sometido a las modificaciones que dependen de la manera en la que el sujeto de la enunciación elabora su enunciado y en función del sentido que él le da. Por esto, la estructura lingüística no puede ser reconocida a partir del objeto del enunciado sino que el elemento que determina la estructura es el sujeto. El carácter y la función del enunciado dependen exclusivamente del sujeto de la enunciación. No hay enunciado que no pueda ser interrogado en cuanto a su grado de objetividad o subjetividad. La subjetividad aparece en relación polar con la objetividad. La autora reconoce un límite para la objetividad absoluta en el enunciado matemático donde el sujeto asume una característica transindividual que se funda en la generalidad de todos los sujetos posibles y que no se manifiesta como sujeto localizable; también indica que no hay en la enunciación objeto de enunciado fundado en una subjetividad absoluta de la enunciación puesto que el sujeto no puede producir un enunciado sin objeto.

Según Hamburger, en la realidad enunciativa se inscribe la estructura sujeto-objeto. La noción de estructura sujeto-objeto permite designar el hecho de que el sujeto enuncia algo a propósito de un objeto. Esta idea es equivalente a decir que el objeto es independiente del hecho de que se diga algo o nada de él. En el caso en el que el objeto

del enunciado no es independiente del hecho de la enunciación o no parece serlo como es el caso de la mentira o el de la imaginación, el objeto fantaseado o imaginado es tan independiente del hecho de su enunciación como el objeto cuya existencia empírica está atestiguada porque se basa en la relación sujeto-objeto que es la función del sentido o del valor que el sujeto de la enunciación concede a lo que enuncia.

La estructura de la oposición polar sujeto-objeto permite, según Hamburger, esclarecer las relaciones discutidas entre lengua y realidad y entre literatura y realidad. Distingue, pues, tres categorías o tipos de sujetos de enunciación que permiten ordenar los enunciados: el “sujeto de enunciación histórico” -un sujeto cuya localización en el tiempo es inmediata y cuya personalidad está fundamentalmente comprometida-, el “sujeto de enunciación teórica” que enuncia un hecho independientemente de su propia existencia porque su personalidad individual no está en juego y para quien la cuestión del tiempo está vacía de contenido, y el “sujeto de enunciación pragmática” localizado en el “aquí” y “ahora” y orientado a la acción.

De la estructura enunciativa surgen las relaciones entre literatura y realidad. El elemento decisivo para caracterizar un enunciado como enunciado de realidad es el sujeto de la enunciación. El criterio que determina la realidad del sujeto es el hecho de que se pueda plantear la cuestión de su espacio en el tiempo. Es el tiempo (coordinada más abstracta que la correspondiente al espacio, pero más existencial) y la experiencia del tiempo -que engloba la noción de espacio- lo que es decisivo para una definición de su realidad.

El sujeto de la enunciación, por su relativa abstracción, ocupa una posición intermedia entre el sujeto que actúa y el sujeto cognoscente. Para el sujeto que actúa, el espacio es una condición tan necesaria a su realidad como el tiempo; para el sujeto cognoscente, que se orienta en función de fenómenos abstractos, independientes del espacio y del tiempo, la cuestión de la localización temporal no se plantea o se plantea para ciertos aspectos como por ejemplo, el envejecimiento eventual de lo enunciado en relación a influencias particulares ligadas a una época.

Según la autora, la enunciación es una realidad formalizada, fijada en las modalidades enunciativas. La cosa enunciada es el campo experimental o vivido por el sujeto de la enunciación. La descripción de la lengua como sistema enunciativo ofrece una base de comparación para el sistema de los géneros literarios. La descripción de la literatura se apoya sobre la relación entre la literatura y el enunciado de realidad y los géneros serán descriptos como variantes específicas de esa relación. El concepto de

enunciación pone a la lengua en relación con la realidad: la lengua deja de ser concebida como un conjunto de palabras o proposiciones susceptibles de ser comparadas con una realidad concreta y espiritual que, de algún modo, se le enfrenta y que la lengua supone reflejar. La lengua es concebida como enunciación, es decir, como estructura sujeto-objeto que mantiene una cierta relación con la cosa enunciada. La noción de realidad no describe el objeto del enunciado sino el sujeto de enunciación de modo que un objeto de enunciado irreal no pone en cuestión la caracterización de un enunciado como enunciado de realidad.

Para Hamburger, la diferencia entre el sujeto comunicacional y el “sujeto lírico” consiste en que el primero está orientado hacia el objeto; el segundo, en cambio, si bien tiene el poder de dar forma a su enunciado, no está orientado hacia el objeto o hacia la realidad y no tiene el poder de eliminarse a sí mismo como sujeto de la enunciación efectiva del enunciado, es decir, su objeto, la referencia real posible, puede ser metamorfoseado; pero el sujeto no puede metamorfosearse. Una noción relevante que se desprende de esta teoría es que el sujeto lírico no toma el objeto de la experiencia por contenido, sino la experiencia del objeto, así la experiencia puede ser ficticia, una invención. El sujeto de la experiencia y con él, el sujeto de la enunciación -como elemento estructural y constitutivo de la enunciación lírica, así como también de la enunciación no lírica- sólo puede ser real pues es el elemento constitutivo estructural.

Para la lógica lingüística, la calificación de un texto como lírico se determina a partir del sujeto de la enunciación y por los rasgos constituyentes del contexto de producción y recepción, por ejemplo, en los salmos, las plegarias o los ruegos que se encuentran en un ritual de servicio divino el sujeto de enunciación es pragmático en tanto está orientado hacia el objeto; cambia el tipo de calificación cuando ese tipo de textos aparecen en una antología de cánticos, en este caso, se produce un tipo de recepción según la cual el yo lírico enuncia sentimientos y presta a su devoción la expresión artística. El contexto de la antología delimita el alcance práctico, el texto es, en consecuencia, es expresión artística de un alma devota.

En el poema lírico no hay orientación hacia el polo objeto, es decir, hacia un complejo de tipo comunicacional, sino hacia un “complejo de sentido”, esto quiere decir que las enunciaciones se estructuran unas en relación con otras gobernadas por el sentido que el yo lírico busca expresar a través de ellas.

El lenguaje, para esta teoría, es el material de todo texto literario, da unidad artística a los géneros, y asume distintas funciones en relación con los diferentes

géneros. Así, los aspectos estéticos de una obra están constituidos por los medios lingüísticos, rítmicos, métricos y fónicos y estos hacen perceptible la configuración interna o no. En el caso de un poema, cuando éste está acabado, no se puede distinguir si la organización y la forma de la enunciación producen el complejo de sentido o si el complejo de sentido preside la organización del poema. La forma estética, para Hamburger, no es criterio decisivo en cuanto a la pertenencia de obras individuales a uno u otro género.

El complejo de sentido se devela con mayor o menor dificultad según la claridad de la revelación del complejo objeto.<sup>55</sup> Su análisis fenomenológico presenta en el cuadro del proceso de enunciación lírica dos posiciones respecto del polo objeto: si las palabras aparecen como pretextos para los objetos o si los objetos sirven como pretexto para las palabras, es decir, si el objeto es ocasión o pretexto de un acontecimiento lingüístico o las palabras que componen el poema están orientadas en dirección al objeto. Así, en el proceso de alejamiento de la enunciación en relación al objeto, los objetos desaparecen bajo las palabras que se vuelven autónomas y existen como formas fónicas que tienen su valor y su mundo propios.

También establece una diferenciación entre tipos de sujetos líricos: el yo lírico como interioridad de la poesía confesional, el yo de la poesía simbolista que evoca o elige un objeto que se transforma en estado de ánimo o de alma, el yo lírico para el que los objetos son sólo pretextos para las palabras e incluso llega a “dar la espalda a las cosas”.

Por lo tanto, en la lírica, la relación sujeto-objeto se distingue de un enunciado de tipo comunicacional orientado hacia el objeto porque para el poema, su objeto no es su objetivo sino la ocasión. El enunciado lírico no tiene por objetivo alcanzar una función en un contexto de realidad. Es por esto que se explican las variaciones de la relación lírica sujeto-objeto, ellas condicionan el grado de dificultad para la comprensión.

---

<sup>55</sup> Para Hamburger, la poesía moderna presenta un grado superior de complejidad. Algunos de los rasgos que la caracterizan consisten en que el sujeto lírico no se manifiesta en primera persona, el complejo de sentido se disuelve, los enunciados se sustraen a la referencia objetiva y más aún, a veces, es imposible especificar una referencia objetiva; por lo tanto, hay que realizar un trabajo de reposición del complejo de sentido para crear un complejo objeto. La autora se pregunta si la estructura lírica sujeto-objeto rige en el caso de la “poesía pura” propia del simbolismo porque la teoría de la lógica lingüística permitiría clasificar diversos fenómenos en el sistema lírico.

Lo que también concentra la atención de Hamburger está conformado por los grados en que se presenta la revelación o la disimulación del complejo objeto cuyo sentido es más o menos difícil de interpretar.

La enunciación es el principio que da forma al poema; esto significa que el poema es enunciado de realidad en la medida en que forma parte del campo de experiencia del sujeto de la enunciación. La forma en la que se aprehende, comprende e interpreta un poema es una re-experiencia. Cuando un lector está frente a un poema, está frente a manifestaciones de un otro real, de un tú que habla a un yo. No hay intermediarios, hay palabra y nada más.

Respecto de la naturaleza del yo lírico -pregunta que se relaciona con el tema de la identificación entre el “yo del poema” y el yo del autor-, para Hamburger, así como en la historia de la literatura no se dudaba en identificar inocentemente al yo lírico con el yo del poeta y había una cierta satisfacción en el descubrimiento de la identidad entre ambos; está la posición contraria que evita toda identificación. De modo tal que no hay ningún criterio ni lógico, ni estético, ni interno, ni externo que autorice a decir si el sujeto de enunciación del poema puede o no ser identificado con el poeta. Si el yo lírico tiene el poder de dar forma a su enunciado marcando que no está orientado hacia el objeto o hacia la realidad, no tiene tampoco el poder de eliminarse como sujeto de enunciación efectiva, real, del enunciado. El objeto, la referencia real posible, puede ser metamorfoseado por la comprensión que opera el sujeto; en cambio, el sujeto no puede hacerlo.

El enunciado lírico es un enunciado de realidad cuya enunciación se aleja del complejo objeto y se vuelve hacia ella misma, hacia el polo sujeto. Según Hamburger, sucede que desde la experiencia de lectores de poemas líricos, el poema se experimenta como enunciado de realidad, de la misma manera que un relato vivido y comunicado por vía oral o escrita. El lector no espera encontrar una verdad o realidad objetivas; espera experimentar y revivir algo del orden subjetivo, nada del orden objetivo. Hay una orientación hacia la comprensión de la experiencia independientemente de toda tentativa de interpretar el poema en términos de complejo de sentido. Si en la interpretación del poema aparece un referente objeto posible más o menos identificable es simplemente porque hay una función en relación al sentido, al referente semántico, del poema.

Que el poema lírico sea un enunciado de realidad auténtico significa que el concepto de realidad está plenamente satisfecho dado que esa realidad es de tipo subjetivo, es una realidad vivida. La experiencia de la realidad marca la enunciación. El

concepto de realidad es satisfecho también allí donde la realidad enunciada es tanto irreal como posible. Incluso en el caso de la no realidad absoluta, onírica o visionaria que se sustrae a toda empiria es una experiencia de realidad del yo lírico como la del yo no lírico que sueña o fantasea. La autenticidad del yo y del enunciado está marcada en la experiencia. Por consiguiente, el yo lírico es un sujeto de enunciación auténtica.

### 3. 2. La construcción de la fuente de la voz

Para la investigadora Susana Reisz de Rivarola<sup>56</sup>, el tema que se condensa en la pregunta sobre quién habla en el poema es espinoso puesto que las respuestas dependen de la perspectiva con la que se encare el interrogante.

Reisz de Rivarola distingue dos posiciones claramente opuestas. Para la crítica biografista -actitud ingenua en la actualidad- hay coincidencia entre el autor y el “poeta quien dice lo que dice en el poema”. En este marco teórico existe la creencia de que los textos pueden funcionar “como documentos fieles” y pueden testimoniar acerca de las “vicisitudes internas y externas del creador”. Una posición de signo contrario al biografismo -y por cierto, según la autora, “no menos simplificadora”- consiste en leer el texto poético como el discurso de alguien que no es el autor. Los defensores de esta perspectiva hacen una extrapolación, al terreno de la poesía en verso o en prosa, de distinciones o criterios que provienen de la narrativa: así como nadie confunde autor con narrador, tampoco el texto poético “puede ser enunciado directo del poeta, sino, antes bien, de una instancia ficticia, de un ‘yo lírico’ o ‘hablante lírico.’” (p. 201)

En principio, para Reisz de Rivarola, hay que responder a la cuestión de la identidad de un texto para poder abordar el tema del sujeto. En su análisis, en concordancia con las ideas de Stierle -cuyas reflexiones analiza y cita-, indica que para establecer “una delimitación sistemática de los géneros es necesario partir del universo de discurso de los textos pragmáticos entendidos como acciones verbales y preguntarse luego por sus equivalentes literarios” (p. 58); de esa observación surge el carácter derivado del discurso literario que, además, está mediatizado por el conjunto de sistemas normativos que regulan cada género, cada época, y por el código estético-literario adoptado por cada autor particular. En el caso de los discursos literarios, señala que su identidad es problemática, y establece intersecciones entre las categorías literario

---

<sup>56</sup> Reisz de Rivarola, Susana, *Teoría y Análisis del Texto Literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989.

y ficcional, entre la clase textual poético y la lírica y sostiene que lo poético implica lo literario, pero no viceversa.

Para la cuestión que ocupa nuestra atención es importante señalar la división de los textos en dos categorías: ficcionales y no ficcionales; retener, por una parte, la idea de que la identidad de todo texto resulta de su relación con un esquema, un sustrato, preexistente; y, por la otra, destacar que existe una vinculación de todo texto con un sujeto hablante que asume un rol y que esta fuente del lenguaje no es una instancia que está por encima del discurso sino que se construye en él como una instancia que posibilita el discurso. Así se pueden inferir dos tipos de sujetos en relación con los dos tipos de discursos. En el caso de los discursos literarios ficcionales, un sujeto que se instaure cuando la fuente de la que emana el discurso no es coincidente con la identidad real del autor ni con la identidad particular de su rol de autor de discursos ficcionales; otro, en el caso de los discursos literarios no ficcionales, en el que convergen la fuente del lenguaje y el autor real del discurso.

Para sostener su posición la autora aclara que un texto es ficcional “si emana de un productor ficticio y / o se dirige a un receptor ficticio y / o se refiere a objetos y hechos ficticios”. Así, en un relato no ficcional, la situación del autor y del narrador son “una y la misma: el autor narra lo que sabe o lo que vivió” (p. 206); en cambio, en un relato ficcional como lo es la ficción narrativa, por ejemplo la novela o el cuento, el autor imagina personajes y sucesos a los que el sujeto de la narración -el narrador- se refiere. Por un lado, el autor es el real y elabora figuras y trayectorias que “sólo existen dentro del universo de la obra”; por el otro, el narrador, ser ficcional, “narra la historia” (p.207). De este modo, el autor imagina y registra por escrito el discurso del narrador.

Otro elemento que la autora considera para la categoría de texto ficcional es la teoría de los actos de habla en la que se entiende que el éxito de la comunicación depende en gran medida de la adecuación del discurso a la situación particular en que este se produce. También es importante señalar que en los casos en los que el “efecto del discurso no es totalmente controlable porque el destinatario no comparte el ‘aquí’ y / o el ‘ahora’ del productor, se procura evitar eventuales lagunas y malentendidos dotando al texto de un carácter especialmente estructurado y completo.” (p. 207)

En este sentido, el texto de una ficción habla en una especie de “vacío situacional” porque no está vinculado ni con la situación del autor en el acto de escribirlo ni con la del lector en el acto de leerlo: en conclusión, el mismo texto en una relación dialógica con el lector debe construir todo lo que en la situación pragmática

está dado. Precisamente, en poesía no se logra delinear claramente ni se perfila con igual grado de nitidez, según R. de Rivarola, la diferencia entre la situación de escritura y la situación interna de enunciación, y esta situación oscurece las condiciones de comprensión -esta característica produce que se pueda considerar un texto como no ficcional o bien que se lo catalogue dentro de la categoría de ficción y se establezca que el yo o hablante lírico es distinto del autor-; en cambio, en narrativa y en teatro, la no convergencia de situaciones se muestra de forma contundente.

Por su parte, Reisz de Rivarola acepta “la presencia de un hablante desgajado del poeta a condición de que el texto del poema construya inequívocamente una situación interna de enunciación a todas luces irreconciliable con la situación de escritura” (p. 208). Por ejemplo, si en un poema se observa la discordancia respecto de la identidad entre el que escribe y el que habla, se desprende una figura o instancia textual cuyo discurso ficticio mediatiza la palabra “verdadera del poeta”; en cambio, hay textos en los que no hay razón para suponer que el que escribe el poema es distinto del que lo dice porque no hay razones ni intra ni extratextuales que impidan comprender los enunciados como actos de habla del propio poeta, es decir, como manifestaciones de su “real sentir en el instante de escribir el poema” (p. 209). Y si bien el autor, señala Reisz de Rivarola, puede no utilizar los recursos normales de la comunicación cotidiana y su lenguaje es resultado de la aplicación de un código estético particular, este rasgo propio del texto lírico no es señal de una voz ficticia sino una marca distintiva de un discurso no pragmático y sin interlocutor definido pero que forma parte del “aquí” y “ahora” del poeta en la situación de escribir. En consecuencia, es posible presuponer que “en todos los casos en que el texto contenga enunciados de carácter general o bien sea expresión de pensamientos o sentimientos no ligados a una determinada coyuntura vital” (p. 210) hay coincidencia entre la situación interna de enunciación y la situación de escritura y ésta es la condición para que el poema se lea como directo discurso del poeta. Por el contrario, cuando en el texto se incluyen indicaciones espacio-temporales o alusiones a personas o cosas concretas, es tarea del lector competente decidir si está frente a un discurso real del poeta o dejar de lado, entonces, su “presunto carácter autobiográfico” y leerlos como “autónomos”, es decir, como ficcionales o bien leerlos “como manifestación figurada -enmascarada en una anécdota- de una emoción verdadera del poeta” (p. 210). En este último caso, el poema queda en una especie de limbo: indiferente a la noción de ficción como al acto de habla real.



Esta misma indeterminación que caracteriza a un amplio número de textos poéticos hace que -según la autora- algunos críticos sostengan una posición neutral acerca del estatuto independiente de la poesía respecto de la relación con las categorías de discurso ficcional o no ficcional. Así, por ejemplo, Todorov sustenta la tesis del “déficit mimético” en textos poéticos, generalmente pertenecientes al siglo XX, a causa de la escasa inteligibilidad, la falta parcial de coherencia y el entorpecimiento de la referencia; y, para otros autores, o bien el género es un fenómeno no catalogable respecto de la categoría ficcional o bien consideran que entra de pleno en esta categoría y de allí deducen la existencia de un “yo lírico” distinto del yo del autor.

Para Reisz de Rivarola, es imprescindible si se quiere comprender la idea de instancia ficticia, explicitar la noción de ficcionalidad que está en la base de toda su argumentación. Para dejar en claro cuál es su posición al respecto, discute con diferentes marcos epistemológicos desde los que se ha intentado trazar la frontera de lo que se entiende por “discurso ficcional”. Subraya que, para Landwehr, “la condición para la ficcionalización de un modelo constituido en el ‘juego con signos’ –esto es, en la manipulación y modificación de códigos lingüísticos- es que el que ‘juega’ lo correlacione con la realidad en una comunicación reflexiva consigo mismo o bien que lo exprese para que también un receptor lo coteje con el mundo exterior o con su concepción de mundo. El modelo se vuelve ficcional si, en su desviación respecto de las reglas lingüísticas vigentes en el momento y en la situación de la recepción, se lo acepta como constitución de una ‘nueva’ realidad. Si tan sólo se lo categoriza como desviante sin que se lo pueda correlacionar con el mundo exterior o con algún modelo interior del mundo, no es ficcional.” (p. 153)

También, para delimitar lo ficcional de lo no ficcional, reconsidera las reflexiones de K. Stierle quien tiene en cuenta el valor que Wittgenstein da al “concepto de comprender como un ‘saber que acaece si (la frase) es verdadera’” (p. 153) y coincide con Landwehr acerca de la condición de la ficcionalidad concebida como “ligazón” de un texto ficcional “al esquema comunicativo del enunciado” lo cual significa que el texto ficcional debe ser comprensible, “independientemente del hecho de que la verdad de una frase ficcional es de distinto orden al de la verdad de una frase sobre la realidad”. Es claro que desde esa posición teórica un texto sólo puede ser considerado ficcional cuando está conformado por “frases cuyo contenido sea inteligible”, aun cuando no se sepa si son verdaderas o no (p. 214). Reisz de Rivarola observa que Stierle reduce “el carácter representativo o modélico de un texto a su

inteligibilidad y, de este modo, el enunciado poético remite a un correlato noético. (p. 153)

Pero la autora propone sustituir la noción de inteligibilidad por la de coherencia y analiza algunos mecanismos que hacen que un discurso tenga esa propiedad y considera “en qué medida la institución literaria puede liberar al discurso poético de las constricciones vigentes en la comunicación cotidiana, instaurando, de este modo, tipos de coherencia que le serían propios” (p. 215). Lo preocupante, según este punto de vista que hace la inteligibilidad textual, se produce cuando un poema deja de ser inteligible porque la imposibilidad de construir una zona de referencia vuelve inútil cualquier intento por verificar si se han producido o no modificaciones en los constituyentes de la situación de comunicación.

Por consiguiente, un texto es ficcional si emana de un productor ficticio y / o se dirige a un receptor ficticio y o si se refiere a objetos y hechos ficticios. “Ficticias” son las entidades a las que un individuo adjudica transitoriamente y en forma intencional una modalidad distinta de la que, tanto para él como para otros individuos de su mismo ámbito cultural, tiene vigencia en determinado momento histórico. En la perspectiva de Reisz de Rivarola, resulta central comprender el concepto de “representación” que suele usarse en sentido lato e impreciso y que abarca la noción de mimesis aristotélica - mimesis de acciones y de caracteres- y la noción de referencialidad. Así la calificación de “representativo” se aplica a todo texto que trascienda su condición de mero objeto verbal encerrado en sí mismo y que permite, por consiguiente, construir una referencia cualquiera; pero la autora reconoce que, efectivamente, la ruptura sistemática de la coherencia lineal y o global en el texto poético puede obstaculizar la construcción de una referencia por parte del receptor-lector. En cuanto a la noción de mimesis aristotélica, la autora realiza un desplazamiento de acento: si “la poesía trágica es mimesis de acciones y, en segundo lugar, de los caracteres que ejecutan esas acciones”; la lírica es “mimesis de caracteres que se manifiestan a través de acciones verbales” (p. 87). Señala, además, que cuando el texto lírico “no se puede identificar con el discurso del poeta que lo imagina y fija verbalmente sino que hay que suponer que emana de una fuente de lenguaje instaurada por él para articular por su intermedio vivencias propias y / o ajenas, es lícito definirlo como resultado de un proceso de mimetización que tiene por objeto el posible discurso de un posible carácter que puede estar más o menos próximo al del poeta”; de este modo la función básica del resultado de ese proceso es

descubrir “un modelo de vivencias y, simultáneamente, un modelo de conciencia sensitiva.” (p.87)

Para R. de Rivarola, el concepto de mimesis aristotélica abarca la noción de referencialidad, para ella es clara la oposición entre signos que significan y signos que, además de significar, refieren. Todorov, a su juicio, infiere del hecho de que en los textos poéticos el significante tenga un relieve particular, la idea de que hay ausencia de referentes. Para Reisz de Rivarola, sólo la ruptura de la coherencia local o global hace compleja la construcción por parte del receptor de una referencia; lo que cuenta, para ella, para hablar de ficción o no ficción es la inteligibilidad de un texto porque de ésta depende la posibilidad de reconocer si hay o no modificaciones en los constituyentes de la situación comunicativa: “Tanto en prosa como en poesía la modificación del productor o del receptor del texto acarrear su ficcionalización independientemente del hecho de que sus zonas de referencia constituyan o no un mundo con vida propia. Así, una mera expresión de sentimientos puesta en boca de un hablante ficticio constituye un texto tan ficcional como cualquier otro de tipo representativo.” (205-206). Una conclusión importante que puede extraerse de esta posibilidad de modificación de los constituyentes es la duplicación o desdoblamiento de los roles de productor y de receptor.

Por lo tanto, se desprende que la condición para hablar de ficción o no ficción no es la constitución mimética de un mundo sino la inteligibilidad<sup>57</sup> del texto porque de ella depende el reconocimiento de las modificaciones practicadas en los constituyentes de la situación comunicativa.

A partir de las anteriores reflexiones, Reisz de Rivarola se pregunta cuál es el límite de la ficción y cuál es el punto en el que el discurso se vuelve mínimamente coherente y según qué clase y grados de coherencia siempre teniendo en cuenta tipos de discurso.<sup>58</sup> Responde que es útil trabajar con la hipótesis de que la noción de ficción “deja de ser posible allí donde ‘la invención’ de la coherencia no se apoya en ninguno o casi ninguno de los mecanismos que aseguran la coherencia del discurso en general” (p.

---

<sup>57</sup> Además la labor crítica que se realiza en torno a las obras literarias de gran complejidad testimonia que la interpretación de un texto “difícil” consiste en “la búsqueda de conexiones no visibles y la constitución hipotética de una macroestructura semántica”; por lo tanto, la atribución de una coherencia local y o global resulta ser un “acto de invención” más o menos laborioso y audaz según el caso, “el lector competente impone un diseño en la masa informativa, movilizándolo para ello no sólo su conocimiento de la lengua y del mundo, sino también los diferentes códigos estéticos operantes en el texto.” (p. 217)

<sup>58</sup> La autora pone el acento en los discursos literarios que están, a la vez, en relación con los códigos estéticos.

218). Esta situación de grados de coherencia o restitución de coherencia por parte del intérprete puede dar lugar a la elaboración de un tópico global o parcial logrado gracias a un esfuerzo de imaginación que tiene resultados distintos y hasta contradictorios porque proviene de la capacidad intuitiva o de asociación de cada lector en particular. Para la autora, cuando es imposible fijar un tópico intersubjetivamente, no tiene sentido preguntarse si hay o no coincidencia entre la situación representada y la situación de escritura o si habla *x* o un *alter ego* (p. 223).

Acerca de la ficcionalidad de un texto, entonces, Reisz de Rivarola sostiene una polémica con Todorov -quien, según la autora, identifica implícitamente poesía con lírica y considera que la poesía no posee la virtud de evocar o representar porque concibe que la frase poética no es ficticia ni no ficticia-, y, en consecuencia, señala que la observación de Todorov es acertada para la poesía lírica en la medida en que no representa nada sino verbaliza “impresiones y sentimientos”; sin embargo, subraya la existencia de muchos textos de la tradición literaria occidental que son representativos en la medida que constituyen mundos en los que los personajes se hallan en situaciones determinadas y ejecutan determinadas acciones.

Si bien la argumentación de Reisz de Rivarola polemiza con la postura de Todorov, ambos autores coinciden en un punto central: Todorov declara que para buena parte de la poesía lírica no es posible aplicar o negar la calificación de ficcional y, para Reisz de Rivarola, cuando la clave de un poema apenas puede intuirse porque, por ejemplo, hay imposibilidad de construir una zona de referencia y, en consecuencia, no hay posibilidades de verificar si se han producido o no modificaciones en ella, como resulta en los poemas que denomina “herméticos”, no puede hablarse de carácter ficcional o no ficcional.

### 3. 3. La poesía: representación del discurso

Bárbara Herrnstein Smith<sup>59</sup> entiende que para reflexionar acerca de la identidad de la poesía es central el debate acerca de dos nociones clave: el discurso natural y el discurso ficticio. Observa que la distinción se origina en la oposición tradicional entre “arte” y “naturaleza” y que el término “ficticio” corresponde a “fingido” o “representado”, es decir, “artificial”; además recuerda que la relación entre los dos tipos

---

<sup>59</sup> Herrnstein Smith, Bárbara, *Al margen del discurso. La relación de la literatura con el lenguaje*, Madrid, Visor, 1993.

de discursos no debe ser considerada exclusivamente respecto del lenguaje sino que hay que tener en cuenta la relación entre objetos y sucesos “naturales” y “ficticios”. Parte de la idea de que discurso natural y discurso ficticio son “categorías latentes”, o sea, se manifiestan, incluso si no están marcadas por los miembros de una comunidad, porque se diferencian funcionalmente y “se definen y sostienen por un conjunto de convenciones relativamente distintivo”<sup>60</sup> (p. 11). A partir de esta distinción, encara su reflexión acerca de la poesía como ficción. Su hipótesis es que las obras artísticas verbales pueden ser consideradas como representaciones del discurso natural: “Los diversos géneros del arte literario -por ejemplo, poemas dramáticos, cuentos, odas, poesías líricas- pueden distinguirse, hasta cierto punto, según el tipo de discurso -por ejemplo, diálogos, anécdotas de hechos pasados, discursos públicos y declaraciones privadas- que característicamente representan. Así los poemas líricos representan típicamente enunciados personales o, en los términos pintorescamente poco idiomáticos de Goodman, esos poemas son ilustraciones de enunciados” (pp. 23-24). Es importante señalar que, para B. Herrnstein Smith, en relación a este punto, cierto tipo de discurso como las crónicas, los diarios, las cartas, las biografías y las memorias son “inscripciones textuales” y que algunos géneros literarios, que genéricamente se denominan “prosa de ficción”, “representan característicamente esas variedades de discurso *inscrito*” (p. 24).

Lo que distingue la obra literaria de la clase general de enunciados verbales e inscripciones es su carácter ficticio. Por consiguiente, “los poemas y las novelas, en contraste con las biografías y las historias de la guerra civil, son estructuras lingüísticas cuya relación con el mundo de los objetos y sucesos está cortada” por una convención<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> La base de la diferencia entre discurso literario y no literario no reside en la forma lingüística sino se identifica “diversamente como propósito o función (lo que incumbe al autor) o como valor, actitud o respuesta (lo que incumbe al lector) o una combinación de las dos” (p. 97); de modo que se arriba a un concepto fundamental en teoría literaria contemporánea: la *convención*. Este concepto se relaciona con cuestiones que hacen a la noción de pacto de lectura: respuesta del lector a la intención del autor, suposiciones del lector acerca de lo que pretende el autor, por ejemplo. Las nociones de función y convención son centrales para la discusión acerca del carácter distintivo del discurso literario. Aunque a Herrnstein Smith, le parece que en los intentos de formular una definición funcional de la literatura o de la poesía se refleja la historia de los intentos por comprender la naturaleza y funciones del lenguaje mismo.

<sup>61</sup> Existe una distinción entre estructuras verbales que por sí mismas constituyen actos históricos y sucesos históricos, y las estructuras verbales que son representaciones de ellos, los enunciados ficticios, y que no están regidas por las mismas convenciones que determinan los enunciados naturales. Herrnstein Smith entiende que la naturaleza de las convenciones es semejante a la dinámica que se establece en una transacción económica “en la que las funciones y valor de un enunciado difieren significativamente para el hablante y para el oyente” (p. 98), porque tanto las funciones como los valores pueden cambiar según las condiciones en las que se produce la dinámica. Así, hay estructuras que entran dentro del mercado y

que permite que ciertos enunciados se identifiquen “como puestas en acto de una acción verbal, cuya ocurrencia *como* ‘acción’ está totalmente limitada a ese tipo de actuaciones” (p. 25). No se trata de que un poema, por ejemplo, sea el registro de un enunciado realmente pronunciado por un hombre que habla poéticamente sino que es una estructura lingüística compuesta por un hombre, el poeta, que compone una estructura poética. Por eso, en cuanto enunciado, el poema no está ligado a un contexto u ocasión concreta en el mundo de los objetos y sucesos y, por lo tanto, en los términos de Goodman no denota ni se refiere a nada, porque “evocar o sugerir no es denotar, es *parecer* que denota y esa es la intención de lo ficticio y lo que tradicionalmente se ha entendido como poesía” (p. 25). Según su exposición, la novela y el cuento son ficticios de una forma más radical que el poema porque no sólo son ficticios los acontecimientos narrados y los personajes sino también la voz del narrador.

Lo que a Herrnstein Smith le interesa es desarrollar una concepción de la poesía que sea conveniente para diferenciarla de, y ponerla en relación con otros discursos. Su hipótesis de trabajo es que toda teoría acerca de la poesía<sup>62</sup> presupone inevitablemente una teoría del lenguaje. Entonces, recuerda que el lenguaje de la poesía ha sido considerado, a través de las épocas, como “lenguaje de la pasión”, “lengua inspirada”, “prosa embellecida” frente a lo que no es poesía “lenguaje de la razón”, “habla sin inspiración”, “prosa llana”. De allí, la existencia de dos tipos de discurso, el natural y el de la ficción, y las implicaciones que surgen para la concepción de la poesía como discurso “mimético o ficticio”.

Para esta perspectiva teórica, un enunciado natural es un suceso histórico, y como cualquier acontecimiento se sitúa en el espacio y en el tiempo. No sólo ocurre en un contexto que lo genera, es decir, en un conjunto determinado de circunstancias sino también es respuesta a esas circunstancias. Por lo tanto, el contexto<sup>63</sup> es el marco físico externo y el total de condiciones que determina su forma y su aparición. Lo mismo

---

otras que quedan en el margen. Las convenciones que rigen las transacciones en la comunicación del enunciado ficticio controlan y limitan a los escritores y a los lectores. De modo que no todo discurso ficticio es literario, ni todo lo que se considera literatura es o ha sido construido o considerado como ficticio (Reisz de Rivarola hace una reflexión semejante). La dinámica en la que se inserta el discurso ficcional difiere de la del discurso natural: el escritor compone una estructura verbal que representa un enunciado natural, una representación que no exige ni excluye la misma respuesta que habría para un suceso natural.

<sup>62</sup> La autora aclara que usa el término “poesía”, en el sentido aristotélico, para referirse a la clase general de obras artísticas verbales.

<sup>63</sup> Entre las condiciones que estructuran lingüísticamente un enunciado, lo determinan y lo ocasionan, deben incluirse la presencia de un oyente potencial, la relación del hablante con él, el estado psicoemotivo, el contexto verbal inmediato, el tipo de ocasión social y las convenciones de la comunidad lingüística a la que se pertenece

podría decirse de gran parte de la producción literaria que en tanto es “acto de composición e inscripción del escritor” es, por consiguiente, un acto verbal único y “análogo al acto de emisión de sonidos que componen el discurso hablado por el hablante” (pp. 36-37). Ambos, emisión del hablante y discurso literario -como composición-, constituyen enunciados, el primero, natural; el segundo, ficticio. Así lo que se denomina literatura consiste en enunciados naturales, respuestas verbales de una persona históricamente real, ocasionadas y determinadas por un universo históricamente real.

Sin embargo, están los textos que no son enunciados naturales en forma escrita ni la transcripción de enunciados naturales<sup>64</sup> que ocurrieron originalmente en forma oral; esta clase la constituyen los textos de enunciados ficticios, por ejemplo, poemas, cuentos, dramas, novelas. Así, un poema no es un enunciado natural, no es un suceso verbal históricamente único, no es algo que “ocurrió” alguna vez en el “sentido normal” del término.

Del análisis se concluye que los poemas “no son enunciados naturales, ni actos o sucesos verbales históricamente únicos” (p. 40). La respuesta ante la lectura o escucha de un poema está regida por convenciones que, precisamente, lo distinguen como forma artística verbal del discurso natural.

Herrnstein Smith aclara, por un lado, que es una idea ya aceptada que existe lo que se podría llamar discurso mimético o ficticio como representación del habla en la poesía dramática; y, por el otro, recuerda que la concepción de la poesía como mimética es bastante antigua. Pero señala que en lo que no hay acuerdo es qué tipo de cosa representa o imita el poema. Su tesis es que lo que los poetas representan “en el medio del lenguaje” es el lenguaje, más rigurosamente, el habla, la enunciación humana, el discurso: “Como forma artística mimética, lo que el poema representa distintiva y característicamente no son imágenes, ideas, sentimientos, personajes, escenas o mundos, sino *discurso*” (p. 41). La poesía -como el drama- es representación de acciones y sucesos exclusivamente verbales. Un poema representa “discurso de la misma forma que una obra, en su totalidad, representa actos y sucesos humanos, o una

---

<sup>64</sup> Puesto que los enunciados naturales están en relación continua con el comportamiento del hablante y con el total de los sucesos naturales, deben ser identificados o descritos en relación con su contexto y su significado. Para la autora, es importante no confundir la inscripción o el registro de un enunciado con el suceso verbal mismo, es decir, con la producción histórica en una ocasión concreta de un hablante determinado; además, hay que tener en cuenta que existen textos que no son registro de enunciados, sino que son enunciados escritos en vez de orales, por ejemplo, una carta.

pintura representa objetos visuales”. En cuanto a su composición verbal debe ser considerado no como un enunciado natural sino como su representación. Por consiguiente, el hecho de observar que un artista representa un cierto objeto o suceso es equivalente a considerar que ha construido “un elemento ficticio de una clase identificable de objetos o sucesos naturales (reales)” (p. 41).

Lo que le parece especialmente complejo es considerar al lenguaje como medio y a la vez como objeto representado.<sup>65</sup> Por lo tanto, propone que es más efectivo concebir que el medio de una obra artística está constituido por las propiedades de la materia percibidas, y retener que en la poesía el medio no es la lengua en abstracto “sino el conjunto dinámico total del comportamiento y de la experiencia verbales” (p. 42). Se puede, entonces, decir que una obra de arte no es “la imitación de la ‘forma’ de objetos y sucesos determinados ya existentes en la naturaleza en alguna ‘materia’ diferente”, sino es “la creación de un miembro ficticio de una cierta clase de objetos o sucesos naturales” (p. 42). Por lo tanto, los poemas son enunciados ficticios, construcciones artificiales, aunque los tipos que la poesía representa, las enunciaciones, son sucesos naturales.

Lo central respecto del concepto de poema como enunciado ficticio, para esta autora, no es la identidad del sujeto de la poesía, es decir que el “personaje” o “persona” sea igual o diferente del poeta, o que el destinatario al que ese sujeto se dirige, o que las emociones y acontecimientos expresados o a los que alude sean ficticios, “sino que *el hablar, dirigirse, expresar y aludir son ellos mismos actos verbales ficticios*. Para la autora, la distinción entre enunciados ficticios y naturales no radica en la forma lingüística sino en un conjunto de convenciones compartidas por el poeta y el lector según las cuales ciertas estructuras lingüísticas identificables son consideradas como representación de ciertos actos verbales.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Para Herrnstein Smith, es imprescindible reconsiderar la relación existente entre el concepto de “mimesis” poética con los tipos de representación porque, en general, se produce una identificación de las formas artísticas con los medios característicos. De modo tal que se dice que las palabras son el medio de la poesía; pero, según su parecer, la fórmula “X (obra artística) representa Y (objeto de imitación) en Z (medio) ha creado más problemas de los que ha aclarado” (p. 41).

<sup>66</sup> Incluso la presencia de ciertos rasgos formales, como el verso, se podría agregar la presencia de cierto tipo de recursos que, a menudo, marcan e identifican el carácter ficticio del enunciado, no son absolutamente cruciales para la distinción. La autora admite la posibilidad de considerar una determinada composición no como un poema, sino como un enunciado histórico, pero en ese caso se suspenderían o dejarían de existir las convenciones por las cuales el enunciado se entiende como ficticio y logra sus efectos apropiados. Esta observación se relaciona con la recepción del texto por parte del lector a la que también K. Hamburger recurre para el análisis, por ejemplo, de los salmos.



Así como la novela o el cuento representan “la acción verbal de un hombre relatando, describiendo o refiriendo, o la “prosa imaginativa” -según la denominación de Herrnstein Smith- representa, por ejemplo, crónicas, diarios, cartas, memorias o biografías, formas típicas del discurso inscripto; la poesía “representa tradicionalmente diversos tipos de discurso hablado” (p. 45), por ejemplo, el poema lírico representa una enunciación más o menos privada o personal.

El texto de un poema, según esta perspectiva teórica, dice “cómo producir el acto verbal que representa” y “lo que el poeta compone como texto no es un acto verbal, sino una estructura lingüística que se vuelve, a través de la lectura o recitado, una *representación* de un acto verbal” (p. 46). El poema, como texto, transcrito en la cultura letrada para poder ser preservado y reproducido, funciona a la manera de una partitura musical que “guarda una relación bastante especial con el enunciado del que supuestamente es una contrapartida escrita, ya que no es una transcripción de un enunciado que realmente ocurrió en un tiempo concreto anterior” (p. 46).

No obstante, aunque un poema<sup>67</sup> es un enunciado ficticio sin un contexto histórico particular que pueda ser verificado o descubierto en la naturaleza o en la historia, su efecto característico es originar su propio contexto o “invitar o permitir al lector crear un contexto plausible para él” (p. 48), puesto que la interpretación de un poema se concreta a través de procesos de inferencia y de creación de conjeturas y contextos que pueden decirse “*históricamente indeterminados*”.<sup>68</sup>

Según Herrnstein Smith, el poeta -en analogía con el escritor de una carta que, sabiendo que el texto epistolar se leerá en un contexto diferente de aquel en el fue escrito, proporciona, en consecuencia, a través de la estructura lingüística, información suplementaria para que el lector pueda inferir y reconstruir el significado y el contexto del enunciado natural- “debe”<sup>69</sup> transmitir a sus lectores no solo un contexto remoto en el espacio y en el tiempo, sino uno que puede no haber existido nunca en la historia o la naturaleza, que puede consistir por entero en lo que el lector pueda construir (más que reconstruir) de la forma verbal del poema” (p. 50) y también, respecto de su propia

---

<sup>67</sup> Es importante señalar que, según Herrnstein Smith, un poema en tanto acto de escritura es una respuesta verbal ocasionada y determinada por un contexto histórico.

<sup>68</sup> Para la autora, la interpretación de un poema como un enunciado histórico que sirve a los propósitos del historiador literario o del biógrafo puede ser superficial y reductora porque limita el contexto del poema y lo fija a detalles históricos.

<sup>69</sup> El subrayado es nuestro y con él se pretende establecer una marca de distancia respecto del matiz de obligación que la autora usa y que nos parece discutible.

identidad, el poeta debe sugerir, a través de las estructuras lingüísticas<sup>70</sup>, sus “experiencias, actitudes y sentimientos” ya que él es “un hablante de quien el lector no tiene conocimiento” (p. 51). También dado que el texto de un poema funciona “como guion para su actuación futura (por recitadores distintos del poeta) debe especificar o dirigir su propia realización vocal, incluyendo el ritmo y los rasgos de entonación” (p. 51).

Respecto de la relación que el lector establece con el texto, la comprensión de un poema y la construcción de su contexto exigen la participación y colaboración activas del lector que se vale de su experiencia de mundo y del discurso para realizar una interpretación “adecuada y plausible”; incluso la actividad de la interpretación es -siguiendo las palabras de la autora-, en muchos casos, una ocasión para reconocer y aceptar sentimientos que serían inaccesibles de otro modo, y de un conocimiento que no se lograría de otra manera. Así, según la riqueza y variedad de experiencias y a través de las sucesivas lecturas, un poema adquiere, abre o revela más significado, de manera que los “significados sólo se terminan en los límites de las propias experiencias e imaginación del lector” (p. 51). Pero Herrstein Smith establece una diferencia respecto de los límites de la interpretación filológica -límites determinados por el universo histórico de la composición del texto- y la apertura y variedad de significado que ofrece, por ejemplo, un poema en tanto enunciado ficticio. Además de su advertencia acerca de que es necesario considerar la distinción de funciones y efectos que están ligados a los discursos naturales o ficticios, es relevante tener en cuenta que la autora destaca que, para la conciencia del lector, una parte del efecto de un poema se encuentra en que detrás de él está el poeta como creador o artífice del texto.

Así la lectura de un poema proyecta la figura de la imagen de un hablante particular que responde a una situación más o menos particular; y puesto que se entiende que un poema es un enunciado ficticio, también se reconoce que se infieren de él contextos que son ficticios, es decir, que no pueden fijarse ni son localizables en un universo natural. Por lo tanto, aunque el hablante y su mundo se manifiesten de modo “vívido”, el poema es un enunciado posible y los significados que un lector infiere de él son creación propia y no verificable. De todo lo cual, la lectura o escucha de un poema

---

<sup>70</sup> Una consecuencia que nos parece sumamente relevante acerca del carácter ficticio del poema, según esta visión, es que los rasgos expresivos, los tropos y figuras, las distorsiones de la sintaxis, etc., constituyen las posibilidades expresivas características y distintivas del lenguaje poético.

se experimenta “como la misma estructura verbal re-citada, como el mismo conjunto de acciones ahistóricas representadas” (p. 70).

Si todo enunciado natural presupone y acontece en un contexto social que está constituido por la relación entre los interlocutores, y la naturaleza y la respuesta a un enunciado de ese tipo también están determinadas por la misma relación; en cambio “el poeta no es un hablante que se dirige a un oyente<sup>71</sup>, sino alguien que compone una estructura verbal que representa un enunciado natural. El poema puede representar al poeta mismo dirigiéndose a un amigo o a un amante, pero el poeta, como criatura histórica, no está participando en el acto histórico de dirigirse a ellos. Ni el poeta está realmente ‘dirigiéndose’ al público que puede leer en cualquier momento el poema, excepto en el sentido metafórico (...) en que cualquier artista (...) ‘se dirige’ a aquellos a los que su obra está destinada (p. 125).

La interpretación resulta ser, entonces, una actividad cognitiva que consiste en inferir los significados de las estructuras verbales según las convenciones que rigen los sistemas de los que los enunciados forman parte. Comprender-interpretar un poema es una actividad cognitiva que implica hallar los significados que se pueden inferir y llega a su conclusión cuando la obra es experimentada como una estructura formal coherente, cuando se siente que se ha comprendido lo que el poema significa, cuando se ha construido “la identidad de un ‘hablante’ implicado por el enunciado representado y un contexto plausible de motivos y circunstancias que explican que hable así” o se han construido las hipótesis a propósito de la temática. La tarea de la interpretación nunca agota del todo el significado de un poema. Por un lado, además de los significados antecedentes o causales, hay otros significados que incluyen diversas implicaciones, por ejemplo, metafóricas o analógicas. Por otro, la poesía puede proporcionar al lector la ocasión de que a través de un poema recuerde, perciba o tome conciencia al algo. En tanto se entiende que los significados de un poema son indeterminados y que el lector debe ofrecer significados para su interpretación -que se ve obligado a hacerlo-, el poema crea una necesidad y promueve una posibilidad de conocimiento que no sería asequible

---

<sup>71</sup> Entre autor y lector, para Herrstein Smith, se establece una relación especial cuya base está en el reconocimiento de que el poema es un enunciado ficticio, el “hablante” saca del mercado verbal común sus enunciados para colocarlos en otro tipo de escenario donde se suspenden los supuestos que rigen la transacción verbal natural. Su relación “se establece sobre las bases internas, esto es, se define con respecto al poema en cuestión” (p. 128). De modo que la “licencia poética” existe para el poeta y también para el oyente o lector ya que la separación de una estructura verbal de las características establecidas por la transacción de mercado libera su potencialidad para cumplir otras funciones que, a su vez, reemplazan su valor mercantil.

de otra manera. Estas reflexiones reafirman la idea de que la lectura permite conocer y re-experimentar a través del discurso los sucesos, los sentimientos y la experiencia de mundo que transmite la voz del hablante.

#### 4. La teoría de la enunciación: un metadiscurso crítico aplicable al análisis del discurso poético

El objetivo del presente capítulo es probar las posibilidades de aplicación de la teoría de la enunciación a una serie de poemas de Juan Gelman pertenecientes a diversos libros a modo de enlace teórico-práctico para poder, luego, abordar en la Segunda parte, el análisis del corpus que pertenece a lo que se ha denominado, desde diferentes perspectivas teóricas, “poesía del exilio”.

La primera observación que constatamos es que algunos de sus textos “borran” las fronteras de los esquemas discursivos consagrados por la tradición, diríamos, siguiendo las huellas de Bajtín, que la práctica del poeta es transgresiva genéricamente y que nuestro propósito es evitar o eludir, momentáneamente, la apelación a la “categoría de género lírico” que la tradición crítica ha tantas veces postulado para el abordaje de la obra de un “poeta”; y que también nos parece que la recepción de la producción del poeta ubicado en la generación del '60 es una base firme para nuestro análisis pero que no debe agotar todas las posibilidades de lectura.

Partimos de la hipótesis de que la teoría de la enunciación es un discurso crítico aplicable para la lectura de la obra del autor argentino porque permite interpretar cómo la subjetividad poética se constituye por y emerge en el discurso.

Fundamentalmente, la teoría de la enunciación es útil porque “tematiza” el problema del sujeto discursivo y permite observar cómo se construyen los espacios de inscripción del sujeto del poema. Por lo tanto, suspende la categoría de lo autobiográfico en el sentido de relato de sucesos realmente vividos porque posibilita encarar la diferencia entre creador y fuente del discurso. Hace posible la comprensión y la reflexión acerca de la construcción de una escena de enunciación donde algunos recursos discursivos, entre los que destacamos, especialmente, la metáfora, la metonimia, la antítesis y la recurrencia al neologismo constituyen al sujeto del poema, a su interlocutor y “representan el mundo” a través de una doble actitud que consiste en la

elaboración de la experiencia vivida inseparable del trabajo de escritura del poema por y en el acto de apropiación del lenguaje. Coincidimos, por consiguiente, con Susana Reisz de Rivarola para quien hay una vinculación de todo texto con la fuente de la voz que es una instancia que no está por encima del discurso sino que se construye en el discurso y, a la vez, lo hace posible.

Respecto de si el texto poético emana de un productor ficticio o se dirige a un receptor ficticio, tomamos como punto de partida la reflexión de Reisz de Rivarola. Según su análisis, “ficticia” es toda entidad a la que un individuo adjudica intencionalmente y en forma transitoria una modalidad distinta de la que es vigente en un determinado momento histórico para él como para otros de su mismo ámbito cultural; ciertamente, esa diferencia no se delinea tan claramente ni con igual grado de nitidez para todo lector ni en todo poema. Pero, desde la perspectiva de la enunciación, consideramos que el problema del sujeto del poema reside en la diferencia entre la construcción de una fuente de la voz que puede encarnar un rol y el autor, locutor empírico, en un determinado contexto.

Para este análisis es central la idea de que el sujeto del poema se manifiesta a través de sus acciones verbales de donde también surge la presencia de su interlocutor. Por consiguiente, nos parece apropiado retomar la tesis de Bárbara Herrnsntein Smith que señala que los poetas representan en el medio del lenguaje el habla o la enunciación humana, y subrayar que el poema como enunciado no sólo es el objeto de la enunciación sino es la representación de un hablar, un dirigirse a o un expresar algo acerca de algo; y que, como elaboración de una voz, de un destinatario y de un “mundo, permite al lector u oyente recrear, reelaborar o reexperimentar lo que la voz transmite.

La pregunta ¿quién dice “yo” cuando dice “yo”? plantea el problema fundamental respecto del tema de la constitución de la subjetividad. Podría conjeturarse que existen dos condiciones para la subjetividad: cuando alguien dice “yo” se instaura como sujeto y, a la vez, plantea a otra persona fuera de sí, alguien que exterior a sí mismo lo constituye. Además, las entidades “yo” y “tú” no son concretas; “yo” puede designar a cualquier individuo o un individuo en particular. En principio, decimos que la entidad “yo” se refiere al acto de discurso en que es pronunciada y designa a quien la pronuncia porque la subjetividad se perfila como tal no a partir de referentes “reales” sino del propio discurso que la hace emerger.

En efecto, como sostiene Enrique Pezzoni<sup>72</sup>, el “yo” del enunciado poético no ha de ser identificado con el “yo” del poeta que lo imagina y fija verbalmente sino con el discurso de la fuente que el poeta instaura para articular por su intermedio vivencias propias o ajenas y que es resultado de una mimetización cuyo objeto es representar el posible discurso de un posible carácter que puede estar más o menos próximo al poeta. En este sentido el discurso poético es mimesis de caracteres que se manifiestan a través de acciones verbales.

La dimensión temporal y espacial que se definen por la instauración del “yo” fuente del decir crea una escena de escritura que mimetiza un ámbito de realización personal que invita, muchas veces, a sostener la ilusión de un registro de situaciones como inmediatamente vividas o evocadas; pero es sólo una ilusión, un simulacro, producto de una escritura elusiva y fantasmal porque, al decir de Jean Claude Coquet, el indicador “yo” es una proyección formal del sujeto, su sombra. Por lo que se puede pensar que el lenguaje “afantasma” al hombre que se apropia de él a través del “yo”, es decir, lo ficcionaliza.

#### 4. 1. Enunciación y deixis

La teoría de la enunciación tal como la formuló Benveniste<sup>73</sup> es nuestra base para explicar la configuración discursiva de las personas en el texto. Las reflexiones del autor de *Problemas de lingüística general*<sup>74</sup> son pertinentes para observar cómo se construye discursivamente ese sujeto locutor, a quién se dirige, es decir, qué imagen del alocutario elabora desde el discurso y qué relación se establece entre ambos.

Para Benveniste, la enunciación es la puesta en funcionamiento de la lengua mediante un acto individual de utilización. Según el lingüista, hay que distinguir la enunciación hablada de la enunciación escrita porque una es la realización en la oralidad

---

<sup>72</sup> Pezzoni, E., “Mito y poesía en Enrique Molina”, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998.

<sup>73</sup> En los años 1970, en Francia, Émile Benveniste introdujo, con la problemática de la enunciación, un cambio de paradigma respecto de la manera de tratar el lenguaje y de orientar la investigación lingüística. Sus trabajos sobre la enunciación están en el origen del análisis desarrollado por la lingüística de la enunciación y el estudio del discurso en el marco del análisis del discurso, ellos han dado lugar al análisis y al planteamiento de diferentes conceptos teóricos, hipótesis de trabajo y estudios. Un problema que es posible abordar desde esta perspectiva es la relación entre enunciado -para otras corrientes único plano de análisis conveniente- y la enunciación. Gracias a los estudios de Benveniste y de Austin, entre otros, en la lengua, puro sistema de signos, empezaba en esa época a ser considerada la intervención del sujeto.

<sup>74</sup> Benveniste, E., *Problemas de lingüística general*, trad. de Juan Almela, México, Siglo XXI, 1997.

y otra en el texto escrito. De lo cual se desprende que aquello que es designado y ordenado por el discurso, el locutor, su posición en el tiempo y en el espacio y el alocutario pueden ser identificados por quienes intervienen en el intercambio lingüístico en la situación de diálogo oral. En cambio, la enunciación escrita se mueve en dos planos: el escritor se enuncia escribiendo y dentro de su escritura hace que se enuncien individuos de donde se abren vastas perspectivas al análisis de las formas discursivas complejas como el discurso poético.

La lingüística de la enunciación considera que la lengua comporta muchas formas gramaticales, palabras del léxico, giros y construcciones cuya característica es instaurar o contribuir a instaurar la posición del locutor<sup>75</sup> frente a lo que dice y entre el locutor y su alocutario. Estas partículas que se denominan deícticos<sup>76</sup> son reflexivos respecto de la enunciación, no remiten a la realidad ni a posiciones objetivas de la persona en el espacio y tiempo sino a la enunciación que, única cada vez, las contiene y cristaliza en el enunciado.<sup>77</sup>

Así, el acto de verbalización es irreductible y hace aparecer el tema de la voz. Cuando el sujeto de la enunciación se convierte en sujeto del enunciado, ya no es el mismo sujeto que enuncia porque hablar de sí mismo significa no ser el mismo “sí mismo”. Por un lado, el sujeto de la enunciación no puede ser representado, pero es la fuente de la enunciación. Por otro, el autor es innombrable, si quiere puede dejar su nombre, pero no se encuentra detrás de él porque se refugia en el anonimato.

Según Benveniste, es el acto de decir el que funda al sujeto y, a la vez, el acto de asumir el lenguaje funda al otro, es decir, configura su presencia, de donde se observa la relación<sup>78</sup> yo - tú que subyace a todo enunciado. Yo y tú<sup>79</sup> son siempre solidarios.

---

<sup>75</sup> La asunción de la lengua se concreta través de lo que se denomina el aparato formal de la lengua que permite ubicar la posición del locutor en el enunciado que es lo manifiesto, lo dicho. El acto de apropiación introduce al que habla en su habla a través de formas específicas cuya función es poner al locutor en relación constante y necesaria con su enunciación. Las entidades emanadas de la enunciación sólo existen en la red de “individuos” que la enunciación crea en relación con el “aquí y ahora” del locutor.

<sup>76</sup> Los deícticos o indicadores de la deixis cuyo bastión está constituido por los indicadores de persona “yo” y “tú” y su respectiva proyección en el tiempo y espacio, a los que se suman demostrativos, adverbios, adjetivos, etc., organizan las relaciones en torno al sujeto que es el punto de referencia.

<sup>77</sup> La enunciación puede ser concebida como una estructura lingüística cristalizada en el interior del discurso, ella hace posible el enunciado, y dado que va dejando huellas en el interior de éste, se puede reconstruir.

<sup>78</sup> Es necesario resaltar que en un enunciado como “Yo llegué temprano” se reconocen dos yo: uno es el sujeto del enunciado, explícito en el discurso, el que realiza el acto de llegar; el otro es el sujeto de la enunciación, el que realiza el acto de decir, siempre implícito porque siempre es posible anteponer a una cláusula “yo (te) digo que...”. Filinich, M. I., *Enunciación*, Enciclopedia Semiológica, Buenos Aires, EUDEBA, 1998.

Cuando el locutor asume la lengua, implanta al otro delante de él, cualquiera sea el grado de presencia que atribuya a este otro, porque toda enunciación es, explícita o implícitamente, una alocución, y postula un alocutario.<sup>80</sup> Por lo tanto, lo que, en general, caracteriza a la enunciación es la acentuación de la relación discursiva al interlocutor, sea este real o imaginario, individual o colectivo. Esta característica plantea por necesidad lo que puede llamarse el cuadro figurativo de la enunciación. Por lo tanto, como forma de discurso, la enunciación instala dos figuras igualmente necesarias, una es la fuente; la otra, la meta. Ambas constituyen la estructura del diálogo. Los dos interlocutores son alternativamente protagonistas de la enunciación.

## 4. 2. Emergencia de la subjetividad

El sujeto que postula la teoría de la enunciación se constituye y se colma en el marco de su actividad discursiva pues es el acto de funcionamiento del lenguaje el que posibilita la subjetividad.

En el capítulo “De la subjetividad en el lenguaje”<sup>81</sup>, Benveniste define la noción de sujeto de la enunciación “como la unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia”. El autor explica que esta aptitud humana se encuentra en el lenguaje: “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque el solo lenguaje funda en realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de ‘ego’”

Siguiendo las reflexiones de Filinich<sup>82</sup>, se puede entonces distinguir entre el nivel enunciativo o la enunciación que subyace a lo expresado y que se atribuye a un yo que se dirige a un tú y el nivel enuncivo o lo enunciado, lo que se expresa, de cualquier naturaleza sea. Y en este nivel enuncivo, el sujeto es un yo del hacer, diverso cada vez, que puede ser concretado por cualquier acción atribuible a un sujeto así como su objeto podrá ser aquello que orienta su acción.

---

<sup>79</sup> Así como el “yo” de la enunciación no es el autor; el “tú” no es el lector empírico real.

<sup>80</sup> La enunciación da las condiciones necesarias para las grandes funciones sintácticas. El enunciador se sirve de la lengua para influir de algún modo sobre el comportamiento del alocutario, dispone para ello de un aparato de funciones. la interrogación está construida para suscitar una “respuesta”, la intimación, la aserción, la negación; las modalidades: unas pertenecientes a los verbos como los modos (optativo, subjuntivo) que enuncian actitudes del enunciador hacia lo que enuncia (espera, deseo, aprensión), las otras a la fraseología (quizá, sin duda, probablemente) y que indican incertidumbre, posibilidad, indecisión, etc.

<sup>81</sup> Benveniste, É., “De la subjetividad en el lenguaje”, cap., XV, t. I, *op. cit.*

<sup>82</sup> Filinich, M. I., *op. cit.*



Retornando a la noción de la subjetividad, según Benveniste, sólo es posible experimentar la conciencia de sí por contraste, cuando se emplea un “yo” para dirigirse a alguien que en la alocución es un “tú”. A partir de esta reciprocidad y complementariedad del ejercicio de la lengua el autor funda la condición de diálogo como elemento constitutivo de la persona.

El monólogo, desde la perspectiva del lingüista francés, es un diálogo interiorizado que procede de la enunciación, cuya estructura fundamental es el diálogo<sup>83</sup>. El monólogo, por consiguiente, se formula como “lenguaje interior” entre un yo locutor y un yo que escucha, es decir, para el yo locutor, el único que habla, existe un yo que está presente y que escucha. Esa presencia es necesaria y suficiente para tornar significativa la enunciación del yo locutor; y, también, ese yo que escucha puede intervenir con alguna objeción, pregunta, duda o insulto. El yo que escucha puede ponerse en el lugar del yo locutor y enunciarse en ‘primera persona’, por ejemplo, el ‘monólogo’ puede ser interrumpido por observaciones como: “No, soy tonto, olvidé decirle que...”; o, el yo que escucha puede interpelar en “segunda persona” al yo locutor: “No, no hubieras debido decirle que...”.<sup>84</sup> Así la transposición del monólogo al diálogo, o a la inversa, muestra un “ego” que se escinde en dos y se presta a figuraciones o transposiciones psicodramáticas.

De todo lo anterior, consideramos, en primer lugar, que el poema es el enunciado, lo dicho, y que el proceso de la enunciación está presupuesto por el enunciado en la medida en que éste es atribuible a un ‘yo’ que apela a un ‘tú’. En segundo lugar, partimos del concepto de que la enunciación es una estructura de mediación entre la lengua y el habla y que es productora de discurso. En este caso, se trata de un discurso poético que el sujeto de la enunciación -instancia prevista por la propia lengua- asume. Por lo tanto, la enunciación puede ser concebida como una estructura lingüística cristalizada en el interior del discurso, ella hace posible el enunciado, y dado que va dejando huellas en el interior de éste, se puede reconstruir.

En la breve selección de poemas que presentamos a continuación es posible observar y reconocer en el nivel del enunciado los siguientes simulacros del sujeto de la enunciación:

a) el sujeto que habla a alguien, que verbaliza la materia significativa

---

<sup>83</sup> Las citas provienen de Benveniste, É., “El aparato formal de la enunciación”, cap. 5, t. II, *op. cit.*

<sup>84</sup> *Ibidem.* Benveniste plantea además que sería interesante establecer una tipología de esas relaciones.

- b) el sujeto que se hace cargo del relato de la historia -el narrador- hace aparecer, en algunas composiciones, una tercera persona sujeto del enunciado a través de la figura retórica del anacoluto, desdoblamiento del 'yo'
- c) el sujeto observador a quien se le atribuyen las perspectivas instaladas en el interior del discurso
- d) el sujeto que establece preferencias, rechazos, manifiesta los afectos
- e) el sujeto que describe, el descriptor

Los sujetos enunciativos pueden coincidir con personajes, destinador, destinatario o no coincidir con nadie, por ejemplo en el caso del observador. Pero la entidad sujeto es una función que se desempeña y no una entidad antropomórfica.

Respecto de los signos de la lengua en contraste con el empleo de los pronombres "yo-tú" como instancias de discurso, dice Benveniste<sup>85</sup>: "Cada instancia de empleo de un nombre se refiere a una noción constante y 'objetiva', apta para permanecer virtual o para actualizarse en un objeto singular, y que se mantiene siempre idéntica en la representación que despierta. Mas las instancias de empleo de *yo* no constituyen una clase de referencia, puesto que no hay 'objeto' definible como *yo* al que pudieran remitir idénticamente estas instancias. Cuando *yo* tiene su referencia propia, y corresponde cada vez a un ser único, planteado como tal. ¿Cuál es, pues, 'la realidad' a la que se refiere *yo* o *tú*? Tan sólo una 'realidad de discurso' [...] *yo* significa 'la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene *yo*'. Por consiguiente, introduciendo la situación de 'alocución', se obtiene una definición simétrica para *tú*, como 'el individuo al que se dirige la alocución en la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística *tú*'." Según estas consideraciones, estas formas pronominales no remiten a la realidad ni a posiciones objetivas en el espacio o en el tiempo, sino a la enunciación que es cada vez única y que las contiene, a diferencia de estas instancias personales, la tercera persona "representa de hecho el miembro no marcado de la correlación de persona [...] la no-persona es el solo modo de enunciación posible para las instancias de discurso que no deben remitir a ellas mismas, sino que predicen el proceso de no importa quién o no importa qué, aparte de la instancia misma, pudiendo siempre este no importa quién o no importa qué estar provisto de una referencia objetiva [...] las formas como *él*, *lo*, *esto*, no sirven sino en calidad de

---

<sup>85</sup> Benveniste, "La naturaleza de los pronombres", cap. XIV, t. I, *op. cit.*

sustitutos abreviativos [...] reemplazan o relevan uno u otro de los elementos materiales del enunciado.”<sup>86</sup>

En el poema “Otros hechos”<sup>87</sup>, es posible observar las posiciones del enunciador y del enunciatario, y sus circunstancias espacio-temporales:

no me voy solo cuando salgo de vos  
y parto en dos la noche  
rodeado del temblor de tus brazos  
alrededor de un hombre  
que anda solo de vos

La utilización de las formas verbales y las formas pronominales de primera persona, ya existentes y previstas en la lengua, instauran un simulacro de la instancia de la enunciación.

En el enunciado quedan las huellas de las relaciones específicas entre ‘yo - tú’, la perspectiva, la valoración de los hechos y la convocación del otro. Cuando el “yo” se dirige al “tú”, en la condición del diálogo, trasciende la totalidad de la experiencia vivida y asegura su conciencia por contraste. Esta condición de diálogo es constitutiva de la *persona*<sup>88</sup>, pues implica una reciprocidad: el *tú* se puede transformar en un eco y hacer del *yo* un *tú*.

Si el lenguaje, expresión de la interioridad, preexistente al hombre, posibilita su definición, la descripción de su estado, funda al yo y al otro en un acto transitivo en el que apuntar a otro es configurar su presencia; también el uso del lenguaje crea la posibilidad de objetivarse y contemplarse. Se ve en el poema, considerado como enunciado, al sujeto explícito, sujeto cognitivo y pragmático en la figura de un actante que es observador de sí mismo, que realiza el acto de la caminata y parte en dos de la noche: de un lado de la noche queda el yo en compañía del tú y, del otro lado, el “hombre que anda solo de vos”. En el centro, como pisada que va dividiendo la noche, el verso central “rodeado del temblor de tus brazos” que a modo de abrazo o pivote, mira hacia ambos lados para enlazar la unión y la separación. El sujeto que puede observarse desde un yo se objetiva en la tercera persona “él”; va de un estado de unión a un estado de separación con el objeto del deseo: desde la euforia a la disforia.

---

<sup>86</sup> *Ibidem, op. cit.*

<sup>87</sup> El poema pertenece a *Sefini*, 1964-1965, *Cólera buey* (1971).

<sup>88</sup> “Cuando salgo del ‘yo’ para establecer una relación viva con un ser, encuentro o planteo por necesidad un ‘tú’, que es, fuera de mí, la sola ‘persona’ imaginable”, en “Estructura de las relaciones de persona en el verbo”, *op. cit.*

El cambio violento de sujeto en el cuarto verso provocado por un anacoluto permite la objetivación en la tercera persona, la no persona, ajena a la intersubjetividad. Cuando hay proyección del pronombre de tercera persona “él”, del otro que realiza la acción, se produce un desembrague enuncivo. Al respecto dice Benveniste que la tercera persona queda exceptuada de la relación por la que ‘yo’ y ‘tú’ se especifican, que “‘él’ puede ser una infinidad de sujetos o ninguno. Por eso el ‘je est un autre’ -‘yo es otro’- de Rimbaud proporciona la expresión típica de lo que es propiamente la ‘enajenación’ mental, donde el ‘yo’ es desposeído de su identidad constitutiva.”<sup>89</sup>

El sujeto de la enunciación implícito, que realiza el acto de decir y que subsume al enunciatario, da la posibilidad de ocupar un punto de vista y de provocar estados de identificación.

Por una parte, en el poema se pueden reconocer en el nivel del enunciado los sujetos que despliegan todas las actividades atribuibles a un sujeto entre las que también están aquellas que tienen que ver con el “decir” -la acción de la enunciación puede aparecer enunciada<sup>90</sup>-, para Greimas cualquier “yo” que se encuentre en el enunciado es simulacro del “yo” de la enunciación. Por otra, también el sujeto de la enunciación tiene dimensiones diversas: en la dimensión pragmática elabora el material del discurso, modela el material significante; despliega la dimensión cognoscitiva cuando pone en circulación un saber o las creencias; y la dimensión pasional es puesta en evidencia a través de las preferencias y los rechazos.

En el enunciado el sujeto podrá ser cualquier tipo de sujeto, no necesariamente antropomórfico; el ‘yo’ dentro del enunciado es un ‘yo’ hablado<sup>91</sup>, que habla a un ‘tú’ o lo construye y, a la vez, por la característica del pronombre de segunda persona, produce un proceso de afectación del otro, el lector, ya que provoca un cambio en su estado.

La operación que permite la constitución del enunciado y de la enunciación al mismo tiempo es la del desembrague que consiste en la proyección de ciertos términos vinculados con la estructura de base (yo - aquí - ahora) fuera del sujeto de enunciación para dar lugar a la aparición del enunciado. Se puede hablar de distintos tipos de desembrague: actancial, espacial y temporal.

---

<sup>89</sup> *Ibidem, op. cit.*

<sup>90</sup> La enunciación enunciada ejerce sobre el enunciado un efecto modalizador

<sup>91</sup> Greimas, A. A., *La enunciación. Una postura epistemológica*, trad. de Adela Rojas Martínez, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, (Cuadernos de trabajo, 21), 1996.

La expresión de la temporalidad se define por la instancia del discurso que la enuncia. El presente como tiempo en que el *yo* habla, también es, para el enunciatario, el tiempo de la recepción. El sujeto se constituye en la actividad discursiva, mientras la recuerda y el abrazo los recuerda. En el desembrague actancial el sujeto de la enunciación puede proyectar fuera de sí e instalar no solo actantes de la narración sino también actantes de la enunciación. Luego deja de ser *yo* y se transforma en *él* cuando está fuera de la relación de intersubjetividad.

En el poema “Cerveza”<sup>92</sup>:

las escolleras están en el mar  
y yo sentado en el bar pensándote  
te beso y ninguno lo sabe o ven  
a un ciudadano pálido bebiendo su cerveza hace calor  
y en la espuma del vaso hay más historias  
sobre el oleaje que te acerca y te aleja  
como esta mesa donde  
te recito por milésima vez

El poema -enunciado- se presenta como el objeto del decir del sujeto de la enunciación. En el enunciado ese sujeto es un *yo* de un hacer distinto cada vez, está constituido por aquello que orienta su actividad y que como objeto de valor va a aparecer poseído o no poseído -la marea, espuma de la cerveza, en su vaivén, lo acerca o lo aleja-, y que, sin embargo, siempre es recuperado por la palabra en el poema.

El *yo* -sujeto enunciativo- es un simulacro del sujeto de la enunciación que instala la deixis espacial y temporal: “esta mesa donde te recito por milésima vez” y es figura de la enunciación enunciada “te recito”. Es un sujeto que habla -verbaliza la materia significante- y se hace cargo del relato, por lo tanto es un sujeto narrador. También, en el proceso de esquicia creadora<sup>93</sup> el sujeto deja de ser “*yo*” y empieza a ser el objeto de evaluación de otros a través de la transformación del pronombre personal en un sustantivo común: “ven / a un ciudadano pálido bebiendo su cerveza hace calor”. Se presenta como descriptor cuando formula enunciados descriptivos: “las escolleras están en el mar”, “y en la espuma del vaso hay más historias”. Además, como sujeto pasional re-experimenta el placer de la unión -“te beso”- en el fluir errante de la memoria que elabora la imagen según el oleaje del mar, también espuma de la cerveza:

---

<sup>92</sup> “Cerveza”, Sefiní, *Cólera buey*.

<sup>93</sup> Proceso que permite poner en marcha el discurso puesto que consiste en un desprendimiento o ruptura entre enunciación y enunciado y según el que aparecen los sujetos enunciativos o enuncivos.

la escena se repite en una “cuasi eternidad” a causa del tiempo presente. El sujeto pasional vivencia en la atmósfera del recuerdo y la nostalgia la cercanía y el alejamiento del objeto. En principio, este objeto es pensado; luego, saboreado en el paladar, se hace presente en la lividez del cuerpo; finalmente, el objeto deseado es lo que el mismo recitado construye. El ser amado y el discurso sobre el ser amado se transforman en objeto de un decir recurrente. La enunciación enunciada remite a otras enunciaciones pasadas o que podrán venir en el futuro. El “yo” se hace presente ante los otros en el acto de convocar con la palabra.

A propósito de la enunciación, que siempre está implícita y que como una elipsis exige una actividad de paráfrasis, Benveniste<sup>94</sup> en su análisis de la expresión de la subjetividad en y por el lenguaje dice que “el sujeto se sirve de la palabra y del discurso para ‘representarse’ él mismo, tal como quiere verse, tal como llama al ‘otro’ a verificarlo. Su discurso es llamado y recurso, solicitud a veces vehemente del otro a través del discurso en que se plantea desesperadamente, recurso a menudo mentiroso al otro para individualizarse ante sus propios ojos. Por el mero hecho de la alocución, el que habla de sí mismo instala al otro en sí y de esta suerte se capta a sí mismo, se confronta, se instaura tal como aspira a ser, y finalmente se historiza en esta historia incompleta o falsificada.” Así el sujeto -paciente en el psicoanálisis- encuentra en el discurso la posibilidad de crearse y de ser reconocido por el otro, y el lector -analista en el psicoanálisis- entiende que no importa la realidad histórica de los acontecimientos empíricos o si el discurso los elude, traspone o inventa.

El poema “Ocupaciones”<sup>95</sup> dice:

al alba es que me levanté con tu nombre y lo repetí como una buena  
noticia y lo dije entre los peces y los tigres y lo canté o mostré su  
resplandor contra los rostros del país y lo guardé como una espada  
piedritas sol rehenes de tu nombre  
que se me haga paladar

El poema gira en torno al acto discursivo del ‘repetir – decir – cantar – mostrar’ el nombre de la persona amada de modo tal que el nombre en sí queda relativizado y permanece como un enigma. Se suspende su mención para enfatizar la instancia del nombrar que es, para el sujeto enunciativo, objeto de valor respecto de lo que dice y

---

<sup>94</sup> Benveniste, “Observaciones sobre la función del lenguaje en el descubrimiento freudiano”, cap. VII, t. I, *op. cit.*

<sup>95</sup> “Ocupaciones”, Sefini, *Cólera buey*.

causa de su afectación. El sujeto de la enunciación enunciada señala la posición desde la cual alguien habla y dirige su discurso a otro. El desembrague enunciativo permite asignar un lugar intermedio a los simulacros de la enunciación, instala al ‘yo - tú’ que realizan actividades discursivas que inciden sobre lo que se dice, son modalizadores ya que manifiestan una actitud o una función reflexiva sobre el enunciado, son instancias subyacentes e interiores al enunciado, causa y efecto del enunciado mismo. De modo tal que un enunciado que presenta los actantes de la enunciación se muestra no solo como portador de información sino también como representación de que algo se dice desde una cierta perspectiva para alguien que podrá entenderlo.

El lenguaje, en su trabajo de construcción del nombre -cuyo contenido semántico se despliega en el interior del texto- convoca la presencia del ser amado y le hace saber cómo corren parejos el deseo y la reacción subjetiva ante el contenido de la representación que emerge con el “nombre”.

En la situación de la apertura del día “al alba es que me levanté con tu nombre y lo repetí como una buena / noticia”, no sabemos cuál es el nombre, sí su calidad bajo la predicación en forma de comparación: “como una buena noticia”; “y lo dije entre los peces y los tigres”, el nombre enigmático en forma del anafórico sintáctico “lo” se desliza en la naturaleza, en el reino de lo no domesticado; en el contexto de la lucha o la oposición bajo una equivalencia semántica dada por la conjunción disyuntiva “o”: “y lo canté o mostré su / resplandor contra los rostros del país”. Finalmente declara: “y lo guardé como una espada”, nuevamente aparece la forma de la predicación por asimilación comparativa que refuerza la idea del nombre como defensa o protección. El poema en sus dos últimos versos transforma el hacer y decir en pasión del sujeto: “piedritas sol rehenes de tu nombre / que se me haga paladar”. Los sustantivos ‘sol’ y ‘piedra’ -aquí el último aparece en diminutivo ‘piedritas’ (en otros poemas de J. Gelman ambos sustantivos están asociados con la idea de resplandor y constancia o permanencia en relación con la figura de la mujer y de la unión hombre-mujer)- pueden entenderse como elementos que ese “nombre” contiene y que el sujeto, abandonado a su emoción, deja acomodarse a su boca “que se me haga paladar”. La modalidad deóntica del verbo “haga” expresa la actitud ante la acción verbal y la participación afectiva del sujeto: el deseo se impone sobre el mundo de la referencia interpersonal. La diferencia entre el tiempo de la enunciación de la historia que es acción narrada – tiempo del relato – y el tiempo presente del sujeto pasional “se me haga paladar” pone el acento sobre la subjetivización de la acción.

En el poema “Canción”<sup>96</sup> se afirma la presencia en la ausencia o la imposible ausencia:

“tu pelo habrá crecido”  
canto en mi soledad  
y lo acaricio

El texto abre con la descripción del pelo de la mujer ausente y amada, es la parte por el todo. El hecho de una transformación es lo que aparece aspectualizado en su dimensión temporal perfectiva y de hipótesis a través del verbo “habrá crecido” que, además de ser descriptivo de un estado de cosas, es indicador de una acción ya acabada -aspecto perfectivo de la acción- que tiene su origen en el pasado y que se extiende hacia un presente no compartido por el enunciador y enunciatario, pero coincidente con su presente de la enunciación.

Para Benveniste, gracias a la lengua se puede experimentar la noción de tiempo que es una de las formas reveladoras de la experiencia subjetiva. Para él, el tiempo lingüístico tiene su centro generador y axial en el presente de la instancia de la palabra porque cuando el locutor emplea la forma gramatical del presente que se desplaza con el progreso del discurso, se engendran el momento evocado por la memoria y el momento en el que el acontecimiento aún no está presente, y que es el tiempo de la prospección, y, en este marco del discurso poético, también el momento de la imaginación o del ensueño.

Para poder dar cuenta de la escena el enunciador delega en un observador -testigo ocular hipotético- la posibilidad de instalarse en una posición simultánea a lo observado y efectuar desde allí el recorrido: el objeto ausente, sinécdoque del todo, es posible espectáculo que se transforma en objeto presente. La secuencia “tu pelo habrá crecido”, produce como efecto, una proyección de la existencia de esa realidad lejana y ausente. El objeto, gracias a la acción del verbo se espacializa y alcanza el tiempo presente del enunciador “canto en mi soledad / y lo acaricio”.

La construcción de la “realidad” se logra a partir de una representación descriptiva y fragmentaria: dada la estructura mereológica del objeto, unos pocos aspectos bastan para producir la imagen de la totalidad. La expansión descriptiva se detiene cuando el enunciador estima que ha dicho lo suficiente para convocar al enunciatario y transmitir un saber al tú-interlocutor. El tú se constituye a través de la

---

<sup>96</sup> “Canción”, Sefiní, *Cólera buey*.



alusión a una de sus partes y, por otra, la denominación de la parte y de su característica se retoman anafóricamente en el último verso con el pronombre objetivo “lo”, allí la extensión se vuelve volumen “lo acaricio”. El discurso describe un espacio ocupado por materia sensible; por lo tanto, es percibido y recorrido por los sentidos. La transformación del objeto es acompañada por la transformación del sujeto de la enunciación enunciada quien en primer término hace aparecer un observador y luego, en los versos segundo y tercero, es protagonista de un hacer pasional. El discurso actúa sobre la representación y el saber de la ausencia se modifica: el decir poético borra la ausencia, o mejor dicho, la hace presencia a través del nombre.

El deseo del “tú” amoroso se inscribe en el cuerpo del “yo” en “Alouette”.<sup>97</sup> El deseo, que es nostalgia anticipada de la ausencia, está configurado por los ojos, la lengua, las manos, las piernas del “yo hablado” cuando piensa en la lejanía del “tú”. El deseo como lo inasible se constituye por las partes que sienten la mutilación:

Bendita la mano que me cortara los ojos  
para que yo no vea sino a ti.

Y si me cortaran la lengua, su silencio  
cantaría lleno de ti.

Y si me cortaran las manos, su memoria  
sabría acariciarte a ti.

Y si me cortaran las piernas, su vacío  
me llevaría hasta ti.

Y si luego me mataran  
aún quedaría todo mi dolor de ti.

Pero no toda construcción del “tú” remite al espacio del deseo amoroso, también está el “tú” que elabora el espacio de la revolución o de la memoria anticipada de que lo que vendrá.

---

<sup>97</sup> El poema “Alouette” pertenece a *El juego en que andamos* (1956-1958), *Gotán*, volumen que reúne *Violín y otras cuestiones, El juego en que andamos, Velorio del solo y Gotán*.

La voz que se abre paso en la lucha de un “yo” hecho pedazos y atravesado, “lleno de tiros, de ayes, cicatrices”, se observa en la elaboración del espacio de la “revolución” en poemas de la sección Cuba sí<sup>98</sup>, por ejemplo, en “Habana – Baires”:

Por andar dividido en dos me ocurre  
una lucha, una guerra extraordinaria,  
yo saludo a mis partes combatientes,  
allá se den, se coman, se destrocen,  
van y vuelven de pronto sin permiso,  
sus estruendos conmueven a mis conciudadanos  
voy por la calle intervenido, absorto,  
lleno de tiros, de ayes, cicatrices,  
mis pedazos flamean encendidos,  
se odian mis mitades con fervor  
no habrán de hallar la paz sino en su polvo  
de manifestación ya por la sombra.

La palabra “tiros” se incorpora a una expresión metafórica “los tiros de la palabra” que es una de las constantes en la obra de Gelman. Con la construcción metafórica se configura una imagen de la palabra poética, que es “piedra”<sup>99</sup>, en la que se superpone un campo semántico sobre otro y así se establece una conexión entre un objeto concreto y la idea de hacer poético: la palabra puede ser tallada, masticada, saboreada, es un objeto contundente que puede ser arrojado para atacar, para defenderse; tiene poder. Hay un pensamiento metafórico y una expresión lingüística que lo expresa.<sup>100</sup>

En tanto se construye el texto poético también el sujeto configura su presencia<sup>101</sup>, en uno de los primeros poemas “Oficio”, perteneciente a *Violín y otras cuestiones* (1956), la voz que es fuente de la palabra elabora “un monólogo interiorizado” y además plantea el problema de la escritura. A modo de ejemplo, transcribimos dos fragmentos:

Cuando al entrar al verso me disloco

---

<sup>98</sup> Cuba sí es una de las partes del libro *Gotán* (1962) perteneciente al volumen *Gotán*.

<sup>99</sup> La constitución de la palabra como sustancia, es decir, que lo psíquico se dé a conocer a través de un objeto físico o corpóreo, se puede observar en poemas como “Situaciones” de *Perros célebres vientos, Cólera buey*, o en “El atado” de *Valer la pena* (1996-2000).

<sup>100</sup> La expresión “tiros de la palabra” aparece en muchos poemas, por ejemplo en “Nacimiento de la poesía”, *Velorio del solo*, *Gotán* o en “Hacer”, *Perros célebres vientos, Cólera buey*.

<sup>101</sup> Respecto de la presencia del “autor” en su obra, Gelman, dice “la obra *es* la persona que la crea - cuando la obra *es*- y esa persona no escapa a su subjetividad, ni a los tiempos que la acuñan y mucho menos a la materia de esos tiempos, empezando por la herida de la palabra que al infante le provoca el afuera”, *Nueva prosa de prensa*, Buenos Aires, Ediciones B, Argentina S. A., 1999, p. 208.

o no cabe un adverbio y se me quiebra  
 toda la música, la forma mira  
 con su monstruoso rostro de abortado,  
 me duele el aire, sufro el sustantivo,  
 pienso qué bueno andar bajo los árboles  
 o ser picapedrero o ser gorrión  
 y preocuparse por el nido y la  
 gorriona y los pichones, sí, qué bueno,  
 quién me manda meterme, endecasílabo,  
 a cantar, quién me manda  
 agarrarme el cerebro con las manos,  
 el corazón con verbos, la camisa  
 a dos puntas y exprimirme,  
 quién me manda, te digo, siendo juan,  
 un juan tan simple con sus pantalones,  
 sus amigotes, su trabajo y su  
 condenada costumbre de estar vivo,  
 quién me manda andar grávido de frases,  
 .....  
 o ser picapedrero, óigame amigo,  
 cambio sueños y músicas y versos  
 por un pica, pala y carretilla.  
 Con una condición:  
                                   déjeme un poco  
 de ese maldito gozo de cantar.

El yo del enunciado convoca a su interlocutor e instaura un “monólogo interiorizado” donde el yo se divide para dar cabida a una especie de escena dramática. Primero dirige su palabra al “endecasílabo” -término que funciona como un apelativo y es, además, uno de los versos tradicionales de mayor vigencia en la métrica española- y utiliza el pronombre “tú” que revela una relación informal: “quién me manda, te digo, siendo juan”. El yo se habla a sí mismo -recurre al nombre propio<sup>102</sup>, pero se disipa detrás de él- y se representa en lo cotidiano: su vestimenta, sus amigos y su trabajo. Para entrar en esa base métrica, que concibe como lugar que lo encierra, se ve obligado a tomar ciertas formas y considera que su yo, entonces, sufre “físicamente” al realizar el oficio de poetizar. En un segundo momento, aparece el vocativo “amigo” convocado

---

<sup>102</sup> Desde los primeros libros, respecto del “oficio de hacer poesía”, se pone de manifiesto la cuestión del nombre propio y del apellido del autor -en minúscula-; su uso hace pensar en la fuerte marca de individualización que tienen algunos discursos, en este caso, el discurso literario. El nombre propio -según Foucault- no es sólo un indicador, sino, antes bien, un gesto, una especie de dedo que apunta a alguien; para el autor francés, el nombre propio se sitúa entre la descripción y la designación. Además, hay que considerar que el discurso no es solamente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino también aquello por lo que y por medio de lo que se lucha, es un poder del que alguien quiere adueñarse. Por consiguiente, cada escritor recibe de su época la forma en la que la función autor aparece y puede modificar y / o alterar esa imagen que se le ofrece; inscribirse en el discurso como dar lugar a los heterónimos es una forma de manifestar formas de apropiación de un tipo discursivo, en este caso el poético.

por el verbo en imperativo, tercera persona formal (óigame, déjeme), y se constituye una relación de camaradería entre “yo” y “usted”. Hay un pasaje de la tradición poética “académica, clásica”, evocada a través de la medida del verso, a la idea de oficio de “picapedrero” -ocupación de tipo manual- que el yo fuente de la voz puede gozar por el solo hecho de cantar como un gorrión, pájaro común en la ciudad.

El yo se concibe a sí mismo como un ser “grávido de frases” que no sabe renunciar a su tarea, que fragmenta su cuerpo para hacer con él y de él su discurso, y que pelea con las categorías gramaticales. Por lo que *el poema* resulta ser también *cuerpo*: “quién me manda / agarrarme el cerebro con las manos, / el corazón con verbos, la camisa / a dos puntas y exprimirme”. Las partes del cuerpo que han sido seleccionadas para mostrar de qué “materialidad” está hecho el poema son el cerebro y el corazón -partes que hacen referencia a la inteligencia y a la sensibilidad-; en este sentido se recurre al procedimiento de la metonimia; pero, además esas partes permiten reconfiguran el todo, por lo tanto, constituyen una sinécdoque. La función de ambos procedimientos, que se concentran en un aspecto de una cierta entidad, consiste en proporcionar una comprensión de la “realidad”: los conceptos metonímicos que estructuran el lenguaje, constituyen sistemas que al conceptualizar una cosa en virtud de su relación con otra / s posibilitan organizar el pensamiento y la acción y, además, son representativos de una cultura.<sup>103</sup>

Según la perspectiva de la teoría cognitiva, el procedimiento metafórico y metonímico implica comprender un tipo de cosas en términos de otras, es decir, se puede entender algo a partir de expresiones que vienen de algún campo de la experiencia o que surgen de la interacción del cuerpo con el entorno físico o con otros seres u objetos. Lo fundamental es que la metáfora y la metonimia, desde esta perspectiva no son consideradas como “adornos del lenguaje” sino que son operaciones que inciden en la forma de percibir y pensar o concebir los hechos y los acontecimientos, son formas de carácter cognitivo según las cuales comprendemos el mundo.

La actividad de la escritura como oficio también aparece en otro poema “Arte poética”<sup>104</sup>, pero, a diferencia de un yo agente de la acción, aparece un yo que obedece a

---

<sup>103</sup> Para las nociones de metáfora, sinécdoque y metonimia, ver Lakoff, G. y M. Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. de Carmen González Marín, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

<sup>104</sup> El poema pertenece a Velorio del solo (1961), *Violín y otras cuestiones*. “Arte poética”: “Entre tantos oficios ejerzo éste que no es mío, // como un amo implacable / me obliga a trabajar de día, de noche, / con dolor, con amor, / bajo la lluvia, en la catástrofe, / cuando se abren los brazos de la ternura o del alma, /

un amo implacable que obliga a trabajar al sujeto del enunciado en condiciones de diferente tenor y en circunstancias de diverso tipo. La presión del “amo” determina una figura de sujeto, en el rol de poeta, que se concibe como lugar que transfigura la vida que por allí circula, de donde proviene la concepción de que *el poema es vida experimentada*: “todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre. / Nunca fui dueño de mis cenizas, mis versos, / rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte”. La expresión lingüística metafórica elabora un concepto metafórico según el cual la realidad de “escribir un poema” se conceptualiza en términos físicos y palpables: se trabaja con palabras, con sangre; los versos son cenizas. Para hablar del lenguaje de la poesía y de su resultado, el poema, se recurre a un lenguaje metafórico que expresa un pensamiento metafórico: se escribe con la sangre, ella lleva al cuerpo la vida; lo que queda de la vida es apenas el resto de la combustión de la materia: las cenizas.

Para la teoría cognitiva, la metáfora no implica un desvío de una cierta normalidad, es decir, la palabra literal, “normal”. Según la concepción cognitiva, en la proyección metafórica se produce una superposición de dos dominios, como campos semánticos, que como imágenes se proyectan una sobre otra. Para Lakoff existe, entonces, un dominio meta -aquello que se quiere metaforizar- y un dominio fuente -el dominio o la imagen de donde se extrae la metáfora-, de modo tal que a partir de la relación de las dos imágenes que se superponen y no de la simple sustitución de un elemento por otro se puede conocer o comprender lo que es más abstracto o aquello que se escapa a nuestra experiencia sensible.

La representación del poema como inscripción en el cuerpo del yo se observa en “Poema”<sup>105</sup> donde el yo se constituye en diálogo con el tú al que se dirige. El texto poético es el tú interlocutor que se presenta al yo como una presencia amorosa que nada puede alejar. En el último verso, la voz “oralizada”<sup>106</sup> en el texto se refiere al poema en términos metafóricos “pasión del mundo”. La expresión alude al mundo griego en el que el significado del sustantivo “pathos” se refiere a lo que el hombre *experimenta* por oposición a lo que *hace*, es decir, a lo que afecta al cuerpo o al alma y también evoca la

---

cuando la enfermedad hunde las manos. // A este oficio me obligan los dolores ajenos, / las lágrimas, los pañuelos saludadores, / las promesas en medio del otoño o del fuego, / los besos del encuentro, los besos del adiós, / todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre. // Nunca fui el dueño de mis cenizas, mis versos, / rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte.”

<sup>105</sup> “Poema”, Velorio del solo.

<sup>106</sup> Se trata de la oralidad en una dimensión imaginaria como la interiorización para el lector de la voz del sujeto imaginario del poema, como lo describe Jorge Monteleone en su trabajo “Voz en sombras: poesía y oralidad”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias*, 7, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 1999, pp. 17-153.

pasión de Cristo como acción de dar testimonio de fe, y en una dimensión humana se refiere a dar testimonio de una verdad:

Como el amor, como el amor insistes,  
nada puede alejarte,  
ni la piedra más dura que tiro contra mí.

Vienes, golpeas, pie ligero,  
como el amor asciendes,  
dicha pura,  
oleaje de la oscura desconocida maravilla.

Bajo un día de verano clausura de la sombra  
entre un ruido de rostros probables moriré,  
solo de ti, solo de ti, pasión del mundo, poema.

La conexión entre escribir un poema y la experiencia física dolorosa del sujeto que se constituye en el enunciado es otra de las constantes en la poética del autor. Escribir, acto voluntario algunas veces e involuntario otras, es fruto de la presencia ineludible de una fuerza que somete el cuerpo de donde nace la voz.

En “Gotán” se hace referencia a las partes del cuerpo de las que se surge el poema, parte del libro. De esta forma se arma una red de expresiones metonímicas que hacen sistema:

yo no escribí ese libro en todo caso  
me golpeaban me sufrían  
me sacaban palabras  
yo no escribí ese libro enténdanlo  
.....  
a ver testículos los míos vuelen  
pero a ver si se dejan de doler  
.....  
hay que dormirme el corazón  
el dulce no da más  
bestias de amor que me lo comen  
yo nunca escribí libros<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> “Gotán”, *Cólera buey*, *Cólera buey*,

En este caso “testículos” y “corazón”, términos que se refieren a “partes” del cuerpo físico, como también antes en “Oficio” y “Arte poética”, permiten conocer algo sobre las fuentes de donde proviene el poema.

En “Joderse”<sup>108</sup>, la concepción de la tarea de escribir se elabora a partir de un dicho popular: “estar entre la espada y la pared”, metáfora que permite percibir en forma directa sensible o física una situación que provoca angustia frente a una decisión importante o peligrosa para alguien. El refrán ayuda a configurar la experiencia personal cuyo resultado es el acto de creación literaria que insta a al tú en la tarea de escribir, interlocutor del sujeto de la enunciación, y lo construye en la dimensión imaginaria de un diálogo interiorizado. No sólo hay alteración del orden de los constituyentes del dicho sino que con ellos, que están en relación con nuevas ideas, se producen primero dos variaciones. Luego, se logra, a través de la expresión metafórica, en el último verso, hacer comprender cuál es el grado de compromiso del que se dirige la voz a sí mismo contemplándose en el acto de escritura:

la mala tentación el poema  
.....  
nunca busca otra cosa que  
arrinconarte una vez más  
entre la sangre y la pared  
entre la espada y el papel  
entre la sangre y el papel

*Así, escribir es estar entre la sangre y el papel.*

---

<sup>108</sup> “Joderse”, Partes, *Cólera buey*.

## Segunda parte



## 1. Del género epistolar a *Carta abierta* y *Carta a mi madre*

### 1. 1. Género epistolar: caracterización

Según Ana María Barrenechea<sup>109</sup>, la epístola es un “producto universal que se manifiesta en todas las culturas que poseen sistemas de escritura”. Si es acertado pensar que el surgimiento del código gráfico está ligado a la necesidad de transmitir mensajes a distancia y perpetuarlos para preservarlos del olvido, habría dos formas primarias de la escritura: la carta sería la forma que cumplió con la función transmisora; mientras que la función de conservación fue cumplida por la ley, el epígrafe, las memorias, los anales y el diario.

La carta como género discursivo desempeña una función “pragmática comunicativa” que abarca distintos tipos de acciones. De allí que a su marcada unidad formal -suele ir enmarcada entre un encabezamiento dirigido al receptor y un final de despedida del emisor, lugares donde se explicitan los respectivos nombres- no le corresponde una unidad de contenido análoga. Barrenechea menciona algunas clases de cartas: las privadas y las públicas, las individuales y las colectivas, las personales y las institucionales u oficiales. Según los estilos y por la fusión del estilo y contenido, existen las “serias, severas, de cosas graves y agudas, jocosas, placenteras, o de burlas”. Por los temas, las “cartas familiares o privadas entre las que están las amatorias, las consolatorias; (las) cartas públicas, abiertas, de propaganda política o comercial, de negocios, diplomáticas, de edificación espiritual y religiosa, de información, epístolas invectivas, panfletos, etc.”

La autora registra que, según Voloshinov, existen junto a los géneros literarios clásicos, “una serie de *géneros básicos de conducta lingüística*, donde deben unirse los contenidos que son pertinentes en un determinado momento en el tiempo (...) y las formas y los tipos de comunicación verbal en que tales temas se instrumentan (se discuten, se expresan, se preguntan, se consideran, etc.)”; así surge la tarea de establecer la tipología de los “ ‘géneros de habla’, ‘géneros lingüísticos conductuales’ y

---

<sup>109</sup> Ana María Barrenechea, “La epístola y su naturaleza genérica”, *Dispositio*, Vol. XV, N° 39, pp. 51-65, 1990.

‘tipos específicos de estructura de géneros de lenguaje conductal’. Esto último cuando la costumbre social y las circunstancias los estabilizan”. Barrenechea añade que Bajtín - como Voloshinov- en su *Estética de la comunicación verbal*, también reflexiona sobre la unión de los géneros literarios clásicos y los de la comunicación discursiva cotidiana con su infinita heterogeneidad.

Resulta, entonces, que la “matriz epistolar es por una parte un objeto cultural básico que para algunos representa una de las manifestaciones más primitivas, para otros es un tipo de conducta lingüística escrita, tipo específico estabilizado por la costumbre social y los contextos al margen de los géneros literarios consagrados, para otros es un cauce de representación o de comunicación, para otros un tipo de discurso, para otros, como todo género, un programa para la actualización del que escribe y del que lee, del emisor y del receptor.”

Los teóricos reconocen, entre el mínimo de rasgos formales, el carácter de *comunicación escrita* como finalidad general, *diferida en el tiempo y entre espacios distintos*. Del rasgo general de comunicación, señala Barrenechea, su carácter de *diálogo* y con más restricción de *mitad de diálogo* de donde puede surgir la comparación entre el intercambio epistolar (escrito) y la conversación (oral); aparece, entonces, un estatus ambiguo entre la oralidad y la escritura que repercute en el factor estilo -humilde o llano y elevado- según el tipo de correspondencia; si se trata de la carta familiar, por ejemplo, el diálogo tiene la característica de la espontaneidad típica de la lengua hablada y un estilo coloquial, o también -en otro tipo de cartas- puede pensarse en la posibilidad de la imitación del diálogo informal espontáneo de la comunicación epistolar personal.

Otro rasgo característico del género es la adecuación al destinatario; así, en la correspondencia, además de existir una lectura “insular” que privilegia el diálogo por pareja, existe una lectura “trasversal” que conecta al autor con los múltiples posibles receptores; por lo tanto, se abre una serie de estrategias -reacciones del escritor a un acontecimiento- ligadas a un cronotopo que pueden repetirse y transformarse en marcas constantes de carácter y estilo.

Como medio de comunicación *diferida* -la distancia no solo está en el espacio que separa a los interlocutores sino también en el tiempo- se destaca la idea de que la carta produce paradojas que son “inherentes a su estructura: los contrastes entre presencia / ausencia, imaginario / real, acercamiento / alejamiento, junto a la fabulación de un diálogo cara a cara que al producirse a distancia miente a una intimidad

consciente de su soledad con una escritura que se disfraza de oralidad”; pero ese alejamiento, por un lado, ayuda a la expresión de “pensamientos o emociones que no se osaría mostrar cara a cara”, y por otro, “enfriía la relación y acentúa el desamparo, la soledad o la reserva”. Además, la carta es el lugar donde se puede manifestar “la situación del que se siente inseguro para conjeturar los designios o los estados de ánimo de quien la recibirá en otro lugar y tiempo”. Ella es un tipo de texto que ofrece como espectáculo no solo de las marcas explícitas de narrador y narratario y del contexto espacio-temporal en el que se realiza el intercambio, sino también la ficcionalización de la coincidencia de espacios, de una sincronía y el lugar de la predicción de las reacciones del destinatario y, por lo tanto, la elección, por anticipado, de las estrategias que son necesarias para lograr los fines propuestos.

Si bien la carta privada, según la autora, “ha solido encarecer el secreto sobre el contenido y ha favorecido la franqueza en las manifestaciones que se escriben con libertad apoyándose en la confianza que se deposita en el destinatario”, desde la Antigüedad existió la carta que se escribe sobre temas políticos o sociales de interés para que circule entre varias personas ocupadas en determinados problemas y la carta pública. Cuando no existía la prensa escrita, la carta tenía un papel de difusora de noticias: era enviada a un destinatario con el propósito de que difundiera la noticia a otros. Con la aparición de la prensa periódica, apareció un espacio para un tipo de correspondencia que se utilizó “como vehículo de propaganda o de ataque, por su capacidad multiplicativa. Así se difundieron las cartas al director, al redactor, a los lectores, los manifiestos en forma de carta, las cartas abiertas.”

## 1. 2. La forma epistolar modelizadora de otros géneros discursivos

Pero, además de desempeñar una función pragmática con distintos fines, la forma epistolar -cuya unidad formal permite su reconocimiento- ha sido combinada con matrices genéricas conocidas como también utilizada para modelizar diversos géneros.

Para Iurij Lotman<sup>110</sup>, todos los lenguajes -tanto los naturales, como el español, como los contruidos artificialmente, como por ejemplo, los metalenguajes de las

---

<sup>110</sup> Citado por Reisz de Rivarola, Susana, “Texto literario, texto poético, texto lírico”, *Teoría y Análisis del Texto Literario*, Buenos Aires, Librería Hachette S. A., 1989.

descripciones científicas- llevan a cabo no sólo una función comunicativa sino también una función modelizadora en la medida en que son sistemas de designación que reflejan cierta idea clasificatoria de lo que designan, o sea, se proponen una representación - reductora y parcial- de la realidad que nombran porque el “continuo de los datos de la experiencia es segmentado y ordenado de uno y otro modo según la estructura de cada lenguaje. Dentro de esta concepción las lenguas naturales ocupan el lugar del sistema modelizador por excelencia, de aquél que organiza todos los procesos cognitivos. De ahí que Lotman lo llame *primario* y que se represente a los sistemas artísticos -al igual que al mito o a la religión- como *modelizadores secundarios* en el supuesto de que funcionan *a modo de lengua*, lo que, en el caso especial de la literatura implica además un *servirse de la lengua como material*.”<sup>111</sup>

Así resulta que el creador literario, como otros artistas en general, sobre la base de la conciencia lingüística del hombre y a través de sus textos, elabora y propone un modelo de mundo particular y subjetivo, modelo que se funda tanto en un código lingüístico como en un código artístico determinado e inseparable de la estructura del texto y que incluye tanto la representación de ciertos objetos como la proyección de la estructura de la conciencia que percibe esos objetos.

Ahora bien, del carácter dinámico del género que subraya Barrenechea: “la carta es en sí uno de los textos más dinámicos: en la producción, en el envío, la recepción real, en su paso de la esfera de lo no- literario a lo literario, de medio a objeto, de objeto a género o a modelización genérica”, se puede abordar la consideración sobre la posibilidad de la variación de función de todo texto así como también reflexionar sobre las características de la producción y recepción de un texto como comunicativo instrumental o literario. Señala Reisz de Rivarola que la función de la comunicación, en general, es transmitir “a través de los signos del código lingüístico común a un conjunto social, una serie de saberes vinculados a un modelo interior del mundo que ha sido constituido sobre la base del sistema clasificatorio propio de ese mismo código lingüístico”; de esta primera delimitación se puede deslindar la idea de que “todo texto producido sin intención estética y recepcionado en conformidad con esa ausencia de intención, es codificado y descifrado según un código único: el del sistema de la lengua natural común a ambos comunicantes”; en cambio, “cuando el texto es producido y recepcionado como artístico -literario-, es codificado y, en el caso de una comunicación

---

<sup>111</sup> *Op. cit.*, p. 36.

exitosa, cointencionalmente descifrado según el código de la lengua natural (del sistema modelizador primario) y según una compleja jerarquía de códigos artísticos variables para cada época, tradición cultural, género, estilo, etc. (los del sistema modelizador secundario).”<sup>112</sup>

Es evidente que todo escritor, mediante la manipulación de los signos lingüísticos utilizados para la comunicación ordinaria, construye y propone a sus receptores un lenguaje y, a través de él, un modelo de mundo “que son resultado de la aplicación, la modificación o la transgresión de un nutrido conjunto de sistemas normativos operantes en distintos planos. Según las tradiciones genéricas, temáticas, estilístico-formales, tópicas, etc., dichos sistemas regulan, por ejemplo, la selección y combinación del material verbal en cada uno de los niveles lingüísticos, la ficcionalidad o no-ficcionalidad de los constituyentes de la situación comunicativa, las modalidades y combinaciones de modalidades admitidas en cada tipo ficcional, la organización del modelo de realidad -y la conciencia perceptiva- propuesto directamente por el texto o indirectamente a través de las voces y los mundos constituidos en la ficción.”<sup>113</sup>

Por lo cual, el texto artístico transmite información específica relativa a los códigos secundarios según los cuales se ha elaborado y además la particular y diferente segmentación que el escritor realiza del código primario; el receptor, en consecuencia también puede inferir el tipo de función que el texto manifiesta como el tipo de relación que el escrito establece con una tradición literaria, con un género discursivo primario o secundario, con un estilo, etc., de modo que se pone en relevancia el rol de una teoría de la recepción que tenga en cuenta los modos de circulación y escritura-lectura de las cartas.

Para el caso de los textos que nos ocupan: *Carta abierta* y *Carta a mi madre*, a las consideraciones anteriores, se suma la observación que hace Barrenechea<sup>114</sup>, a partir de las opiniones de Demetrio acerca del artificio de diálogo que esconde toda carta y de Michel Foucault respecto de la circulación y movilidad de los enunciados: un texto epistolar circula como *don* y no como *mercancía*. Considerar la carta como *don* es olvidar su utilización instrumental por parte del Estado y su aparato burocrático, por el comercio y por los distintos grupos de poder y, además, permite incluso poner entre paréntesis uno de los rasgos que caracterizan al género de la correspondencia como

---

<sup>112</sup> *Op. cit.*, p. 37.

<sup>113</sup> *Op. cit.*, p. 37.

<sup>114</sup> Para la consulta de la bibliografía sobre los dos autores, ver Barrenechea, *op. cit.*

intercambio, real o ficcional, entre interlocutores, y reconsiderar la “marginalidad” que caracteriza la reflexión sobre el género y de la que goza en la actualidad frente a su agotamiento a causa de los cambios que se han introducido por la tecnología. De allí que la elección del género epistolar en el caso de *Carta abierta* -desde el título de la obra-, y en el caso de *Carta a mi madre* -en la forma y en el contenido- modeliza el género lírico.

Para Patrizia Violi<sup>115</sup>, uno de los rasgos más fascinantes del género lo constituye el hecho de situarse en el “umbral”, es decir, en “el punto límite que separa la interacción, el intercambio dialógico con el otro, de la soledad autosuficiente de la escritura”. Para la autora, la pregunta por qué se asume como objeto privilegiado de una investigación es un problema de tipo definicional. En el caso de la carta el interrogante tiene que ver con la posibilidad de si se puede aislar una carta o un epistolario del intercambio en el que se supone se inscribe porque es “legítimo y posible estudiar todos los rasgos que acercan la carta a la modalidad de una conversación” ya que en el texto epistolar hay actos ilocutivos como preguntas, promesas, excusas, órdenes que constituyen estrategias de comunicación semejantes a las que se ponen en marcha en la secuencia conversacional. Señala así que la carta abre la secuencia de la conversación y “determina, por el solo hecho de haber sido enviada, una obligación de respuesta por parte del destinatario, que si no tiene lugar reviste un valor análogo al del silencio en la interacción cara a cara y permite análogas inferencias pragmáticas”; pero, aclara también que si es válido trazar semejanzas –por ejemplo, entre el post scriptum de la carta y la pre-clausura conversacional-, la carta es una forma de diálogo diferido porque “tiene lugar en ausencia de uno de los interlocutores”. Por consiguiente, los dos sujetos “no están jamás presentes al mismo tiempo; la presencia real del uno tan solo puede acompañarse de la reconstrucción imaginaria del otro, en un tiempo y lugar distintos, nunca compartidos.” La característica de una voz propia que se abre paso entre la soledad de la escritura y el deseo del diálogo (alternancia de pregunta – respuesta, la convocación del tú / vos) y la construcción imaginaria del otro, de tiempos y lugares compartidos pueden observarse en las dos obras de Gelman.

Así como la correspondencia puede ser analizada a la luz de una dimensión comunicativa dentro de la tipología de la interacción, otro rasgo específico del género, y relevante para el análisis del corpus que conforman *Carta abierta* y *Carta a mi madre*,

---

<sup>115</sup> Violi, Patrizia, “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar”, *Revista de Occidente* 68 (enero de 1987), pp. 87-99.

es la inscripción dentro del texto de los interlocutores que, en el marco de la enunciación -marca imborrable y sujeta a ciertas variaciones según el contenido de la carta- garantizan un contrato epistolar “que establece la relación entre ellos y los legítima en tanto y en cuanto que sujetos del intercambio epistolar”. Un rasgo específico del discurso epistolar es el juego dialéctico entre el sujeto real e inasible -siempre está en otro lugar- y su simulacro en la escritura; como sostiene Violi, “en la carta se exhibe y se pone en práctica la dialéctica entre la realidad concreta del acto de enunciación, su anclarse a la presencia de un sujeto real, y su transformación en las así denominadas “figuras de discurso”, en un efecto del discurso que se da sólo en el lenguaje y que sólo dentro del lenguaje se hace representable.”

En el marco de enunciación se pone de manifiesto la relación y se constituyen los sujetos que se establecen por el contrato epistolar que “crea, pues, la propia relación, sancionando el derecho (y el deber) a la palabra de los interlocutores”. De modo tal que la carta exhibe las marcas de la propia enunciación y la situación de recepción en la estructura pronominal, en el uso de los apelativos, de los subjetivemas, etc.; “de aquí las figuras de los actantes de la comunicación y los simulacros de sus determinaciones espacio-temporales”. La relación entre los interlocutores dependerá del tipo de carta: un contrato comercial-legal en cartas de negocios; en cambio, en las amorosas la relación se determina por el grado de modificación del estatuto tanto del locutor como del receptor que conoce los sentimientos que el sujeto de la enunciación revela.

Para Violi, la carta no sólo transmite contenido sino también el texto epistolar siempre habla de sí mismo, “testimonia su propio ser en cuanto carta”.

Respecto de los actantes, la figura de narrador es imprescindible, en una carta “no se puede no decir ‘yo’”; la figura del “yo” y la firma garantizan la presencia y constituyen la huella más concreta del sujeto de la enunciación. Copresente a la figura del “yo” es la figura del narratario que suele ser más específico y estar más caracterizado.

En cuanto a la localización espacio-temporal, que puede explicitarse y tematizarse -tanto tiempo como espacio pueden convertirse en objetos de referencia esencial-, el punto de referencia es el lugar y el tiempo de la situación de enunciación que se revela en el texto. El *hic* y el *nunc* se refieren siempre al acto de enunciación y a partir de allí se organiza toda la deixis. Subraya Violi que “el tiempo de la narración y el de la escritura -en el género- tienden a confundirse”, así puede “haber situaciones en las que la distancia entre narración y escritura, por un lado, y la historia, por el otro, sea

mínima”, también situaciones en las que sea “simultáneo lo vivido y lo reflexionado”. Las consecuencias de estos tipos de coincidencia se observan en la focalización textual que puede recaer “o sobre el yo narrante o sobre el yo narrado”.

Es el lector el que reconstruye los efectos de sentido que una carta puede producir a partir de los elementos que provienen de la estructura enunciativa del texto. Ahora bien, al efecto de inmediatez que producen los deícticos y las referencias temporo-espaciales en el escrito para la actualización del acto de enunciación, le corresponde un efecto de distancia por la inscripción en el texto de la enunciación y por el tiempo y espacio diferidos de la recepción. En cuanto al destinatario, suele ser un “individuo empírico determinado, pero en el momento en que el eje comunicativo se asume en la escritura, el destinatario empírico no puede ser tomado sino como figura textual”: presente y ausente siempre es otro. Establecer una correspondencia representa una manera de, a través de un tipo de contrato epistolar, establecer no sólo la relación con el otro y determinar su figura sino también una posibilidad de modificar su estatuto: “la carta evoca la presencia del otro y al mismo tiempo lo coloca en un lugar que es, por definición, inalcanzable: si escribo es porque el otro no está aquí o, si lo está, es precisamente para alejarlo. Se escribe siempre buscando una presencia: para hacerse presente al otro, para que se acuerde de nosotros, pero, por encima de todo, para que el otro se nos haga presente a nosotros mismos. Se escribe para evocar. Y, no obstante, justo en el momento en que se lo evoca, el otro parece alejarse aún más y su ausencia se hace más real.”

Para Violi, si el ejercicio de la escritura se realiza en la soledad, la carta es una forma en la que el acto de escribir asume de manera plena esa distancia, precisamente en ese espacio, la imagen del otro se puede recrear con libertad e intensidad, y paradójicamente, en esa distancia, el otro está a la vez más cerca y presente que nunca. La carta construye una presencia en el plano de lo imaginario y muestra una distancia en el plano real. Así, si la carta puede sustituir la realidad por la palabra, a la vez, la carta, como cosa material, es un instrumento metonímico “extensión casi de nuestro propio cuerpo”, alusión a la fisicidad de un cuerpo ausente.



### 1. 3. Carta y literatura. ¿Por qué la elección de la carta como género modelizador?

Podría decirse, en principio, que quien escribe una carta espera que ella sea leída por el destinatario previsto, es decir, aquel a quien el texto va dirigido y que éste podrá encontrar no sólo el contenido de la carta sino también al sujeto que la escribió. Ahora bien, los dos textos de Juan Gelman, *Carta abierta* y *Carta a mi madre*, no son textos epistolares que serán recepcionados, precisamente, por sus destinatarios. En el primer caso, ya en el título del libro, la carta asume el rasgo de denuncia porque el hijo del escritor, Marcelo Ariel, es un detenido-desaparecido y presumiblemente asesinado, y, en el segundo caso, porque su madre ha fallecido en el momento de escritura de la carta. El género, por cierto, implica distancia, es el síntoma de ésta.

Estas observaciones tienen particular relevancia. *Carta abierta* como toda carta de denuncia que circula en los medios de comunicación se entrega a la mirada pública y, por lo tanto, los lectores estamos de alguna manera previstos en la configuración del mensaje; en *Carta a mi madre*, por el contrario, la primera sensación del lector es la de asomarse a un universo de intimidad que viola sin pudor alguno.

La alteración en el circuito de la circulación de las cartas, desde la Antigüedad, constituye un terreno fértil para la producción de variadas posibilidades: por ejemplo, un mundo privado se abre a la curiosidad de un lector ajeno a la intimidad de una relación entre dos o un lector masivo accede al conocimiento de una situación, de un problema, que hoy afecta a pocos, pero que es o debería ser el tema de preocupación de todos.

La relación entre la literatura y el género epistolar es de una doble naturaleza. Por un lado, la literatura aprovecha el efecto de naturalidad que es propio de la carta, del mismo modo que el periodismo puede utilizar la fotografía. Así en algunos géneros literarios como la novela, las cartas permiten que los personajes hablen y se muestren, pero, muchas veces, a través de formas codificadas, por ejemplo, la correspondencia sentimental está pautada por los manuales que enseñan cómo expresarse. Por otro, el discurso literario puede teñir, gracias a la utilización de recursos retóricos, el mensaje.

Lo particular de los dos textos del poeta argentino es que ellos se presentan desde el título como “cartas” y su inscripción dentro del género epistolar modeliza el discurso poético. En *Carta a mi madre*, la poesía aparece modelizada en un género que

implica un mensaje dedicado a otro y escrito en un paréntesis del flujo de la vida cotidiana, incluso en una condición alienante como es el exilio y la conciencia de la muerte del interlocutor, y es, también, por presentarse como carta, expresión de un yo que muestra su privacidad a un destinatario que también es individual (casi es imposible escribir cartas personales a destinatarios plurales). El yo que escribe no es dueño de sí mismo porque está bajo el efecto del golpe que representa la noticia del fallecimiento de la madre a quien, no obstante, da un cuerpo, una voz, una intimidad. En *Carta abierta*, en cambio, se apela a un circuito abierto de comunicación: las cartas que aparecen en los medios gráficos. El autor de este tipo de carta pública es una voz auténtica pero minoritaria, legitimada porque está detrás de la firma y porque está garantizada por el género. Es una voz que existe y se configura a través del texto en tanto manifiesta su resistencia ante fuerzas que la superan o avasallan.

En las dos obras, por una parte, la elección del género discursivo instituye una especie de corte en el *continuum* de la vida del locutor que lleva a cabo el mensaje; por otra, se actualiza la unión de lo cotidiano que el discurso ordinario epistolar elabora entre padre – hijo (*Carta abierta*) e hijo – madre (*Carta a mi madre*) y el acontecimiento clave en la historia personal y político-social del país: al sufrimiento por el exilio se suman la angustia por la pérdida de los seres amados y la persecución ideológica y muerte de personas.

Para Enrique Foffani<sup>116</sup>, “Son dos libros epistolares que ponen de manifiesto la posición de parentesco del sujeto lírico: la primera, *Carta abierta*, es la carta de Gelman escrita desde el exilio a su hijo, desaparecido junto a su esposa durante la última dictadura militar, es decir, es la carta del padre, y *Carta a mi madre*, también escrita en el exilio ante la noticia de la muerte de ésta, es la carta del hijo. La función de la carta como estructura de un libro de poesía sobrepasa el vínculo familiar del sujeto una vez ‘padre’ y otra vez ‘hijo’.”

En la carta se produce un simulacro de la recuperación de un mundo que desaparece / desapareció: es precisamente ese mundo, que ha sido construido por el destinador del mensaje y el destinatario, aquel que la relación epistolar intenta sostener. Ante lo que existió y ante el horror, la carta es un relato que no llega a objetivarse, es

---

<sup>116</sup> Foffani, E., “La lengua salvada. Acerca de *dibaxu* de Juan Gelman”, en *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, Roland Spiller (editor), Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1995, pp. 183-202.

una mirada que permite, a posteriori, si no, acaso, comprender, sí reorganizar o jerarquizar sentimientos y hechos para redescubrir lo “real” para alguien.

El mensaje epistolar presenta un espacio apto para observar los cruces genéricos, para estudiar los fenómenos de polifonía y para el análisis de la teoría de la enunciación.

## 2. “alma a quien un todo un hijo pena ha sido”

### Análisis de *Carta abierta*

#### 2. 1. Análisis liminar

Gelman dedica *Carta abierta* a su hijo, Marcelo Ariel. La obra, escrita en 1980, en el exilio, en París y Roma, cierra con un *post – scriptum* en el que el poeta dice que el 26 de agosto de 1976 su hijo y su mujer, Claudia, que estaba embarazada, fueron secuestrados en Buenos Aires por un comando militar, que el hijo de ambos nació en un campo de concentración como otros niños; agrega que la dictadura militar nunca reconoció oficialmente a esos desaparecidos, a los que declara como “los ausentes para siempre” y confiesa que, como él no ha visto los cadáveres ni de su hijo ni de su nuera, como tampoco a sus asesinos, no los dará nunca por muertos.<sup>117</sup>

El libro está constituido por 25 poemas carentes de título, pero ordenados con números romanos. Cada poema está formado por estrofas de cuatro versos -cuartetos-, en su mayoría de 10, 11 y 9 sílabas; la cantidad de estrofas por poema se extiende desde dos hasta ocho, el único representante de mayor extensión estrófica es el primer poema. No aparecen las mayúsculas ni los signos de puntuación, salvo el signo de interrogación que, a menudo, se impone al poema entero. Las barras de separación indican la pausa que, con frecuencia, corta el verso antes de la última palabra lo cual promueve el procedimiento del encabalgamiento para restablecer el efecto de sentido.

*Carta abierta* está marcada, en lo que al tratamiento del lenguaje se refiere, por la construcción de estrategias de formación de palabras<sup>118</sup> para poder expresar una

---

<sup>117</sup> En enero de 1990, los restos de su hijo Ariel, asesinado de un tiro en la nuca en octubre de 1976, fueron identificados por un equipo de antropología forense. Los restos de su nuera aún no fueron hallados. Finalmente, en 2005, Juan Gelman pudo, después de años de búsqueda, ubicar en Uruguay a su nieta. Ella vive, hasta el momento, con la familia uruguaya que la adoptó.

<sup>118</sup> Acerca del lenguaje neológico en la obra de Juan Gelman, es imprescindible señalar que *Carta abierta* puede ser considerado como un eslabón, el más trágico, en la serie que inaugura el libro *Cólera buey* (1965). Ana María Porrúa en su tesis doctoral, “La poética argentina del ’60: Transformaciones dentro del género. Leónidas Lamborghini y Juan Gelman (1955-1975)”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1998, dice, respecto de las secciones *Cólera buey* y *Partes (Cólera buey)*, que se caracterizan por un lenguaje neológico que pareciera configurarse en contra del primer contexto cercano al lenguaje oral de *Violín y otras cuestiones*. Las operaciones más claras de invención de términos son las que extienden las reglas de la lengua a todos los vocablos por igual, pero sin tener en cuenta las

realidad que es dramáticamente representada y, a la vez, explorada y cuestionada. Estas estrategias se concentran en torno a la neología lexical que expande el eco de las transformaciones de las unidades lexicales a la estructura sintáctica de la oración. Considerando la cuestión desde el punto de vista de las relaciones que se establecen entre el nivel del discurso y el nivel de la lengua, las modificaciones que se producen en el orden de la sintaxis se reflejan en las variaciones a nivel de la categoría de las unidades lexicales. De este modo, tanto la creación de palabras<sup>119</sup> como el esquema sintáctico donde ellas desempeñan su función, se encuentran mutuamente condicionados.

Para comenzar, por ejemplo, la tercera estrofa del poema número XVII permite observar que utilizar un idioma es una manera de entender el mundo y aun de enfrentarlo o de padecerlo:

Sudo de frío cuando creo oír /  
te / helado de amor yago en la mitad  
mía de vos / no acabo de acabar /  
es claramente entiendo que no entiendo

Describir el estado del que sufre la pérdida del hijo, mitad de la propia vida y del propio cuerpo, mina toda afirmación y congela la capacidad de comprender: “no acabo de acabar”, “entiendo que no entiendo”; enferma: “sudo de frío” y promueve la contradicción: “helado de amor”.

---

excepciones a la regla. Esta capacidad inventiva produce un contexto lingüístico extraño, por ejemplo, el poema “Por la palabra me conocerás” de Partes puede leerse como una pedagogía de la invención lingüística. En él “la forma de constitución del neologismo queda explicitada porque se mantienen los antecedentes, los sustantivos que lo originan y, además, se mezclan usos ‘correctos’ e ‘incorrectos’ que dejan en claro la extensión de la regla sobre términos que en el lenguaje corriente no tienen conversión verbal o adverbial. Mantener como precedente los sustantivos da lugar al reconocimiento del neologismo, a su decodificación dentro de un contexto puramente lingüístico y pone en práctica el principio enunciado por Riffaterre cuando dice que un neologismo no es nunca -en la instancia de lectura- una palabra aislada o ‘suficiente por sí misma’, sino que más bien propone ‘una relación entre dos formas equivalentes, una marcada y la otra no’”. Para Porrúa, esta praxis sobre el lenguaje tiene sus antecedentes “en las experiencias de vanguardia europeas del '20 y supone el tratamiento del discurso poético como materialidad sonora y la propuesta de una semiosis que no se asienta en la referencia a la realidad”. Señala que, de las vanguardias locales, en *Cólera buey* aparecen como intertexto *Trilce* (1922) de César Vallejo y *En la masmédula* (1957) de Oliverio Girondo.

<sup>119</sup> Me refiero a palabra como unidad gráfica que consiste en una serie de caracteres delimitada por dos espacios.

En consonancia con el estado referido en el anterior fragmento, en el poema III, tercera estrofa, el Yo que enuncia manifiesta la situación y condición en las que se encuentra, y declara que la lengua que habla es una “lengua padecida”:

¿padre que te dolía / para vos? /  
¿padrecimiento o lengua padecida  
que habla / como no son de mi cabeza  
estas canallas / estos padeceres?/

La relación entre el lenguaje y la realidad -experiencia de la pérdida del hijo- a la que el yo del poema se propone acceder, hace entrar en crisis el concepto de referencia lexical que opera en los discursos sobre la base de un conocimiento fijado en el léxico de la lengua. Por un lado, el valor denominativo que corresponde a las palabras plenas<sup>120</sup> reside en el establecimiento de una correspondencia entre significante y significado del signo lingüístico y no directamente entre la realidad no lingüística y el signo; en *Carta abierta*, gran parte de los vocablos no están lexicalizados, es decir, no están en el diccionario ni son conocidos por el lector, lo cual obliga a buscar un nuevo sentido; y fundamentalmente el yo del poema concentra gran parte de su energía creadora en las reglas que permiten la formación de palabras. Por otro lado, el signo entra en relación con otro u otros signos en el enunciado, de este modo, las palabras se organizan según reglas “que conciernen al orden, a las conexiones explícitas e implícitas, a la selección que algunas palabras ejercen sobre otra u otras”, en síntesis son estas relaciones las que dan a la oración una “estructura interna”<sup>121</sup>; otro punto importante para tener en cuenta consiste en que para expresar una misma realidad, el locutor puede recurrir a un signo, a una perífrasis, a una oración o proposición o a una paráfrasis si lo considera necesario. En CA<sup>122</sup>, la sintaxis está fundamentalmente, marcada por la construcción de sintagmas nominales cuyos modificadores tienden a ser proposiciones adjetivas introducidas por ‘que’ o ‘donde’ o adjetivos neológicos, fruto de un proceso de creación que puede interpretarse como actividad de lenguaje que parte

---

<sup>120</sup> Las palabras “plenas” (sustantivos, verbos, adjetivos, principalmente) refieren por sí mismas, tienen un sentido que, conocido por los locutores, evoca la realidad de la cual son nombre. Las palabras “plenas” se oponen, a veces, a las palabras “útiles” (artículos, preposiciones, conjunciones). Ver Marie-Françoise Mortureux, Cap. I. *La lexicologie entre langue et discours*, Campus Linguistique, Paris, Editions SEDES, 1997.

<sup>121</sup> Di Tullio, Ángela, *Manual de gramática del español. Desarrollos teóricos. Ejercicios. Soluciones*, Buenos aires, Edicial S.A. 1997, cap. III.

<sup>122</sup> La sigla que se utilizará para *Carta abierta* será CA.

de la frase para desembocar en el léxico o viceversa; además, los sintagmas nominales que establecen equivalencias semánticas y la parataxis son las estructuras oracionales preferidas en desmedro de la subordinación. La razón de ser de la creación, tanto a nivel lexical como del tipo de variación en el nivel de la estructura de la oración, está motivada por la disparidad o desproporción entre la capacidad de elección a partir de lo que hay, o está disponible en la lengua, y la capacidad de producción que responde a las situaciones o los elementos de la realidad que se quiere representar. El sujeto del poema trabaja entre las normas prescriptivas, lo apropiado desde el punto de vista gramatical, y las elecciones de motivación estilística y el tono de resistencia y protesta ideológico-política.

El objetivo del trabajo de análisis de CA es recomponer, a través del análisis morfológico de los neologismos del corpus y de las características de la sintaxis, la posición enunciativa del sujeto del discurso poético, de la representación del Tú y del mundo.

El tema de la referencia, si es pensada respecto del análisis de un discurso particular, obliga a la distinción entre la referencia virtual a la que alude el lexema - unidad lexical en la lengua- y la referencia actual a la que alude el vocablo, es decir, la unidad lexical en el discurso. En este trabajo, en primer lugar se analizarán los neologismos a partir de los paradigmas conocidos según las reglas de formación de palabras, luego se intentará la comprensión global del propósito que persiguen los vocablos en el discurso.

El análisis se divide en tres partes: a) la aproximación morfológica fundada en la solidaridad de la morfología y semántica lexical y la descripción del tipo de estructura sintáctica en el primer poema, b) la ampliación de las observaciones hacia el corpus completo del libro, c) la comprensión del tipo de vocabulario y la sintaxis discursiva en función de observar la construcción del Yo enunciadador, del Tú enunciatario, del “mundo representado” y de la relación entre el texto como enunciado y la situación de enunciación en la que éste se inscribe.

## 2. 2. Primera parte

### Análisis de la morfología léxica<sup>123</sup> y descripción sintáctica aplicadas al poema I

Según Saussure, en la lengua no hay más que diferencias, por otra parte, la realidad también está constituida por diferencias, y puesto que el sistema de la lengua no refleja directamente la realidad, cada lengua constituye su léxico y su gramática para aprehenderla.

*Carta abierta* comienza de este modo:

I

hablarte o deshablarte / dolor mío /

manera de tenerte / destenerte /

pasión que munda su castigo como

hijo que vuela por quietudes / por

arrobamientos / voces / sequedades /

---

<sup>123</sup> La conformación del corpus permite realizar un análisis de las palabras que lo conforman desde la morfología léxica, con esto me refiero al análisis de las palabras polimorfémicas, variables y complejas ya existentes y a la observación de la formación de nuevas palabras. Dado que la morfología se ocupa de la palabra como unidad en cuanto a su constitución interna y de las reglas que rigen su estructura, el procedimiento de análisis morféxico consiste en segmentar la forma fonémica de la palabra en segmentos morféxicos mínimos separadamente combinables y conmutables, discretos y recurrentes, es decir, que reaparecen en otras palabras con el mismo significado. Las reglas de formación de palabras (RFP) tienen como posibles bases de derivación todas las raíces de significado léxico de una lengua. El español no utiliza raíces desnudas sino que las codifica categorizándolas en las llamadas clases de palabras; hay que añadir que las denominadas “clases de palabras” son al mismo tiempo unidades morfológicas y sintácticas – clases de palabras o partes de la oración que determinan régimen de concordancia o marcan subordinación. La relación entre morfología y sintaxis resulta evidente porque, si bien constituyen dominios de investigación autónomos, son, a la vez, dominios complementarios (la morfología identifica categorías gramaticales y la sintaxis les atribuye funciones). Las RFP no solo permiten crear palabras nuevas y categorizarlas en clases o subclases sino también contrastar las construcciones sintácticas y la estructura argumental de la palabra base con las palabras derivadas para poder describir en qué medida se heredan las propiedades combinatorias. Tanto en la derivación como en la composición están involucradas las categorías léxicas principales (las que constituyen clases abiertas: sustantivo, verbo, adjetivo y, en menor medida, adverbio y preposición). Ver Jesús Pena. Capítulo 66. “Partes de la morfología. Las unidades del análisis morfológico” y Carlos Piera y Soledad Varela. Capítulo 67. “Relaciones entre morfología y sintaxis”, en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (directores), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, España-Calpe, 1999.



levantamientos de la ser / paredes  
donde tu rostro suave de pavor  
estalla de furor / adioses / alma  
que me penás el mientras / la dulcísima  
recordación donde se aplaca el siendo /  
la todo / la trabajo / alma de mí /  
hijito que el otoño desprendió

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

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

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

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

volar de vos a vos / sangre de mí  
que desataron perros de la contra  
besar con besos de la boca / o  
cielo que abris hijando tu morida

En el poema I se distinguen los siguientes grupos:

1. palabras complejas que se analizan según la estructura interna por la presencia de morfemas y cuyo análisis desemboca en la clasificación de las unidades en categorías:
  - a) infinitivos y gerundios
  - b) formas verbales conjugadas
  - c) sustantivos
  - d) adjetivos
2. acrónimos
3. construcción de sintagmas a través de procedimientos de determinación
4. cambio de categoría genérica del sustantivo mediante el artículo definido
5. proposiciones subordinadas adjetivas

1. a. Análisis de infinitivos y gerundios

Grupo constituido por los infinitivos “hablarte”, “deshablarte”; “tenerte”, “destenerte” (todos en 1º estrofa); “desesperarte” (en 5º estrofa).

En tres de estos casos, el procedimiento de prefijación<sup>124</sup> produce nuevas palabras. La prefijación no afecta la categoría<sup>125</sup> gramatical de la base y no modifica sustancialmente, desde el punto de vista semántico, el significado del lexema de la palabra a la que se añade. En este caso se trata del alomorfo [des-], forma del prefijo intercategorial polisémico (puede recubrir más de un contenido) que despliega valores semánticos a menudo relacionados. Entiendo, siguiendo la clasificación de los prefijos de la gramática de Bosque y Demonte, que este prefijo tiene el significado general del lugar “desde donde” -significado locativo de procedencia- a partir del que se pueden derivar las ideas de separación, división y alejamiento que desarrollan los valores de contrariedad, de carencia y de reversión. La negación podría presentarse mediante antónimos léxicos del tipo hablar – callar / silenciar, tener – perder, esperar (con el significado de “aguardar” con una estructura argumental<sup>126</sup> diádica) – dejar de esperar;

<sup>124</sup> Ver Soledad Varela y Josefa Martín García. Capítulo 76. “La prefijación”, *op. cit.*

<sup>125</sup> Di Tullio, A, indica que “El término **categoría** denota una clase de entidades que comparten alguna o algunas características relevantes”. Cap. VIII, “Las clases de palabras”, *op. cit.*

<sup>126</sup> “Semánticamente, toda cláusula [la cláusula simple tiene un solo predicado verbal y no contiene subordinada] contiene una expresión predicativa y uno o más argumentos. Los argumentos son, por lo general, expresiones referenciales que permiten identificar entidades del mundo extralingüístico. El predicado atribuye una propiedad a un argumento o describe la relación existencial entre los argumentos. El predicado determina cuántos y cuáles argumentos son necesarios. El grado de un predicado es el

o por procedimiento sintáctico<sup>127</sup> mediante el adverbio negativo ‘no’: hablar – no hablar, por ejemplo. Sin embargo, en CA, la antítesis se da mediante la prefijación, se utiliza el prefijo [des-]: “deshablarte”, “destenerte”, “desesperarte”. En el par “hablarte o deshablarte”, aparece el primer neologismo formado con el prefijo [des-] con valor de reversión (concepto que modifica la acción desde una perspectiva aspectual ya que se refiere a la “posibilidad de realizar una acción para volver al estado previo de donde parte la acción no-reversiva”).

El prefijo con valor de reversión puede interpretarse como una oposición dinámica en cuanto supone un cambio de estado para volver al estado primero, modifica la acción respecto de su valor aspectual, pero no selecciona estructura argumental diferente de la de la base léxica. La relación entre el par de opuestos es explícita, se realiza a través del nexos disyuntivo “o”; la acción marcada con el proceso de prefijación opera sobre la base para anularla y volverla al estado de donde parte la acción descrita por el verbo simple. En el segundo par: “tenerte / destenerte”, el prefijo [des-] de “destenerte” aparece con valor de contrariedad (“dos elementos establecen relación de contrariedad si la negación de uno de ellos no implica la afirmación del otro”, se agrega en el párrafo destinado a la clasificación de los prefijos que “adjuntado a bases verbales, implica su negación sin que tenga que darse una acción previa como en el caso del [des-] reversivo”.<sup>128</sup> En esta ocasión la relación no se hace explícita porque la barra debe ser interpretada. En el último caso, aparece ‘desesperar’ no con el valor de “perder la esperanza”, en cuyo caso se trataría de un predicado monádico, sino con el valor de “dejar de esperar” que posibilita una estructura argumental diádica; esta interpretación es fruto de la lectura del verbo dentro de la serie que los elementos de resonancia “hablarte o deshablarte”, “tenerte / destenerte” producen en el texto; la presencia del término ‘desesperarte’ presupone el opuesto.

El prefijo [des-] con valor privativo forma un verbo a partir del sustantivo ‘espera’ (en esta relación “se establece la oposición entre la situación en que se tiene lo

---

número de argumentos seleccionados. [...] Los predicados semánticos tienen, pues, una estructura argumental, formada por los argumentos que seleccionan.” Ver Di Tullio, A., Cap. VI, “La estructura de la cláusula simple. El sujeto y el predicado”, *op. cit.*

<sup>127</sup> Ver Marie-Françoise Mortureux, *op. cit.*, Capítulo 3.

<sup>128</sup> Cap. 76, “La prefijación”, *op. cit.*

denotado por la base y otra en que se carece de ello”); este prefijo es el más productivo<sup>129</sup> como lo muestran las formaciones acuñadas en medios periodísticos.

El procedimiento morfológico de la prefijación marca la utopía de detener lo que ya se ha desplegado en el tiempo para regresar al punto de partida o la imposible actitud de “dejar de” hacer lo que se hace. La serie de los neologismos con el prefijo [des-] confirma la importancia de distinguir entre modelo virtual del léxico y el vocabulario<sup>130</sup> de CA. Para decir lo impensable desde la razón o lo inaceptable en la esfera del dolor, el sujeto enuncia y se enuncia desde la construcción de un diccionario que se aparta de las regularidades que establece la norma.<sup>131</sup> La escritura confronta lo posible y lo imposible, exhibe lo deseado y lo negado en el trabajo de elaboración de las contradicciones. La experimentación juega entre el dominio de la lengua como lugar de las certidumbres y permanencias y la metamorfosis de las palabras. Jorge Boccanera<sup>132</sup> también reflexiona acerca del empleo del prefijo que remite a la idea de separación “todo aparece deshecho, desasido, desmenuzado” y a la posibilidad de revertir lo fatal “desdoler, desmuriendo, despenándome”.

Grupo constituido por los gerundios “desapenando” (6° estrofa), “hijando” (8° estrofa).

El gerundio ‘desapenando’ ofrece materia de reflexión. Según el *Diccionario* de María Moliner, existen ‘apenar’, ‘despenar’, ‘apenarse’, pero no se registra ‘desapenar’. Se manifiesta nuevamente la productividad del prefijo [des-] en combinación con la base léxica ‘apenar’. Entiendo que en esta oportunidad el prefijo indica el concepto de privación que consiste en marcar la carencia de lo denotado por la base ‘apenar’ que se forma sobre una base nominal ‘pena’, por lo tanto indica la pérdida de lo denotado en la base: privar de la pena.

El segundo gerundio es ‘hijando’; el verbo ‘hijar’ resulta de un procedimiento de derivación inmediata (derivación heterogénea) a partir de una base nominal ‘hijo’<sup>133</sup>. Este tipo de verbalización está ampliamente representada en español y ofrece notable productividad para la formación de neologismos.

---

<sup>129</sup> Respecto de los neologismos por prefijación [de-], [des-], por ejemplo, tengo en cuenta una expresión que registré en un programa de noticias; en una nota una persona dijo: “...y que Dios no nos desabandone nunca.”

<sup>130</sup> Ver Marie-Françoise Mortureux, cap 7, *op. cit.*

<sup>131</sup> El concepto de norma será reconsiderado más adelante.

<sup>132</sup> Boccanera, J., *op. cit.*

<sup>133</sup> Ver David Serrano-Dolader. Capítulo 72. “La derivación verbal y la parasíntesis”, *op. cit.*

### 1. b. Análisis de formas verbales conjugadas

Grupo de cuatro formas verbales conjugadas, grupo 1. b): “munda” (1° estrofa), penás” (3° estrofa), “hijé” (6° estrofa), “miedara” (7° estrofa).

De las formas cuya raíz es originalmente nominal y que se categorizan primariamente como sustantivos: ‘mundo’, ‘pena’, ‘hijo’ y ‘miedo’, surgen secundariamente las formas verbales: ‘mundar’, ‘penar’, ‘hijar’, ‘miedar’<sup>134</sup>. Las RFP realizan el cambio de clase de palabra bajo el procedimiento de sufijación derivativa, la vocal temática átona del sustantivo da origen al verbo, generalmente, del primer grupo. Salvo el verbo ‘penar’, registrado por M. Moliner con dos acepciones, la primera: padecer, pasar penas, trabajos o penalidades, pasar por un estado de ansiedad, intranquilidad, impaciencia, la segunda, padecer una agonía prolongada; los otros tres son neologismos.

### 1. c. Análisis de sustantivos

El grupo está formado por sustantivos<sup>135</sup> y comienzo el análisis desde el último neologismo “morida” (8° estrofa) porque este sustantivo cierra el poema y forma parte de la estructura argumental del gerundio “hijando” modificador del verbo conjugado en segunda persona “abris hijando tu morida” y, fundamentalmente, porque vuelve a establecer la oposición semántica a través de una elección que es producto de transformaciones categoriales: ‘hijando’ “haciendo un hijo” / “hacer nacer” – ‘morida’, variante frente a ‘muerte’, originado a partir de ‘morir’ mediante sufijación derivativa. En este caso, el sufijo [-do] / [-da] actualiza el contenido semántico de nombre de la acción y su base es siempre verbal. Interpreto que el gerundio “hijando” despliega el argumento “morida” que tiene carácter resultativo. Lo más notorio es que el neologismo ‘hijar’ (con su propio objeto interno: “hijo”, equivalente al significado léxico de la raíz, “hijo que hijé”, en 6° estrofa) desarrolla, la segunda vez que aparece “o cielo que abris hijando tu morida”, (8° estrofa), un objeto lógicamente irreconciliable “morida”. El resultado de esta relación sintáctica entre dos ideas que se excluyen por lo paradójico de su contraste es la figura de la antítesis.

---

<sup>134</sup> Ver nota 9.

<sup>135</sup> Ver para el tema de sufijos nominales del español, Ramón Santiago Lacuesta y Eugenio Bustos Gisbert. Capítulo 69, *op. cit.*

La antítesis, a lo largo del poema, produce construcciones conflictivas en el enunciado donde el sentido se genera procediendo por alternancias entre términos opuestos.

Hay dos sustantivos que sufren procesos de sufijación homogénea mediante el empleo del sufijo apreciativo diminutivo<sup>136</sup>: “hijito” (3° estrofa), “agüitas” (5° estrofa). Aquí se entrecruzan y solapan varias dimensiones semánticas: la que atañe a la función expresiva del lenguaje se sobrepone a la función representativa ya que, en el poema, los términos no se refieren a la disminución de tamaño sino al carácter predominantemente afectivo que adquiere el objeto en la conciencia del sujeto que evoca. Para Jorge Boccanera, Gelman sigue respecto del diminutivo, podría decirse, la concepción de Federico García Lorca: la labor de domesticar las grandes palabras; así en la obra del poeta argentino: “Este derivado amplía su campo semántico y en la medida que abandona el discurso lógico potencia el valor fónico del texto. Pasa de cumplir lo que las gramáticas antiguas definieron como una ‘disminución del principal’ [...] a integrarse gradualmente con un lenguaje vivo que no deja de metamorfosearse”.<sup>137</sup>

El sustantivo “lloradera” (6° estrofa) está formado sobre una base verbal. La alternancia [-dor] / [-dera] actualiza contenidos semánticos de agente indicando disposición de ánimo para hacer algo, nombres de instrumento y locativos. De acuerdo con el contexto en el poema I, el sustantivo adquiriría valor agentivo: “la que hace llorar”.<sup>138</sup>

Considero que, en CA, Gelman muestra preferencia por la construcción de sintagmas nominales en lugar de proposiciones subordinadas. La elección de ciertas estructuras y el tipo de discurso que se construye están absolutamente ligados: un sintagma nominal puede ocupar posiciones como sujeto, complemento del verbo, complemento circunstancial y esto muestra que la nominalización deverbal permite encadenar en una oración simple, sin subordinación, una serie de afirmaciones

---

<sup>136</sup> Ver Fernando A. Lázaro Mora. Capítulo 71. “La derivación apreciativa”, *op. cit.*

<sup>137</sup> Según Boccanera, “Gelman convierte en diminutivos a sustantivos y adjetivos, incluso algún determinativo (‘mismito’), contrapunteándolos con superlativos en un juego pendular que va de los ‘solito’, ‘poquito’, ‘chiquito’, a los ‘tiernísima’, ‘purísimo’, ‘bellísimo’. Ese juego produce, a su vez, significados nuevos”. El crítico reconoce que, en la primera etapa de la obra, el diminutivo, preferentemente en [-ito], permanecía en su función de realzar la carga afectiva o expresa compasión, subrayaba la ironía y participaba de la jitanjáfora; en cambio, en la producción del exilio, es un recurso que vehiculiza el hondo pesar por los desaparecidos muertos por donde también se cuele el mundo de la infancia. *op. cit.*

<sup>138</sup> ‘Lloradera’ según F. Rainer, contiene, además del significado de acción, un componente semántico intensificadorio, aunque puede suceder que la alternancia sea más dialectal que semántica. Ver Ramón Santiago Lacuesta y Eugenio Bustos Gisbert. Capítulo 69. “La derivación nominal”, *op. cit.*

jerarquizadas. La simplicidad en términos de estructura sintáctica se acompaña con densidad semántica y contribuye a un discurso pregnante y conciso.

En el poema, otro sustantivo formado a partir del mismo sufijo es “soledadera” (5º estrofa), pero añadido a la base nominal ‘soledad’.<sup>139</sup> En la interpretación de la palabra, me inclino por la relación locativa ya que al sustantivo sigue una proposición de lugar “... / vendido // a tu soledadera donde nunca // me cansaría de desesperarte /”.

El verbo ‘recordar’ es la base sobre la cual opera el sufijo nominalizador [-ción] para dar origen al neologismo “recordación” (3º estrofa) que se ofrece como una alternativa frente al sustantivo ‘recuerdo’. El motivo de la opción del sustantivo ‘recordación’ estaría en la marca del género femenino que conlleva el sufijo; el rasgo de lo femenino está presente en el poema y sobre todo en la estrofa donde aparece la nueva palabra:

que me penás el mientras / la dulcísima<sup>140</sup>  
recordación donde se aplaca el siendo  
la todo / la trabajo / alma de mí /  
hijito que el otoño desprendió

El sustantivo “astrísimo” (6º estrofa) manifiesta la transgresión categorial apreciable en la aplicación del sufijo derivativo [-ísimo], muy productivo, pero aplicable a palabras pertenecientes a la clase de los adjetivos. Este nuevo término valorativo nos permite pasar al cuarto grupo constituido por los adjetivos.

#### 1. d. Análisis de adjetivos

El grupo está formado por los adjetivos en los que se expresa enfáticamente la valoración del sujeto sobre una determinada propiedad, son, por lo tanto, adjetivos valorativos elativos<sup>141</sup> o adjetivos de grado extremo que, en este caso, son morfológicos porque se construyen según el procedimiento morfológico a través del sufijo [-ísimo] /

---

<sup>139</sup> La derivación como la composición por afijos es recursiva. La recursividad es la posibilidad de repetir la misma operación sobre el resultado que se acaba de obtener: una vez formada, una unidad lexical construida se comporta como una palabra simple susceptible de funcionar como base de derivación o de composición. La recursividad es una propiedad que funda la creatividad lexical y que tiende a alargar las palabras. Ver Marie- Françoise Mortureux, *op. cit.*, Capítulo 2.

<sup>140</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>141</sup> Ver Ignacio Bosque. Capítulo 4. “El sintagma adjetival. Modificadores y complementos del adjetivo. Adjetivo y participio, *op. cit.*

[-ísima]: “dulcísima” (3° estrofa) , “cieguísimo” (4° estrofa). También admiten este sufijo los participios adjetivales, en el poema hay un ejemplo: “derramadísimo” (7° estrofa).

## 2. Análisis de los acrónimos<sup>142</sup>

La acronimia es un procedimiento morfológico que consiste en la formación de una palabra a partir de dos -el caso más frecuente- o tres unidades léxicas; por lo tanto, se produce la fusión de las unidades léxicas diferentes. El resultado es una nueva palabra cuyo significante es producto del fragmento inicial de la primera base y del fragmento final de la segunda, el significado resulta de la combinación de los significados de las bases. La exigencia de determinado orden contribuye a que la nueva palabra conserve un significante evocador con capacidad expresiva. Desde el punto de vista semántico<sup>143</sup> la originalidad del procedimiento residiría en que el acrónimo implica una co-predicación: *x* es a la vez A y B.

El sustantivo “musicanta” (5° estrofa), puede ser interpretado como resultado del proceso de acronimia que presenta semejanzas -si hay que vincularlo con los procedimientos morfológicos tradicionales- con la composición. En este caso, desde el punto de vista de la categoría sintáctica de los elementos que lo conforman la primera base es un sustantivo, la segunda base es un verbo: música + canta.<sup>144</sup> Como los elementos van armando sus series, la hipótesis de que ‘musicanta’ sea un acrónimo proviene de la lectura de otros términos, por ejemplo, “padrecimiento” (en el poema III, 3° estrofa, citado anteriormente), donde es posible distinguir: padre + padecimiento. En el caso de “musicanta”, la intersección parcial de los significantes consiste en la yuxtaposición de palabras con pérdida de una sílaba; en el caso de “padrecimiento”, hay además parecido fonológico porque la primera base se mantiene y la segunda solo se diferencia del resultado por la incorporación de la ‘r’.

---

<sup>142</sup> Ver Manuel Casado Velarde. Capítulo 78. “Otros procesos morfológicos: acortamientos, formación de siglas y acrónimos, *op. cit.*

<sup>143</sup> Ver Marie- Françoise Mortureux, *op. cit.*, Capítulo 4.

<sup>144</sup> Otra interpretación estaría ligada al participio latino *musicatus*, proveniente del verbo \**musicare* “hacer música”; la palabra ‘musicanta’ estaría vinculada con la forma del participio presente de este verbo, constituiría con su terminación en -a un hispanismo como lo es ‘ayudanta’ frente al participio invariable en -e ‘ayudante’.



La formación del acrónimo implica una intervención del hablante, un acto creativo consciente.<sup>145</sup> Se trata de juegos de combinaciones y de desarticulaciones de palabras, en síntesis de procedimientos de transformación.

### 3. Análisis de sintagmas contruidos por procedimientos de determinación

El grupo constituido por los sintagmas: artículo + palabra invariable, resulta interesante desde el punto de vista de la relación que se establece entre el sujeto hablante y su interlocutor. Los representantes de este grupo son los sintagmas “el mientras” y “el siendo” (ambos en 3º estrofa). La utilización del artículo definido, permite -al menos ilusoriamente- construir un referente, la construcción del sintagma instituye una cierta garantía de accesibilidad a lo representado, el determinante tendría el papel de “establecer la forma de identificar o localizar” la entidad a la que alude el sintagma nominal “o también la cantidad” que se debe considerar.<sup>146</sup> Todo esto es una estrategia por parte del hablante que transmite ciertos supuestos como si fueran conocidos, aunque no lo son. En la primera construcción “el mientras”, la conjunción establece una relación temporal; en la segunda “el siendo”, el gerundio sustantivado compite, quizás, con el sustantivo ‘existencia’ (originado en otra base lexical). El gerundio, interpreto, despliega el carácter de duración de la acción del verbo ‘ser’ y se acopla a la idea que desarrolla el conector temporal ‘mientras’. La imposición de artículo para palabras como ‘mientras’ o ‘siendo’ refleja que en el nivel morfológico y sintáctico hay juegos de combinaciones capaces de alterar y transportar el código de la lengua hacia un código interno donde hay transposiciones y cambios de categorías para construir nuevos espacios ficcionales.

### 4. Análisis de cambio de categoría genérica

El grupo está constituido por sintagmas cuyo núcleo nominal se opone, en cuanto a la marca del género, al artículo definido que se emplea para restringir y definir la referencia. La forma del artículo está determinada por los rasgos -explícitos o implícitos- de género y número del sustantivo; la información flexiva que aporta el artículo asegura la recuperación de esos rasgos. En el caso del poema I hay formación

---

<sup>145</sup> Cf. con fenómenos lingüísticos como la aglutinación o la etimología popular. Ver nota 16.

<sup>146</sup> Ver Manuel Leonetti, “Determinantes y contenido descriptivo”, *Español actual*, 66, 1996, pp. 5-23.

de sintagmas de tipo nominal con cambio de género para el sustantivo a través del artículo definido: “la ser” (2º estrofa), “la todo”, “la trabajo” (ambos en 3º estrofa).<sup>147</sup> Este tipo de cambio es una de las características de CA.

Tanto el grupo 3 como el 4 son muy interesantes respecto de, al menos, dos aspectos:

- el sintagma nominal es el lugar donde la referencia virtual de la palabra sustantivada se convierte en referencia actual, en el discurso se observa cómo se produce la designación de los elementos de la “realidad”
- ambos grupos representan otra fuente de novedad frente a la originalidad del léxico vista en los grupos 1 y 2

#### 5. Propositiones subordinadas adjetivas

Dar paso a la organización de la sintaxis implica tener en cuenta en primer lugar, la variedad de construcciones para el sintagma nominal. Se pueden establecer, a partir de la lectura del poema I, las siguientes características y variantes válidas para todo el corpus de CA:

- a) sustantivos sin artículo determinante: / voces / , / sequedades / , / adioses / (todos en 2º estrofa)
- b) sustantivos determinados con artículo, con adjetivo calificativo o posesivo o construcción de preposición y término: / la trabajo / (3º estrofa), / aire hermoso / (5º estrofa), / dolor *mío* / (1º estrofa), / alma *de mí* / (3º estrofa) / agüitas *de tu mirar* / (5º estrofa)
- c) sustantivos determinados por proposiciones adjetivas: / paredes *donde tu rostro suave de pavor estalla de furor* / (2º estrofa), / hijo *que hijé contra la lloradera* / (6º estrofa)

Otra de las variaciones importantes reside en la fluctuación entre parataxis y subordinación tanto en la idea de la comparación como en la idea de la finalidad. En general, puede decirse que en CA, el locutor prefiere la parataxis a la subordinación.

---

<sup>147</sup> La alternancia el / la registrada por la gramática de Bosque y Demonte no abarca casos como los mencionados; sí hace referencia a la vacilación del artículo en época medieval o en numerosos dialectos españoles y americanos, al respecto en *Carta abierta* aparece en poema XXIV “la alma camina dentro de sí”. Ver Manuel Leonetti. Capítulo 12. “El artículo”, *op. cit.*

En el grupo b, entre el adjetivo posesivo y la construcción de preposición y pronombre caso término, puede leerse una variación: la combinación de las palabras condiciona el contenido semántico. En el caso “alma de mí” entiendo que se produce una idea ligada a la separación o desprendimiento: el hijo es parte del padre, pero parte arrancada y no poseída como se entiende en el caso “dolor mío”. La creación del sentido se manifiesta a través de la estructura sintáctica. La variación de estructura se puede comparar con otros ejemplos presentes en CA: “sangre de mí” (poema I), “sacándome de mí” (poema XIII) y su par pronominal “solo de vos” (poema I), “mitad rota de vos” (poema II).

En el grupo c, considero que la lengua y el discurso de CA se sostienen en condición de fluctuación por dos tipos de procesos: la *continuidad* de las reglas de la sintaxis de la oración como de las reglas de la formación de palabras<sup>148</sup> y la *ruptura* de la sintaxis de la oración o ruptura por aparición de neologismos. Se da una equivalencia entre ciertos esquemas frásticos de enunciado y ciertas construcciones lexicales, es decir, bifurcaciones en los modos de decir. Un ejemplo de esto podría ser el que aparece en el poema III, (parte de la 3º y 4º estrofas):

país gravísimo donde gritás  
contra la padre doledor<sup>149</sup> de tanto?/

¿padre que te dolía / para vos? /

Así puede apreciarse que la proposición subordinada adjetiva es variante del neologismo o que el neologismo se despliega en una estructura con verbo conjugado. Los pronombres relativos ‘que’, ‘donde’ (los más frecuentes en CA) permiten imbricar

---

<sup>148</sup> “En la medida en que las unidades lexicales están construidas en virtud de una combinatoria de elementos lexicales simples, la creación lexical consiste en la aplicación de cierto número de reglas que poseen el mismo poder recursivo que las reglas de la gramática. El locutor dispone de la misma facultad de producción de unidades lexicales nuevas por aplicación de las reglas de la sintaxis específica del léxico.” (I.1.6.3) “La neología lexical se define por la posibilidad de creación de nuevas unidades lexicales en virtud de las reglas de producción incluidas en el sistema lexical.” (I.2.1). Ver Louis Guilbert, *La créativité lexicale*, Paris, Librairie Larousse, 1975, cap I. “La néologie”. (La traducción es nuestra.)

<sup>149</sup> Es un ejemplo de neologismo formado por derivación morfo-sintáctica. Los elementos de construcción, preexistentes en el sistema de la lengua, pueden hacer aparecer un término nuevo. “Si se considera como unidad operatoria el nivel elemental del signo mínimo (morfema) se deberá dar cuenta de la formación, a partir de elementos simples, de combinaciones léxicas estables y autónomas en virtud de una combinación léxica específica. Si se adopta el segmento lingüístico de la frase, la definición deberá dar cuenta de la reducción por transformación de un segmento de enunciado organizado en frase al estado de segmento léxico estable, es decir, palabra.” ver Louis Guilbert, *op. cit.*, cap. I. (II.5). (La traducción es nuestra.)

una escena discursiva dentro de otra escena discursiva y abren en un marco sintáctico lo que puede contenerse en una unidad lexical. Tal operatoria muestra la relación entre léxico y sintaxis, entre el nivel del discurso y el nivel de la lengua. Es importante señalar, según Louis Guilbert, que el dominio gramatical representa el esqueleto de la estructura lingüística y tiene relativa estabilidad, mientras que el léxico, en razón de su función referencial, se caracteriza por su movilidad.<sup>150</sup>

Si el análisis se concentra en torno al neologismo “doledor”, pueden obtenerse observaciones muy interesantes, enriquecedoras y sobre todo características del discurso de CA.

El neologismo ‘doledor’ funciona como adjetivo -la base es el verbo ‘doler’- obtenido gracias al sufijo [-dor] que forma sustantivos o adjetivos y que indica ‘la persona que lleva a cabo la acción designada por el verbo’ (estoy confrontando con otras palabras lexicalizadas en español: correr > corredor, entender > entendedor, tener > tenedor). El sufijo es un elemento categorizador con función gramatical porque es señal de cambio de categoría; la transformación se apoya sobre un cierto segmento que orienta en la interpretación del mensaje y que selecciona una determinada base léxica.<sup>151</sup>

## 2. 3. Productividad de las reglas de formación de palabras y cambios de género en *Carta abierta*

Es relevante recordar que las RFP operan con material fonológico en cuanto significativo de un determinado morfema y que ese material fonológico es el constituyente del componente rítmico del poema. Además, se debe, principalmente, tener en cuenta que lo que caracteriza el vocabulario de CA es el concepto de palabra posible pero “inexistente” en el sentido de unidad que no ha ingresado en el diccionario.<sup>152</sup> El locutor se vale de los medios formales que ofrece la lengua para

---

<sup>150</sup> Por el modo arbitrario de correspondencia entre el signo y el referente puede instituirse una cierta libertad de creación. Ver Louis Guilbert, cap I, *op. cit.*

<sup>151</sup> Los afijos seleccionan sus bases de acuerdo con propiedades categoriales, contextuales y aspectuales. Ver Bosque y Demonte, cap. 67, *op. cit.*

<sup>152</sup> El concepto de “palabra posible pero inexistente es consustancial a la morfología”. Ver Bosque y Demonte, cap. 66, *op. cit.*

construir nuevas palabras, sus innovaciones lexicales son un asunto del discurso poético antes bien que una pretensión de tomar lugar en el sistema del léxico de la lengua.<sup>153</sup>

En CA el léxico no es un sistema cerrado, el término atestiguado por el diccionario no elimina al nuevo. Sucede que para Gelman, la palabra ha dejado de ser un segmento estable. La productividad de los elementos formales de la lengua no queda afectada por el bloqueo que ejerce otra palabra existente o sinónima ya presente en el diccionario: el procedimiento al que se recurre, por ejemplo, la sufijación en [-dor] es válida y no ha modificado su productividad en el tiempo, pero su puesta en marcha introduce anomalías, ya que existen las palabras ‘dolorido’, ‘dolido’, ‘doliente’ a las que el autor no recurre.

En el procedimiento de derivación el autor encuentra una máxima libertad de expresión, prueba de esto es la serie creada a partir de las bases ‘dolor’ / ‘doler’: en el poema VIII “tu dolida”, en el XIII “estas duelas”, en el XV “doloración”.

Las RFP ofrecen una materia potencial al poeta y le procuran la intercambiabilidad de las clases sintácticas de punto de llegada o de punto de partida (por ejemplo del sustantivo al verbo, del verbo al sustantivo, del sustantivo al adjetivo, del adjetivo al sustantivo, etc.) o también la posibilidad de trabajar en la misma categoría sintáctica (el caso de sufijos de diminutivo para el sustantivo, por ejemplo) o los cruces de categorías (el caso del sufijo de grado superlativo para un sustantivo, por ejemplo) y esto implica muchas veces construcciones diferentes y cambios argumentales.

También debe notarse que en CA cada término de derivación puede engendrar otro derivado, tanto de palabras lexicalizadas, por ejemplo en el poema XII:

disparos<sup>154</sup>

de la verdad hundiéndome la frente /  
carita que eras / ¿ahora disparás?/

como de palabras posibles a través del procedimiento de parasíntesis -prefijación y derivación denominal para crear un verbo-, por ejemplo en el poema II:

---

<sup>153</sup> Ver Fabienne Cusin-Berche, “Le lexique en mouvement: création lexicale et production sémantique”, *Langages*, 136 (décembre 1999), pp. 5-25.

<sup>154</sup> El subrayado es nuestro y pone de relieve los procedimientos de formación de palabras.

hablás de vos / entrañas que desgarrar  
este cesar de vos / entraña mía /  
desentrañándose de mí / mudándome /

o de sufijación únicamente, por ejemplo en el poema X:  
realidad que sufrís como pariendo /  
tu sufridero / ¿canta para mí?

o de prefijación<sup>155</sup>, por ejemplo en el poema V:

¿me despadrás para despadecerme?/

o en el poema IX donde derivación y prefijación se suman para avanzar por antítesis en una fórmula de choque que radicaliza la complejidad de la enunciación:

¿arbolarias tus desarbolitos

sólo para sombrear mi ensoñación  
que suda al sol de tus ausencias? / ¿cuándo? /

La alteración de la marca de género del sustantivo a partir de la presencia del artículo determinativo advierte sobre una mirada que interpreta parte del mundo bajo la especie de lo femenino:

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

Según Enrique Foffani<sup>156</sup>, “la tentativa por feminizar la lengua de un sujeto padre y así investirla de una dimensión materna” caracteriza este libro.

---

<sup>155</sup> Los prefijos se caracterizan por tener una combinatoria menos rígida que la de los sufijos. En el caso de creación de términos por prefijación, no hay transformación de clase sintáctica, salvo si hay, a la vez, sufijación. Ver Bosque y Demonte, cap. 67, *op. cit.*

<sup>156</sup> Foffani, E., *op. cit.*

Desde el análisis de algunos de los elementos que aparecen en el poema I, el hilo de la voz teje los otros poemas del corpus, de modo tal que ahora es posible abordar la segunda parte.

## 2. 4. Segunda parte

### Ampliación de las observaciones hacia el corpus de CA

El análisis del léxico del primer poema da cuenta de la productividad y la innovación que las RFP realizan en el interior de la lengua; la extensión de los procedimientos de las RFP a todo el corpus permite establecer la existencia de un diccionario propio. En la poesía de Gelman, se puede percibir la tensión entre lo que el sistema ofrece con sus márgenes de amplitud y variabilidad y la ampliación o ruptura de esos mismos márgenes.

Aparecen los siguientes procedimientos:

Los procedimientos de afijación derivativa y de prefijación provocan la aparición de neologismos:

- a) en la clase de los verbos: *se encriatura, desmoriste, crepuscularte, compañándome, mañanó, desfuiste, arbolarías, juaneo, gelmaneo, desabuenándose, hombren, bueyás, soleás, lechara, trista, pobrear, lloranto, despajarita, niñoando, almitar* (etc.)
- b) en la clase de los sustantivos: *sufridera, suavera, muereras, sequera, fueguera, visitación, encerramiento, levantadura, perradura, dolida, doloración, duele, duelas, blancor* (etc.)
- c) en la clase de los adjetivos: *doledor, ajuntaditos, amarísima, rechazador, cieguísimo, violas* (etc.)
- d) en la clase de los adverbios: *carnemente*.

La prefijación no solo es un proceso derivativo que produce neologismos, sino que es un procedimiento que establece relaciones sintácticas explícitas de antonimia entre términos evocando relaciones paradigmáticas: “*hablarte o deshablarte*”, “*este desesperarte o esperarte !*”, “*¿muriendo? / ¿desmuriendo? !*” (etc.).

La formación de acrónimos: *musicanta*, *lloranto*, *padrecimiento*, (etc.). La lectura de la crisis está relacionada con la facilidad con que se desmontan las piezas de la intersección.

De la observación de los procesos de sufijación derivativa, surgen:

- la figura de dicción llamada sustitución<sup>157</sup> de morfemas que afecta la morfología de la palabra y consiste en derivar una palabra por analogía con otra mediante un morfema que no le corresponde. El sentido del término base se combina con el que proviene del morfema agregado, lo cual produce efecto semántico porque da lugar a contaminaciones sobre todo cuando el morfema sugiere un cambio de categoría léxica<sup>158</sup>: “¿*cuerpo que corazono por veremos?*”, “*no vidan / tormentan sus contrarios / cuerpan mucho?*”, “*zapatito de vos que pisa la // sufridera del mundo aternurándolo /*” (etc.).
- la figura de dicción que afecta a la morfología de las palabras y que consiste en la repetición<sup>159</sup>, dentro del discurso, de palabras o expresiones que ofrecen varios fonemas análogos ya sea por parentesco etimológico ya sea casualmente. Estos procedimientos que se producen en el campo de lo fónico, morfológico como semántico estructuran relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. De la relación entre semejanzas y diferencias de sonido y sentido resultan tensiones significativas a partir de recurrencias, también se determinan redundancias en distintos planos que establecen isotopías en la línea del discurso: “*abril que abriste tu misterio*”, “*entrañas que desgarran // este cesar de vos / entraña mía / desentrañándose de mí*”, “*o como espanto de perderte como // perderme en tu perder*” “*¿delantales // que la mañana mañanó de sol?*”, “*¿qué país // sangrás / para que sangre carnemente?*”, “*arbolarías tus desarbolitos*” ( etc.).

---

<sup>157</sup> Según Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1998.

<sup>158</sup> “Las palabras pertenecen a distintas clases (de acuerdo con la tradición, sustantivo, adjetivo, pronombre, verbo, adverbio, preposición y conjunción) y subclases (sustantivos comunes y propios, pronombres personales, indefinidos..., verbos transitivos e intransitivos, etcétera) que se distinguen a partir de distintos tipos de propiedades compartidas. Son las clases léxicas.” en Di Tullio, A., Cap III, “La sintaxis”, *op. cit.*

<sup>159</sup> *Ibidem.*



- La antítesis<sup>160</sup> es la figura que resulta del contraste entre términos; constituye una figura binaria que aproxima dos términos para señalar una oposición. El juego de oposiciones produce la ruptura de las isotopías que el discurso va tejiendo en el campo de las relaciones sintagmáticas, es decir, horizontales: “*hijo que vuela por quietudes /*”, “*hijo buscando altura por bajezas /*”, “*arde helado*”, “*¿ya mudo // quietás tu luz contra tieneblas?/*”, “*¿cómo beber que seca?/*”, “*seca de llanto cáido sin llorar /*”, “*¿sombra de tu pasada claridad?*” (etc.).
- las alteraciones de género: *la pecho, la cielo, la sol, la padre, la mundo, la cuerpo* (etc.) elaboran relaciones morfo-sintácticas en el terreno de la bipolarización (oposición del artículo y del género del sustantivo) y la ruptura de la isotopía establecida por el género.
- la construcción de sintagmas nominales que manifiestan transgresiones o desplazamientos del punto de vista de lo que constituye la norma: *el nunca, tus nuncas, su nunca, para nunca, tu diga, el sido, el recordemos, tus peros*.

El incompleto, pero significativo, listado de vocablos o expresiones relevados pone en evidencia que el tipo de organización y relación de palabras en CA es la antonimia. Ella está marcada por el prefijo [des-], por la combinación del artículo y del sustantivo en diferente género, por la vecindad en la línea del discurso de palabras o expresiones antónimas o por la suerte de contradicción permanente con lo que establecería la norma.

Teniendo como referente el trabajo de Danon-Boileau<sup>161</sup> acerca de la diferencia entre lexema y marcador, considero, al igual que el autor, que un marcador es la

<sup>160</sup> La antítesis es tradicionalmente considerada ya como una figura de construcción ya como una figura de pensamiento, según se insista en su estructura de separación o el en conflicto conceptual que esta estructura manifiesta. Desde una punto de vista lingüístico, la antítesis es ante todo una estructura contrastiva, con tres formas predominantes: a) el acercamiento de antónimos; b) la yuxtaposición de una afirmación y de una negación; c) la coordinación adversativa. La antítesis tiene una extensión variable. Localizada cuando crea una oposición en una frase, se transforma en extensa cuando sostiene todo un texto. Ver Marc Bonhomme, *Les figures clés du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

<sup>161</sup> “Como se sabe, un lexema es una palabra que dispone de un significante, de un significado y de un referente eventual. Por el contrario, un marcador es la huella de una operación. En un enunciado tal como ‘Juan come una manzana’, ‘comer’, ‘Juan’, ‘manzana’ son lexemas, mientras que la terminación de persona de ‘comer’, el artículo ‘una’ y la terminación de singular de ‘manzana’ son marcadores. Un artículo, un pronombre, un auxiliar, pero también una terminación nominal o verbal son buenos ejemplos

huella de una operación que traduce la posición de un enunciador en relación al contenido de pensamiento que expresa. Esta posición se define por dos polos: lo que él, como enunciador, presume que es la “realidad” en el momento de tomar la palabra y el pensamiento que atribuye a aquel al que se dirige.

En la mayoría de los casos, el empleo de un marcador está parcialmente dictado por la categoría al lexema al que se asocia; pero como se aprecia en CA hay muchas transgresiones que traducen movimientos de pensamiento.

En la obra de Gelman los marcadores pueden ser agrupados y esto permite considerar algunos parámetros esenciales. Es posible observar algunas de las razones que filtran la elección de un operador u otro. Tanto la repetición de cierto tipo de operadores como las alteraciones de operadores respecto de la categoría a la que se asocian o respecto de lo esperable según las reglas permiten dibujar un primer tipo de relieve sobre la superficie textual y esbozar las diferencias de valor que resultan de esas operaciones.

La pregunta que cabe formular es por qué se elige un tipo de estrategia o en qué tipo de estrategia se funda un determinado texto.

## 2. 5. Tercera parte

### Construcción del enunciador, enunciatario y mundo representado

Para la comprensión del tipo de construcción del Yo, del Tú y de mundo representado en CA, es relevante el concepto de norma. Este concepto está estrechamente ligado al de creatividad.<sup>162</sup> La estructura lingüística y el respeto por las reglas que constituyen la norma sólo se manifiestan a través de los actos lingüísticos que ponen en marcha los hablantes; así aparecen tanto la creatividad lingüística como la norma lingüística que consiste en el juego normal de las reglas. ¿Cómo funcionan ambos conceptos en CA?

---

de marcadores. Ellos no envían a ningún contenido pero pueden ser considerados como huellas de operaciones.”, en Danon-Boileau, L., *Du texte littéraire à l'acte de fiction: Lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques*, Paris, Éditions OPHRYS, 1995. (La traducción es nuestra.)

<sup>162</sup> Se pueden diferenciar dos tipos de creatividad lexical: la neología denominativa y la neología estilística. Entiendo que en el caso de la poesía de Gelman, se da el segundo tipo por el cual la nueva materia lingüística y la nueva significación están ligadas a la originalidad profunda del autor, a su libertad de expresión fuera de los modelos recibidos o contra los modelos recibidos. Ver Louis Guilbert, *op. cit.*

En la obra, la creación lexical y las modificaciones que se producen en el nivel de la sintaxis no pasan desapercibidas por el lector que, sin duda, resulta, en primer lugar, sorprendido por las desviaciones que el enunciador impone al discurso. Este desafía el juicio de aceptabilidad<sup>163</sup> del lector a quien le toca la interpretación no solo de qué se dice sino también de cómo se dice. El sujeto padre queda “despadrado”: “¿me despadrás para despadecerme?” cita Foffani<sup>164</sup> y sostiene que “es en el territorio exclusivo de la lengua que el sujeto habla, el lugar de la disminución, de una experiencia extrema que convierte a aquél en un ser menor que sólo puede hablar como un niño: el padre se hace hijo de su hijo (‘deshijándote mucho’)”. Para este crítico, la poesía de Gelman realiza un trabajo de añiñamiento en el lenguaje, y además de hacer una “articulación simbólica de la equivalencia poeta / niño” lleva a cabo un “trabajo *contra la lengua*, contra la gramática como reglamento y artificio. Desde ese lugar menor se le exige a la lengua lo imposible y aquí se concentra el poder político de su deseo”.

En lugar de elaborar su pensamiento en las estructuras más comunes y más productivas del sistema o en las palabras ya existentes o de recurrir a la paráfrasis sinonímica o a la subordinación, el enunciador está motivado por manifestar la carencia del término adecuado, la no conformidad con lo establecido y con los procedimientos analógicos que respetan los esquemas ya dados. En esto se revela toda una ideología que consiste en postular la preeminencia de lo posible, pero aún no existente, sobre lo ya establecido, lo deseado incluso contra toda probabilidad de la naturaleza pero realizable desde el artificio de la lengua; por consiguiente, se recurre a las reglas de formación de palabras y a los cambios genéricos.

Si bien es oportuno considerar las declaraciones que el propio Juan Gelman ha realizado, por ejemplo en un fragmento del diálogo sostenido con Oscar Paoloni<sup>165</sup>:

“[...] Algunas personas que leyeron mis libros escritos desde que estoy afuera me cuestionaron la tendencia a verbalizar sustantivos, hacer masculinos de femeninos y viceversa, etc. etc. Pero esto a mí ya me pasaba en la Argentina: mi relación con el lenguaje ha sido siempre conflictiva. Porque por un lado en el lenguaje existe una riquísima carga afectiva que se viene transmitiendo tradicionalmente a lo largo del

---

<sup>163</sup> La colectividad hablante constituye un cierto freno contra las desviaciones del sistema; en el caso de CA, hay un desafío.

<sup>164</sup> Foffani extiende su reflexión acerca del sujeto y la lengua materna a *Carta a mi madre*, *op. cit.*

<sup>165</sup> Ver *Gelman. Cuadernos de Crisis*, N° 33, Montevideo, 1988, pp. 55-56.

tiempo y por otro lado, está el problema de los límites que una cosa conformada impone. [...]"

o en la entrevista concedida a María del Carmen Rodríguez<sup>166</sup>, donde se habla de la *transgresión*:

"A mi modo de ver, se puede ser un transgresor en el orden de las letras y tener una actitud conservadora en el orden político. Y al revés: se puede ser transgresor desde el punto de vista social y político, y ser muy tranquilo -por decirlo de algún modo- desde el punto de vista de la escritura. [...] Y el problema de las transgresiones también merecería un análisis más profundo. Se puede escribir en un verso perfectamente clásico, sin transgredir para nada la forma, y dar cosas muy nuevas: sonidos que antes no se habían oído en poesía, por ejemplo. De manera que es muy difícil establecer reglas generales, y habría que examinar más bien cada caso en particular, ya que otras variantes -históricas y demás- podrían complicar un poco las cosas [...]"

Por mi parte, me permito intentar otra interpretación del porqué del tipo de discurso de CA. Se diría que en este corpus la palabra trabaja contra la muerte, así dice el poema XXIV:

te destrabajo de la muerte como  
puedo / pobre de vos / la alma camina  
dentro de sí / y ojalá resplandezcan  
piedras que pulo con tu respirar /

¿Qué dice *Carta abierta*? ¿Cuáles son las palabras no dichas, las palabras calladas? ¿Qué se está diciendo "sin decir"?

En *Carta abierta*, el enunciador elabora el sentimiento de la pérdida, de la ausencia y volatilización del cuerpo del hijo -más aún de todos los hijos detenidos desaparecidos- y de la carencia del lugar donde ir a llorar. Esa desgarradora ausencia es la que se lee en la lengua que se hace otra, que se vuelve pedazos de la lengua conocida. Se hace difícil la reconstrucción del otro y de sí mismo en relación al otro -

---

<sup>166</sup> Ver Gelman. *Cuadernos de Crisis*, N° 33, pp. 57-58.

el hijo-, cuando nada es firme salvo la fecha de un secuestro y la desaparición de toda huella.

El procedimiento de la negación, a través del prefijo [des-], permite la puesta entre paréntesis de la referencia que enfoca. La primera huella de la operación de negación está en la ocurrencia *desaparecido*<sup>167</sup> que, a mi entender, opera en el texto como un factor dominante. La negación explícita, por ejemplo, una acción, una cualidad de esa referencia, pero no devela la identidad porque no se sabe cuál es la acción, cuál es el objeto o la cualidad, pero se sabe lo que no es. Así, la caracterización negativa permite decir de algo o de alguien lo que no es y esto es colocarlo en una cierta perspectiva. De este modo la negación permite un esbozo de referencia: no identifica nada ni fija nada.<sup>168</sup>

Otra de las constantes que pone en evidencia la cuestión de la separación o la ausencia es la frecuencia de construcciones de preposición + pronombre personal (mí / vos), por ejemplo en el poema II dice:

abril que abriste tu misterio como  
esta pena que viene / llorar hartos  
por los países donde tuve tu  
contento o paz / respiraciones donde

hablás de vos / entrañas que desgarras  
este cesar de vos / entraña mía /  
desentrañándose de mí / mudándome /  
o como espanto de perderte como

perderme en tu perder / desabrigada  
agua de vos / música bajo perros  
de esta mitad rota de vos / sin vos /  
que te trabaja ciega / ya atrevida

---

<sup>167</sup> Jorge Monteleone reflexiona respecto de la imposibilidad del idioma de los argentinos de salir indemne del discurso de la dictadura de 1976. Considera que el poder militar montó un aparato discursivo que construyó la realidad en la que los genocidas quisieron atrapar las acciones que llevaron a cabo y dice que, por ejemplo, el término “desaparecido” es testimonio de ese aparato enunciativo que la lógica del Estado terrorista fraguó para concretar “el proceso de reorganización nacional” para el que se puso en acción un mecanismo desaparecedor. Ver Monteleone, J., “Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía” en *milpalabras. letras y artes en revista*, n° 5 (otoño 2003), pp. 27-32.

<sup>168</sup> Ver Danon-Boileau, L. *op. cit.*

Las expresiones subrayadas colaboran en la representación de la ruptura de una unión entre interlocutores, entre el padre presente y el hijo ausente.

Otro de los operadores significativos es la antítesis que más que dicotomía debería ser interpretada como construcción que está desprovista de la idea de continuidad que hace al isomorfismo como reconocimiento de relaciones comunes en el seno de una entidad determinada. Si se trata de construir o caracterizar un objeto, lo que es descrito de un modo, luego se caracteriza por el modo contrario. Se podría decir que hablar de una cierta verdad o experiencia implica proceder por rectificaciones sucesivas que constituyen un desmentido de cada afirmación precedente. Lo que se dice se descarta en un espacio continuo donde lo que se discute es la identidad de un cierto estado del mundo. En la misma línea de interpretación podrían reconsiderarse las alteraciones de género, por ejemplo, entre otras operaciones mencionadas. La “feminización” del lenguaje -según la lectura de E. Foffani-, por ejemplo la conversión de *el* padre en *la* padre “no es una traición a la gramática sino la posibilidad de que la palabra se vuelva matriz, lugar de refugio para un sujeto desarraigado que busca, en definitiva, un asilo en la palabra”.

Se hace, en consecuencia, casi imposible mantener la forma de las palabras, ellas mantienen unida la experiencia del mundo y de los hombres. Las palabras dibujan sobre el papel una historia trágica imposible de ser dicha con una palabra ya establecida: la lengua se hace permeable y acompaña el derrumbe. En la Argentina del “Proceso de Reorganización Nacional”, suceden cosas inefables y para el poeta las palabras pierden su significado “original”, adoptan los contenidos de la pesadilla, las formas se desfiguran y, entonces, también las palabras sufren. Puede establecerse un paralelo entre la manera en la que Gelman trabaja el lenguaje y la reflexión de George Steiner a propósito de cómo el alemán sobrevivió a la época de Hitler “el escritor que tenga algo nuevo que experimentar y decir deberá forjar a martillazos su propio lenguaje golpeando a contrapelo o quizá solamente hacia uno de los lados de la armazón convencional de las palabras, signos, gramáticas. De lo contrario, ¿cómo podría oírsele?”.<sup>169</sup>

Cuando “el mundo y las cosas del mundo” se presentan de manera rutinaria, el hombre las percibe de manera automática como si todo existiera para siempre o como si no existiera y el hombre nombra “las cosas del mundo” con las palabras existentes.

---

<sup>169</sup> Steiner, G., *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, trad. de Miguel Ultorio, Barcelona, Editorial Gedisa, 2000.

En cambio, *Carta abierta* desautomatiza al lector frente a la percepción de los objetos, de las experiencias, del devenir de la vida, de la parálisis a la que la muerte somete a los seres. Ese trabajo de desautomatización se manifiesta en la palabra poética. La estrategia que usa Gelman para producir el efecto de desautomatización consiste en el trabajo sobre el lenguaje que se hace obstruyente a la norma y dilata, de esta manera, el tiempo de la percepción del mensaje. El lenguaje registra la construcción de un Yo, de un Tú y del mundo para una conciencia que no percibe, construye o reconstruye para reconocer la “realidad” sino para conocerla, para sacarla de la sombra o de la muerte, para sacarla del olvido al que el Poder ha acostumbrado y al que también la sociedad se ha plegado por diferentes y complejos motivos.<sup>170</sup>

Precisamente acerca del verbo olvidar -y del material del olvido- y del sustantivo olvido -en todos sus usos-, Jean Claude Milner<sup>171</sup> reflexiona para revisar empleos diversos que, sin embargo, se dejan clasificar y permiten observar un rasgo en común: el poder de evocar la pertinencia de un deber de aquel que olvidó y no hubiese debido olvidar. Se dice “olvidar a alguien” u “olvidar algo”, “olvidar de hacer x cosa” u “olvidar que algo ha ocurrido”, de todos estos se dice que son “un olvido”. Así, o lo olvidado se inscribe en el orden del saber o en el orden del hacer. De allí, surgen dos empleos: a) “el olvidar de un individuo consciente que ha sabido y ya no sabe, siendo que aún debería saber”; b) “el olvidar de un individuo consciente que hubiese debido realizar tal o cual acto que no realizó”. Por todo lo cual, con el verbo olvidar, la lengua está diciendo algo “tanto de aquel que olvida, prestándole la figura de individuo consciente, como de lo que es olvidado: contenido del saber, o acción”. Para el empleo de sustantivo “olvido” con artículo indefinido, “un olvido”, subraya Milner, existe también una inscripción en el mismo universo del deber y de la conciencia, pero parece atenerse más al acto incumplido que al saber borrado.

Por toda la reflexión anterior, todo olvido habrá de ser tomado como “una falta que conviene reparar mediante la tentativa, altamente moral, de un acto conmemorativo”.

En cambio, para el sustantivo con artículo definido. “el olvido”, en singular y sin complemento alguno, se registra otro referente. En primer lugar, “remite a alguien de

---

<sup>170</sup> Hugo Vezzetti analiza algunos de los motivos del porqué tanto silencio caracterizó la conducta de un muy amplio sector de la sociedad argentina en su libro *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

<sup>171</sup> Milner, Jean Claude, “El material del olvido” en Yerushalmi, Y, Loraux, N. et al. *Usos del olvido. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont*, trad. de Irene Agoff, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1998.

quien se dice que olvida, pero de ese alguien no se dice nada, salvo que olvida". En segundo lugar, "el olvido" se refiere a lo olvidado que, para Milner, es un real, que tiene forma de una singularidad, que puede remitirse, por conjetura y por capricho de la imaginación, a algún saber, a algún caso, a algún nombre, a algún personaje, y que si es preciso atenerse a lo mínimo, según el autor, requiere la forma del acontecimiento.

A partir de la revisión de los empleos del verbo "olvidar" y del sustantivo "olvido", nos vienen al encuentro las expresiones "dejar caer en el olvido" y la inversa "sacar del olvido", ambas provocan una reconsideración acerca de la idea del concepto de arbitrariedad del signo lingüístico que es pertinente para el análisis de CA.

Cuando se revisa la idea de arbitrariedad del signo lingüístico que expresa la ausencia del vínculo necesario entre significante y significado que lo conforma puede evocarse la dimensión de un signo que podría ser distinto de lo que es. Si es posible concebir la desvinculación de significante y significado y, por lo tanto, del signo como aquello que va unido, esta cuestión implica, a la vez, pensar un ruido sin significación y una representación flotante. Pero "el instante de dispersión no se deja pensar, aunque pueda ser imaginado" -recuerda Milner-; de donde la máxima de que el vínculo entre significante y significado es necesaria.

Para este autor, hay que notar que "el signo bifaz consiste solamente en el entrechoque de dos entidades pertenecientes a dos series independientes" y que ese entrechoque precario y contingente está determinado por el azar; por consiguiente "la estructura de encuentro presenta todos los riesgos de un acontecimiento singular".

Puesto que no hay necesidad de enlace, es posible desenlazar las series; si el encuentro no tiene ninguna razón, no hay razón para que no cese. Cuando el sujeto toma distancia respecto del lenguaje y puede pensar el signo como resultado de un encuentro de azar, también puede suponerlo distinto de lo que es. Así el lenguaje se da una forma con un contenido en la medida de que hay olvido del momento del acontecimiento azaroso entre las dos series. Pero, entonces es igualmente válido pensar los des-olvidos, es decir, pensar la palabra como el lugar de la restitución del encuentro -llamado azar- y hacer surgir un vínculo, presentar la palabra como el punto del acontecimiento: como una tarea que retrabaja la unión del significado y significante y vuelve imposible la modorra del olvido.



Si se olvida que el encuentro es azaroso y se cristaliza el momento decisivo e inaugural entre las dos series, se construyen las figuras de la continuación y de los lazos entre el ruido significativo y la representación significada, se dice el mundo y la experiencia de mundo. El lenguaje entonces es posible y positivo porque asegura la comunicación.

Pero si cada fragmento del lenguaje, cada palabra, es signo de que no hay olvido, de que el olvido es imposible, lo que hay es ruptura y un intento de reestructuración y de re-vinculación de las dos series. Esta manifestación del no olvido o del des-olvido dice que el encuentro tiene la forma de un acontecimiento, es un real. El encuentro es testimonio de un discurso de la revisión.

El discurso de CA pasa a ser “monumento”, advertencia (de ‘moneo’, monere: advertir, en latín) de un poética que se construye como una huella del acontecimiento del encuentro, una borradura del lenguaje olvido, aquel que da por sagrada la necesidad del vínculo de las series. La huella del encuentro afecta al léxico y a la sintaxis. El sujeto que dice agita el lenguaje que dura y transcurre por tradición, impide que el sujeto lector se adormezca en el olvido y horada la ingenua seguridad de que la realidad y el lenguaje se copertenencen.

En este sentido, el poema “CCD Automotores Orletti” del libro *Valer la pena* es confirmación de ese deseo de una lengua que pueda hablar a través de la dificultad, que empiece otra vez:

¿Quién saca las manos de la noche  
con el vacío que no tienen? ¿Es  
posible dar vuelta la lengua, palpar  
su agujero de nuncas? ¿Verla  
como si antes no fue?  
¿Y qué, y después de qué, y después cómo?  
¿Y cuánta sangre eso?  
Agarrar todas las palabras, pisarlas  
y que salgan a otra luz, a otra boca.  
Que vuelen en la desposesión.  
Que empiecen otra vez.

### 3. ¿escribís, mano, para que sepa yo?

#### Análisis de *Carta a mi madre*

##### 3. 1. Análisis liminar

Juan Gelman publicó en 1989 *Carta a mi madre*.<sup>172</sup> A partir de la lectura del título, el escrito -dedicado a Teodora- se inscribe en el género epistolar. El texto está estructurado en 25 segmentos de variada extensión donde algunas pocas comas compiten con las cesuras que marcan las pausas.

El narrador declara cuándo elabora la respuesta epistolar: después de la noticia telefónica de la muerte de su madre y de la llegada de una última carta:

recibí tu carta 20 días después de tu muerte y cinco minutos después de saber que habías muerto / una carta que el cansancio, decías, te interrumpió / te habían visto bien por entonces / aguda como siempre / activa a los 85 años de edad pese a las tres operaciones contra el cáncer que finalmente te llevó (segmento 1)

La carta<sup>173</sup> es el espacio de un discurso que fluctúa entre la aserción y la interrogación. El locutor pregunta, en primer lugar, por el motivo de la muerte de su madre e imagina una serie de causas posibles:

¿te llevó el cáncer? / ¿no mi última carta? / la leíste, respondiste, moriste (parte del segmento 2)

Recuerda además que, durante los años de exilio<sup>174</sup> y también antes, la palabra entre ambos no fue fluida:

---

<sup>172</sup> La sigla que se utilizará para *Carta a mi madre* será CM.

<sup>173</sup> “Con su poema, de alguna manera -dice J. Boccanera- está respondiendo a la madre viva en esa carta. La pérdida se amplifica en el exilio y abre el cauce de sucesivas interrogaciones que martillan sobre la gestación” y marcan el extrañamiento “que gira sobre la unidad rota, la nostalgia del ‘uno en el otro’ que llevaron a su máxima expresión místicos españoles como Santa Teresa y San Juan de la Cruz.”, *op. cit.*

<sup>174</sup> El término exilio denota el alejamiento del país: Gelman fue amenazado por la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina comandada por José López Rega, Ministro de Bienestar Social de Isabel

nos escribimos poco en estos años de exilio / también es cierto que antes nos  
hablamos poco / desde muy chico, el creado por vos se rebeló de vos / de tu  
amor tan estricto / así comí rabia y tristeza / nunca me pusiste la mano encima  
para pegar / pegabas con tu alma / extrañamente éramos juntos (segmento 4)

siempre supiste lo que hay entre nosotros y nunca me dijiste / ¿por culpa mía? /  
¿te reproché todo el tiempo que me expulsaras de vos? / ¿ése es mi exilio  
verdadero? / ¿nos reprochamos ese amor que se buscaba por separaciones?  
(parte del segmento 9)

Ahora, su muerte agudiza aún más el extrañamiento y la distancia; el discurso  
intimista<sup>175</sup> del poema, para Dalmaroni es un “programa político, una política  
reordenadora de la lengua que demanda un nuevo orden para la experiencia”:

no sé cómo es que mueras / me sos / estás desordenada en mi memoria / de  
cuando yo fui niño y de pronto muy grande / y no alcanzo a fijar tus rostros en  
un rostro / tus rostros es un aire / una calor / un aguas (parte del segmento 5)

En el texto -escrito en el espacio abierto por el exilio existencial<sup>176</sup>, sentimiento  
íntimo doble: al nacer fue expulsado del vientre de su madre; en el momento de recibir  
la carta se entera de que, también entonces, ha sido expulsado de su morir, y por el  
exilio político-, el lenguaje circula entre la evocación de la palabra de Teodora -  
indirecta para el lector ya que el locutor la recupera en parte, por ejemplo, en el primer  
segmento-, su imagen y su historia a partir de unos pocos objetos y algunos retazos de la  
memoria que guardan fragmentos de vida materna y propia. La palabra viaja errante  
entre la experiencia del sufrimiento por la pérdida y la búsqueda de la propia identidad.

---

Martínez de Perón) y se alejó de Argentina por una resolución del Movimiento Montoneros que  
integraba; después esta situación se tornó en exilio forzoso.

<sup>175</sup> Para Dalmaroni, “*Carta a mi madre* resuelve el dilema que obsesionó a casi todos los escritores  
argentinos de los años 80 -¿cómo escribir el terror?- porque arrasa con la *realidad* alienada del lenguaje  
que el poder nos entrega estamentado, e inventa un idioma en el que no es posible separar entre la lenguas  
de la intimidad, la política y el arte.” Ver “Poesía y exilio: la utopía del regreso a la madre / patria”, *op.  
cit.*

<sup>176</sup> El término exilio construye metafóricamente el acontecimiento del nacimiento y la irremediable  
separación de los cuerpos del hijo y la madre -separación definitiva agudizada por la noticia de la muerte-  
a este sentimiento se puede sumar, entonces, la lectura de la separación de la madre tierra, lugar donde se  
nutre la identidad.

Según M. Dalmaroni<sup>177</sup>, en *Carta a mi madre* se reinstala una poética marcada por una subjetividad intimista: “lo íntimo se hace poética porque es inevitablemente político”. Las preguntas incesantes, la reconstrucción del recuerdo arman un poema que muestra que los “horrores de lo público-político no son otros que los de la más secreta intimidad”.

El extenso monólogo, en el cual bucea para buscar a su madre, buscarse y también buscar el sentido de la escritura, recibe el nombre de carta y, en efecto, están presentes en él algunos de los rasgos que caracterizan el género epistolar.

La carta se elabora en los términos de un viaje interior, un navegar en el interior de la memoria y del cuerpo:

¿así viaja el amor / de ser a antes de ser? / ¿de ser a sido en tu belleza? / ¿viajó de vos a mí? / ¿viaja ahora / morida? (parte del segmento 11)

Para el sujeto de la enunciación, la escritura es dolorosa navegación en la sombra, una travesía para suturar la fina tela entre los grados de ausencia-presencia de la madre, entre los distintos lugares del mundo exterior, interior y del cuerpo que guardan al “otro” y que hacen a la propia identidad.

### 3. 2. ¿Cómo se construyen el “mundo materno”, el enunciadador y el enunciatario?

Los acontecimientos, los objetos y los sentimientos que son el contenido que elabora la carta están recortados y organizados en forma de fragmentos que provienen de la memoria y llegan al discurso a partir de preguntas. Los interrogantes que irrumpen en la superficie discursiva “organizan” una dinámica en la que el yo emprende la búsqueda de la madre y reconstruye el amor y el haber sido dos en uno, finalmente se ciñe a la posibilidad de la presencia del otro en la propia carne.

---

<sup>177</sup> Para Dalmaroni, el intimismo en Gelman se da de dos maneras o adquiere distintas variaciones de tono: una es la subjetividad que “se conecta inevitable y directamente con la política, o mejor, contra la ideología, como operación verbal para abolir la alienación que separa al sujeto poético de la esfera de lo público; otra, quizás una variación de la primera, es la subjetividad del desarraigo que hunde sus raíces en la poesía elegíaca de tradición occidental.

Desde la lectura de E. Foffani<sup>178</sup>, la muerte de la madre en *Carta a mi madre* - como la muerte del hijo en *Carta abierta*- provoca la escritura bajo el género discursivo de la carta donde no solo es significativa la ausencia del destinatario “en lo real” sino también es relevante la dimensión erótica. Este erotismo no está sostenido solamente por la relación de parentesco sino por el vínculo “que el sujeto establece con la lengua en la que escribe”. De esta relación surge la idea de que CM “es también una reflexión sobre la lengua materna”.

En la carta el discurso hace un recorrido que tiene dos sentidos: uno desde la madre hacia el hijo; otro desde el hijo hacia la madre.

Hay un esbozo de programa narrativo que relata la historia de la madre que “hace ser al hijo”, que “lo hace nacer” y así “lo hace otro” y, mezclado a este recorrido, aparece otra dimensión del sujeto de la enunciación, manifiesta en el sujeto del enunciado, donde se postula el devenir de su sensibilidad y se escanden los ritmos de la construcción de su identidad: “ser doble”, “ser dos” y “ser uno con el otro”.

Dos son los acontecimientos fundamentales que arman la carta: un “hijar” que proviene de la separación a causa del nacimiento -el sujeto experimenta que, a la separación del exilio, se suman las otras separaciones experimentadas a lo largo de la vida, y la última y definitiva separación que es la muerte- y un “amadrar” que, en primera instancia, se refiere a la identidad de la mujer que lleva al hijo en el vientre y, en segunda instancia, consiste en un encuentro con la madre en el cuerpo del sujeto que percibe y que enuncia, es en él donde está la huella de su presencia:

necesito recorrer una a una tus penas para saber quién soy / quién fui cuando nos  
separamos por la carne / dolorosa del animal que diste a luz / sierva mía / ciega a  
mi servidumbre de tu sierva / pero esas maravillas donde me hijaste y te amadré  
/ tu cercana distancia (parte del segmento 19)

Las acciones del engendrar, acunar, mecer al hijo son las que el sujeto de la enunciación en el mensaje de la carta se esfuerza por revertir colocándose él en el origen:

---

<sup>178</sup> Foffani, E., *op. cit.*

no sé qué daño es éste / tu soledad que arde / dame la rabia de tus huesos que yo los meceré / vos me acunaste yo te ahueso / ¿quién podrá desmadrar al desterrado? (parte del segmento 17)

mecer tu cuna / lavar tus pañales / para que no me dejes nunca (parte del segmento 25)

En CM el sujeto de la enunciación aparece en los ritmos que marcan los grados de presencia-ausencia de su madre, recupera, a través de la escritura, la experiencia de lectura de la carta que ella ha enviado, atraviesa por segmentos de su discurso-palabra, reconoce objetos de ella, recorre zonas del recuerdo, recrea la memoria “real o imaginaria” del estar juntos y ser uno, primero, en el cuerpo de la madre, y luego, en su cuerpo como hijo, donde la unión es sensación corporal.

De modo tal que los grados de presencia-ausencia del otro se pueden organizar en tres regiones:

1. lo elaborado y esquematizado en la palabra-el discurso del otro / su madre
2. los fragmentos de la memoria-la imaginación y los objetos que “evocan al otro”
3. la memoria que el cuerpo guarda de la presencia del otro / lo menos elaborado y menos esquematizado

dichas regiones están en articulación con las ideas de:

1. ser otro
2. ser juntos
3. ser uno en la carne y en el alma con el otro, ser el otro más allá de la conciencia o la palabra

Escribir no es contar una historia de amor entre madre e hijo, sino antes bien es escribir, por un lado, para saber cómo era-es ella, cómo era el estar adentro de ella para rememorar el estado de paz y felicidad en el vientre materno, y, por el otro, es hilar hasta el sentido del propio escribir:

¿esos son los fantasmas que me persigo hoy mismo / a mi edad ya / como cuando nadaba en tu agua? / ¿de ahí me viene esta ceguera, la lentitud con que me entero, como si no quisiera, como si lo importante siga siendo la oscuridad

que me abajó tu vientre o casa? / ¿la tiniebla de grande suavidad? / ¿dónde el lejano brillo no castiga con mundo piedra ni dolor? / ¿es vida con los ojos cerrados? / ¿por eso escribo versos? / ¿para volver al vientre donde toda palabra va a nacer? / ¿por hilo tenue? / la poesía ¿es simulacro de vos? / ¿tus penas y tus goces? / ¿te destruí conmigo como palabra en la palabra? / ¿por eso escribo versos? / ¿te destruyo así pues? / ¿nunca me nacerás? / ¿las palabras son estas cenizas de adunarnos? (segmento 7)

Cada recuerdo parece consumirse en su llama, las palabras son lo que queda después del encuentro, son la ceniza después de la llama. La llama es la marca del amor que se busca por separaciones y en ellas enciende “hogueras para aprender la lejanía”. Si cada desencontrarse “fue la prueba del encuentro anterior”, el estar separados, por ser dos, es la prueba irremediable a la que somete la misma vida y, después de la muerte, sólo postergación.

Así, la carta es el lugar donde el yo de la enunciación manifiesta su unicidad y dolorosa trascendencia respecto del tú, la posibilidad de actualizar el rol del destinatario para la restitución del diálogo que implica todo contacto epistolar y, fundamentalmente, marca la distancia. La carta implica una respuesta postergada -rasgo implícito al género epistolar-, sin embargo, en este caso “postergación” para siempre por la desaparición física del interlocutor.

Además, para el yo es necesario recorrer una a una las penas de la madre -y también los goces- para saber quién es, quién fue y cómo ella es en él:

tengo gestos de vos que son en vos / ¿o no es así? / ¿imagino? / ¿o quiero imaginar? / ¿recuerdo? / ¿qué sangres te repito? / ¿en qué mirada mía vos mirás?  
(parte del segmento 5)

Mientras recupera partes de la historia de su madre, el sujeto de la enunciación construye un yo del enunciado que intenta evaluar la alteridad de la voz materna a partir de preguntas en los primeros segmentos. Traer a la carta la voz de su madre es transformar su voz en “voz referida”, en voz dialógica -parafraseando algunos conceptos de Nicolás Rosa<sup>179</sup>- que es, por definición “la voz del otro que se disimula en

---

<sup>179</sup> Rosa, N., *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.

nuestra propia voz”. Interrogar esa voz lejana es evocar “el origen locativo de la palabra” -el cuerpo de la madre- que estaría ligado al valor de la palabra para construir la verdad buscada. Pero el origen de la verdad se diluye en una cadena de enunciados posibles entre los dos interlocutores -el yo y el tú- que estructuran el aparato formal de la enunciación que preexiste a este “monólogo” epistolar.

Elabora, también, una escena de intimidad que, en la imaginación, concibe como deseado y temido encuentro, imagina el sentir de la madre a la espera del hijo, cuenta el relato de su nacimiento, construye, a partir de un retrato, un fragmento de vida de su madre en Odessa y evoca algunos momentos de la relación entre ambos.

El discurso del relato de la historia de la madre que engendra y cría al hijo se entrelaza con la recreación imaginaria del vivir adentro del vientre, allí se es doble, están juntos -según la lectura de Boccanera “el *para vos* se convertirá en Gelman en el *en vos* para que todo suceda en esa comunión donde el *yo* se ve como un *tú* en el espejo de los sentimientos”-; el nacimiento, como contrapartida, está figurado como expulsión, descenso, es estar expuesto y verse obligado a ser “otro”:

¿estábamos bien, juntos así, yo en vos nadando a ciegas? / ¿qué entonces me decías con fuerza silenciosa que siempre fue después? / debo haber sido muy feliz adentro tuyo / habré querido no salir nunca de vos / me expulsaste y lo expulsado te expulsó

(parte del segmento 6)

¿podés quitarme la vida? / ¿ni quitártela yo? / ¿castigabas por eso? / desciendo de tus pechos / tu implacable exigencia del viejo amor que nos tuvimos en las navegaciones del vientre / siempre conmigo fuiste doble / te hacía falta y me echaste de vos / ¿para aprender a sernos otros? (parte del segmento 12)

El momento del parto está elaborado como un momento de separación mortal:

“¿qué te habré morido al darme a luz?”

Ser en el vientre, nacer y morir son construcciones metafóricas en términos topológicos:



como cuando nadaba en tu agua? / ¿de ahí me viene esta ceguera, la lentitud con que me entero, como si no quisiera, como si lo importante siga siendo la oscuridad que me abajó tu vientre o casa? / ¿la tiniebla de gran suavidad? (parte del segmento 7)

¿qué gritás en mi alma? / pero no gritás / tu paladar entrado a tiendas de la sombra siento frío (parte del segmento 22)

pasé por vos a la hermosura del día / por mí pasás a la honda noche (parte del segmento 25)

Se concibe a sí mismo y a su madre en relación con la idea de separación en las expresiones metafóricas de “mar” y “puerto”:

nacimos junto a dos puertos distintos / conocemos las diferencias de la sal / vos y yo hicieran un mar desconocido con dos sales / (parte del segmento 13)

¿puerto de tardes inclinadas al que volvías tantas veces? / ¿dónde navegarás ahora sino en mí / contra mí? / ¿puerto solo? / bella de cada mar en mi cabeza / llaga de espumas / alma / (parte del segmento 16)

¿no me quisiste mar y navegar lejos de vos? / ¿tiempo hecho de vos? / ¿no me quisiste acaso otro cuando me concebías? (parte del segmento 18)

También experimenta un desconocimiento de sí mismo. Bucea afuera y adentro de él y en un adentro de ella donde fundamentalmente conceptualiza la vida en la expresión metafórica de “animal”:

ya tenía mi pedazo de vida para ocuparme de él? / ¿como animal cualquiera? (parte del segmento 8)

quién fui cuando nos separamos por la carne / dolorosa del animal que diste a luz (parte del segmento 19)

¿yo fui animal de lluvia? (parte del segmento 20)

¿no te fui acaso el peor de los monstruos? (parte del segmento 22)

(refiriéndose a su mano) tocaste el pecho de mi madre cuando fui animalito (parte del segmento 23)

Luego es la figura de la madre la que el enunciador elabora en términos de lo animal:

estoy atado a tu suavísima / doy de comer a tu animal más ciego / ¿a quién das tregua vos (...) aullabas cuando te separé de mí (parte del segmento 25)

Se pregunta por lo que fue y por el que es. Su saber es un saber no cognitivo, no puede formular ideas claras, no hay progresión en la historia ni tampoco puede establecer una descripción acabada de su madre, de allí la fragmentación del discurso que acompaña la fragmentación de la memoria y los saltos de la imaginación que intenta salvar las distancias.

Por consiguiente, el sujeto de la enunciación apela a su cuerpo de adulto como espacio que testimonia la huella de su madre: el saber sobre ella, sobre él mismo y sobre su acto de escribir es recuperado metonímicamente. El cuerpo es huella, memoria; el cuerpo es el que puede hablar:

me hiciste dos / uno murió contuyo / el resto es el que soy / ¿y dónde la cuerpalma umbilical? / ¿dónde navega conteniéndonos? / madre harta de tumba: yo te recibo / yo te existo (segmento 15)

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

¿y mi boca? / ¿cuánta alma te chupó? / ¿te fue fiesta mi boca alguna vez? / ¿y mis pies? / ¿me mirabas los pies para verme el camino? (...) ¿vientre que nadie puede repetir? / ¿lleno de maravilla, de gran desolación? / ¿pasó a río deshecho por mis pies? (parte del segmento 24)

El yo del conocimiento no puede aunar la imagen del ser amado: “nunca junté pedazos tuyos” y, además, la memoria abre incógnitas y no puede alcanzar la unidad:

“¿suma y no síntesis? / ¿ramas y nunca árbol? / ¿pie sin ojo, mano sin hora?  
(parte del segmento 12)

El yo que percibe reconoce en sí mismo los lugares por donde se atan las almas, pero no puede reparar la separación ni armar la figura de su madre fuera de su propio cuerpo:

y vos creés que estás muriendo? / ¿antes que muera yo? / ¿y se apaguen los gestos que escribiste en mi cuerpo? / ¿las dichas que imprimiste? / ¿en mi querer a las mujeres? / ¿prolongándote en ellas? / ¿que de vos me tuvieran a alejaran?  
(parte del segmento 20)

El que ha sido creado y que se sabe otro no quiere dejar entrar a su madre en la oscuridad de la muerte y tampoco puede dejar de “serla”:

¿soy el que vos morís? ¿ceñido de tu nombre? ¿por qué te abris y te cerrás? /  
¿por qué brilla tu rostro en doble sangre / todavía? / (parte del segmento 24)

Nada para ver, nada hacia fuera; la visión, la sabiduría y las respuestas están en la mano que escribe y trabaja más allá de la memoria:

pasé por vos a la hermosura del día / por mí pasás a la honda noche / con los ojos sacados porque ya nada había que ver / sino este fino ruido que deshace lo que te hice sufrir / ahora que estás quieta /  
¿y cómo es nuestro amor / éste? (parte del segmento 25)

Los roles de madre-hijo se invierten: el hijo engendra a la madre por la palabra.

El sujeto de la enunciación pone en escena, a través de la carta, los movimientos afectivos y los impulsos de la pasión. La experiencia del desarraigo a causa del exilio está resignificada por la muerte de la madre. La búsqueda y el reencuentro con ella, la búsqueda de sí mismo fuera del calor del vientre y de la patria y del sentido de escribir son la materia del discurso.

Su saber afectivo arranca en el cuerpo de ella que está presente en su cuerpo de hombre adulto. El indaga en el gesto y trazo que efectúa la mano que escribe lo que su razón no puede ordenar:

tengo gestos de vos que son en vos (...) ¿qué sangres te repito? / ¿en qué mirada mía vos mirás? (parte del segmento 5)

¿y vos creés que estás muriendo? / ¿antes que muera yo? / ¿y se apaguen los gestos que escribiste en mi cuerpo? / ¿las dichas que imprimiste? (parte del segmento 20)

¿dónde se hunde esta mano / dónde acaba? / ¿escribís, mano, para que sepa yo? / ¿y sabés más que yo? (...) ¿qué subtierra de la memoria arás? (...) mi mano, ¿es más con vos que mismo yo? /” (parte del segmento 23)

El cuerpo percibe y recuerda, en su posición de frontera, lo que de ella hay en él y lo busca a través del ejercicio de la mano que trae a la superficie lo que está adentro en el tiempo / memoria y en el espacio / cuerpo físico y territorio.

Según Dalmaroni, “la letra de esta carta nombra casi exclusivamente los fulgores y las sombras escondidos en la memoria de la infancia, como un juego infantil (*y dale que ‘nos besábamos’*) y erótico a la vez. Porque adentro y afuera son lo mismo en la utopía del regreso, o porque el regreso del exilio como forma de la utopía funde en una misma identidad el furor combativo del poeta-político y los íntimos dolores de la memoria”.

### 3. 3. ¿Qué estrategias retóricas despliega el enunciador para poner en palabras su sentimiento?

#### 3. 3. 1. Enunciar es hacer presente algo con la ayuda del lenguaje

Según María Isabel Filinich<sup>180</sup>, “en la base de las operaciones retóricas que deben acometerse para organizar y enunciar el pensamiento se halla tanto la fuerza racional de los argumentos como la fuerza pasional que los anima”, así en el origen del acto de enunciación, que amalgama en el todo del discurso los dos polos, pueden reconocerse, en el análisis, los rasgos específicos que manifiestan la actividad sensible del sujeto por oposición a los que caracterizan la actividad inteligible.

La autora, que se detiene en los aspectos de la percepción y de las modalidades<sup>181</sup> que constituyen la sensibilidad del sujeto, subraya que para Coquet, “la actividad de la percepción en efecto pone en movimiento procesos de sensoriomotricidad totalmente diferentes de aquéllos que reclama la actividad cognoscitiva. [... De ahí que] en el establecimiento de un universo de significación [interviene] esto que yo llamaría un actante primero que integra dos instancias enunciantes, una, sujeto, el ser racional, la otra, no-sujeto, el ser corporal.”

Por lo tanto, Coquet reconoce un doble origen de la significación: “una fuente racional”, el sujeto, “dotado de juicio, por definición” y “otra fuente sensible” fundada en la percepción, “que toma el cuerpo como centro de orientación”, el no-sujeto “en tanto no sometido a las reglas del juicio racional, aunque cabría preguntarse -según Filinich- hasta qué grado este no-sujeto está sometido, si no al orden del raciocinio, al orden que le impone la centralidad de su propio cuerpo”.

De este modo, el locutor se designa como tal y se toma como referente de su propio discurso: enuncia un discurso que le permite localizarse en el mundo por un acto de asunción de la lengua convertida en discurso. En relación con la fenomenología -

---

<sup>180</sup> María Isabel Filinich, “Sujeto sensible y estrategias retóricas”, *Actas del Primer Congreso Intenacional de Retórica en México*, (en prensa), 1998.

<sup>181</sup> Las modalidades, según el sentido general de verbos (querer, poder, deber y otros) que modifican a otros verbos, hacen recaer el sentido de la frase no sobre la realización de la acción sino sobre el estado del sujeto previo a la realización de la acción; por consiguiente, la modalización subjetiviza el enunciado.

aclara Coquet- un solo ejemplo de Merleau-Ponty: “Yo no puedo decir que *yo* veo el azul del cielo en el sentido en el que digo que yo comprendo un libro (...) Si yo quisiera traducir exactamente la experiencia perceptiva, debería decir que *se*<sup>182</sup> percibe en mí y no que yo percibo”, hace pensar en dos instancias que juegan un rol distinto bajo el indicador lingüístico ‘yo’ en el ejemplo transcripto: el “yo” de “yo veo el azul del cielo” y el de “yo comprendo un libro”.<sup>183</sup> Por consiguiente, a la dicotomía entre sujeto y no-sujeto, corresponderían diversas estrategias en la elaboración del discurso.

También recuerda Filinich que para Darrault-Harris<sup>184</sup>, a partir de la “dicotomía jakobsoniana consistente en los polos metafórico y metonímico”, la experiencia sensible que depende del cuerpo y de la memoria está determinada por la fragmentación de lo que se percibe y que, por lo tanto, encuentra su expresión a través de la metonimia; en cambio, el sujeto inteligible que ejercita una actividad reflexiva y una voluntad integradora, prefiere expresiones metafóricas. Así la autora del artículo “Sujeto sensible y estrategias retóricas” sugiere que se abre un terreno de reflexión sobre estas “dominancias retóricas” porque es necesario reflexionar acerca de si es posible reducir las múltiples figuras a dos: metonimia -recurso de la fragmentación- y metáfora -recurso de la integración- y además considerar si, gracias a ellas, puede establecerse el límite entre sujeto y no-sujeto. Es este espacio de discusión el que resulta particularmente interesante en el análisis de *Carta a mi madre*.

Para Filinich, “la percepción es una actividad que tanto acompaña la experiencia sensible como la inteligible”, por lo tanto es posible encontrar “descripciones de una percepción confusa del entorno proveniente de un estado de semi-conciencia del personaje que construye la significación con la memoria alojada en su propio cuerpo” como “descripciones de percepciones detalladas y fundadas en un saber sólidamente constituido, atribuibles a un sujeto observador plenamente racional y sistemático que despliega una actividad cognoscitiva”.<sup>185</sup> Sostiene que el sujeto de la experiencia

---

<sup>182</sup> Jean Claude Coquet, “Avant propos”, *Semiotiques*, nº 10 (juin 1996). En el texto que traduzco el pronombre “yo” está en bastardilla y opto para la traducción del pronombre “on”, impersonal de tercera persona, por el pronombre impersonal español “se”.

<sup>183</sup> Coquet nota que para Benveniste -1958- el “yo” es indicador de subjetividad y el “él”, de objetividad, y plantea que es necesario establecer como regla que para la subjetividad y la corporeidad se plantea el problema de la significación y que con la intersubjetividad y la intercorporeidad se plantea el segundo problema que es el de la comunicación.

<sup>184</sup> Darrault-Harris, I., “Tropes et instances énonçantes”, *Semiotiques*, nº 10 (juin 1996).

<sup>185</sup> Filinich señala que ambas direcciones de la percepción son analizadas por Raúl Dorra en “Entre el sentir y percibir” en *Semiótica, estesis, estética*, UAP-PUC.SP, Puebla, 1999, como dos actividades diferentes: *sentir* que corresponde a la experiencia de lo sensible y continuo y *percibir* que corresponde a la experiencia cognoscitiva discretizante.

sensible -no-sujeto en términos de Coquet-, procede en la constitución de la significación -en una primera fase de la semiosis- según operaciones sinecdóquicas o metonímicas al proyectar una cierta discontinuidad sobre el flujo continuo del sentido, haciendo diferenciaciones graduales y de intensidad que permiten relevar las salientes que afectan los sentidos y que el reconocimiento de esas prominencias en el espacio continuo se logra gracias a la mediación del propio cuerpo que modula la percepción puesto que es el centro estructurante de la significación. Según la teoría que elabora Filinich, - que sigue a Fontanille<sup>186</sup> - el cuerpo es un foco de orientación, una posición desde donde “se proyectan las primeras articulaciones del sentido”. El discurso resultante es “orientado, puesto en perspectiva, según el sesgo de una fuente perspectiva constituida por el propio cuerpo. Si esto es así se puede pensar que un cuerpo sintiente espacializa por su ineludible centralidad aquello que lo alcanza (se dice habitualmente que nos ‘invade’ un sentimiento, que nos ‘llega’ un sonido, que nos ‘desborda’ una pasión). En consecuencia, las figuras más apropiadas para dar cuenta de la experiencia sensible serán aquéllas privilegiadas por los sistemas de significación espaciales, los cuales construyen su objeto como provisto de partes, dado que la percepción necesariamente obliga a esta fragmentación del todo para intentar precisamente abarcarlo. En este sentido podría pensarse que no solamente la metonimia y la sinécdoque son figuras típicas de la expresión de la sensibilidad, sino también todas aquellas que tienen un fuerte ingrediente espacial como las variadas formas de la repetición, de la enumeración, formas que aparecen en un sinnúmero de figuras.”

Enunciando, la instancia de discurso enuncia su propia posición, está dotada de un presente que funciona como marca para el conjunto de operaciones. Fontanille transforma el axioma fenomenológico “percibir es hacer presente algo con la ayuda del cuerpo” en un axioma semiótico “enunciar es hacer presente algo con la ayuda del lenguaje”. Desde el punto de vista semiótico, la percepción es un lenguaje, pues dado que el primer acto de lenguaje es hacer presente, ese acto no puede concebirse sino en relación a un cuerpo susceptible de sentir la presencia. El operador de ese acto es el cuerpo, su consecuencia es la deixis del discurso asociada a una experiencia perceptiva o afectiva.

La presencia es algo que, por una parte, ocupa una cierta posición relativa a la propia posición y, por otra, una cierta extensión que afecta con cierta intensidad. La

---

<sup>186</sup> Fontanille Jacques, *Sémiotique du discours*, Collection Nouveaux Actes Sémiotiques, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998.

presencia es la primera articulación semiótica de la percepción: en CM, la presencia- ausencia de la madre tiene dos dimensiones: la intensidad y la extensión que son los dos modos de guiar el flujo de atención. La toma de posición se efectúa sobre las dos dimensiones de la sensibilidad perceptiva: intensidad y extensión; cuando el cuerpo se vuelve sobre lo que suscita la intensidad, se produce la tensión en dirección al mundo, es decir, la orientación; cuando el cuerpo percibe posiciones, dimensiones y cantidades que caracterizan límites y contenido opera la captación sobre la extensión.

Para Fontanille, conforme a la definición de los dos planos del lenguaje: la intensidad caracteriza el dominio interno, interoceptivo, y se transforma en el plano del contenido; la extensión caracteriza el dominio externo, exteroceptivo, y es el plano de la expresión. La correlación entre los dos dominios resulta de la toma de posición de un cuerpo sintiente, lo propioceptivo, que divide los dominios e impone la orientación en la intensidad y la captación en la extensión. La orientación y la captación convierten las dimensiones graduales en ejes de profundidad perceptiva a partir de una posición de observación.

En CM, la palabra, que surge de la conmoción del locutor, se dirige a la madre a través de la carta. El relato elabora metáforas y metonimias elocuentes en lo que se refiere a presencia y ausencia maternas.

En la superficie del texto la metonimia y la metáfora antes bien que expresiones del contenido son las formas de concebir las ideas y sentimientos.<sup>187</sup> Ellas aparecen

---

<sup>187</sup> Desde la concepción clásica tradicional, la metáfora es un artificio, un recurso expresivo, que consiste en desviar la utilización normal y corriente del lenguaje. Aristóteles pensó la metáfora como una forma de traslado o desplazamiento, la expresión meta-ferreïn -llevar de un lugar a otro- indica este fenómeno de desviación que se efectúa en el traslado de denominación: un nombre usual que es utilizado para referirse a “una realidad” puede ser utilizado para referirse a “otra realidad”; se establece, por lo tanto, un contraste entre el sentido recto y el sentido desviado. También hay que considerar que existe el fenómeno de la expansión metafórica que se atiene a la relación de semejanza entre dos realidades. El alejamiento de la “utilización corriente” del lenguaje que postula la expresión metafórica se concibe como procedimiento que causa asombro y placer, y que, además, puede emplearse para extender el léxico. El desplazamiento tiene como resultado una sustitución que, como proceso, es reversible: la expresión metafórica puede, a su vez, ser sustituida por el nombre usual sin que se produzca alteración o desmedro del valor referencial porque más bien se trata de una variación estilística. Mi posición frente al proceso metafórico se distancia de la perspectiva de la retórica clásica. El presente análisis textual toma como punto de partida la reflexión de Lakoff y Johnson quienes estiman que el sistema conceptual ordinario es de naturaleza metafórica, es decir, que los conceptos que estructuran lo que se percibe, la forma de estar y moverse en el mundo, la manera en que el hombre se relaciona con lo otro y los otros no es sólo asunto del intelecto, sino una cosa de metáforas. La metáfora es, entonces, una “cuestión de pensamiento y acción”. Si bien puede basarse en semejanzas aisladas y convencionales, lo que los autores conciben como relevante son las semejanzas creadas por la metáfora. Según estos autores, las expresiones lingüísticas metafóricas constituyen conceptos metafóricos por los cuales las realidades abstractas se conceptualizan en términos de otras más concretas, es decir, las actividades experienciales próximas al hablante se convierten en metáforas de otras más abstractas y son estos procesos de conceptualización metafórica los que proporcionan una especie de horma que da forma y organización a ciertas experiencias



ritmando el discurso de la carta. El cuerpo tiene su memoria y organiza un mundo fragmentado; la memoria que imagina, en cambio, integra espacios y tiempos, conceptualiza las figuras del hijo y de la madre.

Los contrastes en la cadena discursiva presentan transformación entre contenidos; de ahí puede apresarse el sentido del discurso. La esquematización de los procesos significantes se da gracias al discurso, la significación tiene lugar cuando es actualizada por un acto de enunciación. En consecuencia, como el discurso procede por esquematización y como en los esquemas de significación se filtran los sistemas de valores, identificar las diferentes esquematizaciones o articulaciones del sentido es la primera tarea que me propongo.

La esquematización en CM consiste en la articulación de contrarios y ordena contenidos figurativos que se transforman en un recorrido narrativo. El programa narrativo y temático elemental consiste en la búsqueda de la reparación de la pérdida (muerte de la madre) que el sujeto (personaje del hijo) elabora bajo estructuras figurativas que reciben determinaciones actanciales (una estructura actancial<sup>188</sup> elemental: un actante sujeto y un actante objeto en una relación de unión / separación, conjunción / disjunción), determinaciones perceptivas (pasar a la hermosura del día / pasar a la honda noche), determinaciones temporales en inversión ( hacer nacer / volver a hacer nacer, ser el que fue acunado / ser el que ahuesa) y determinaciones locales (ser en el vientre de la madre / ser en el cuerpo del hijo).

El recorrido del sentido puede observarse en la realización de la articulación de los opuestos semánticos -neologismos verbales- hilar / amadrar que el enunciador transforma y vuelve equivalentes porque en ambos extremos ubica el lugar del origen y así la aventura narrativa intenta suturar la pérdida. Los conjuntos significantes pueden ser reducidos a pares sintéticos que reflejan la relación de la tensión que el texto

---

humanas e influyen en la percepción de los hechos. Lakoff G. y M. Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. de Carmen González Marín, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

<sup>188</sup> Siguiendo a Fontanille, *op. cit.*, los actantes son fuerzas y roles necesarios para cumplir un proceso; los personajes de una trama, los sintagmas nominales de una frase, los actores, por ejemplo, son su realización concreta. Como la teoría actancial tiene por objetivo proporcionar una representación general de los actantes necesarios para la puesta en marcha de un proceso -cualquiera sea la realización particular-, importa diferenciar el actor y el actante: un actor se reconoce por una cierta permanencia de un número de propiedades figurativas cuya asociación es parcialmente estable, incluso cuando hay cambios de rol; un actante, en cambio, se reconoce por la estabilidad del rol que le es atribuido en relación con un predicado, cualquiera sea el cambio que sufra en su descripción figurativa. Los actantes transformacionales se definen por su participación en las fuerzas que transforman un estado de cosas. Las modalidades son los contenidos que definen la identidad de los actantes, los actantes transformacionales están determinados por las modalidades de los predicados de acción y de estado (modalidades del hacer y del ser). La atribución de modalidades diferentes y sucesivas a un mismo actante produce una sucesión de roles modales.

despliega desde “hacer nacer al hijo”, “producir el exilio figurado del hijo”, “expulsar al hijo del vientre materno”, “el viaje natural de descenso del hijo desde el vientre hacia el mundo” hasta producir la imagen de la anulación de la muerte porque la oposición se transforma en “querer hacer nacer a la madre”, “querer evitar el exilio-expulsión del cuerpo y de la vida”, “el viaje inverso o de ascenso hacia atrás en el tiempo para poder impedir la separación de los dos que en el cuerpo-sentimiento son uno”.

Parto de la idea de Fontanille quien -retoma los presupuestos de Bajtín<sup>189</sup>- sostiene que la praxis enunciativa presupone el sistema de la lengua -a su vez producto esquematizado por el uso y por la acumulación- y también el conjunto de tipos y géneros discursivos, los repertorios y “enciclopedias” de las formas culturales, supone además una historia de la praxis asumida por la colectividad e inventariada en la memoria. Es, por lo tanto, importante señalar que la enunciación no se vale sólo del aprovechamiento del sistema del stock (almacenado) sino que contribuye a remodelarlo y a transformarlo.

Esta última consideración supera, según Fontanille, una concepción estrictamente individual y personal de la enunciación. Por eso, la praxis enunciativa, en términos topológicos, abreva en un espacio de esquematización que modifica y nutre a la vez, y en términos cronológicos, mantiene un lazo de unión entre un estado sincrónico dado y otros estados anteriores o posteriores, también sincrónicos. La praxis enunciativa toma las entidades que pertenecen al sistema en estado virtual, las actualiza en tanto ser del discurso y las realiza en expresiones y así las hace “potenciales” en tanto producto del uso.

La praxis relaciona sistema (virtualidad) y discurso (realización). Así la reflexión abre el camino del examen de las operaciones que producen, reactivan o rechazan tipos, géneros discursivos, formas innovadoras y que las esquematizan en una dinámica dialéctica entre sedimentación y creación en tanto colabora en la formación de una dimensión retórica. El discurso no se contenta con utilizar las unidades de un sistema o de un código preestablecido sino que inventa, sin cesar, nuevas figuras, contribuye a doblar o a deformar el sistema que otros discursos alimentaron antes, aparece, entonces, el interés que la semiótica coloca en los conjuntos significantes para descubrir y analizar la manera en que el discurso esquematiza las experiencias y las

---

<sup>189</sup> Algunas de las ideas fundamentales del teórico ruso que pueden confrontarse con las reflexiones de Fontanille están presentes en “El problema de los géneros discursivos” en Bajtín, M, *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1992 y en Todorov, T. Mikhaïl Bakhtine. *Le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

representaciones. Así, actualizar las virtualidades del sistema, recuperar las formas fijadas o potencializadas en el uso y buscar nuevas para hablar, por ejemplo y en este caso sobre la muerte de un ser amado. Los enunciados están organizados y sometidos a recorridos ascendentes y descendentes según la intensidad con que se presenta “la presencia de la madre y del yo locutor” y según la captación de esa intensidad bajo la forma de enunciados metonímicos o metafóricos.

Se puede decir que existen elementos que ejercen una fuerte sollicitación de la percepción del observador: el retrato, por ejemplo, o los puntos sobresalientes, en el recuerdo, de la silueta de la madre son fuerzas que invaden, que se presentan por metonimia y que el no sujeto, capturado por sus percepciones y por la presencia del cuerpo del otro, registra y representa, para el lector, como un mundo fragmentado. En el locutor se presenta un correlato de ese mundo cuando él mismo se presenta portador del cuerpo y espíritu de su madre: allí se privilegian las relaciones de contigüidad espacial, las rupturas; en tanto que cuando hay pasajes del no sujeto al sujeto dotado de una cierta voluntad y dispuesto a tejer cercanías, a través de la escritura, el estado de ensoñación del sujeto se opone a la percepción breve y espacial, entonces se manifiesta por metáforas: ya no se trata de objetos y partes del cuerpo, espacios que imponen su existencia sino que, a través de la memoria imaginativa, el sujeto engendra la ilusión de la unidad. En el proceso de reconstitución progresiva de la relación, la dimensión espacial parece tomar ventaja por sobre la dimensión temporal. Los opuestos que elaboran el par ausencia-presencia, las metonimias y las metáforas escanden el ritmo del texto.

### 3. 3. 2. La categoría de persona: construcción del yo / tú – presentificación y representación

Respecto del problema de las personas<sup>190</sup> del discurso hay que tener en cuenta las operaciones del embrague y del desembrague -conjunción y disjunción- que representan la mínima distancia del sujeto, tiempo y espacio respecto de la enunciación y la ruptura, que se abre entre un enunciado y enunciación, cuando el sujeto se desdobra para hablar y provoca un proceso pluralizante de tiempos, espacios y sujetos.

---

<sup>190</sup> La categoría de persona es una formación cultural, la enunciación egocéntrica es típica de las lenguas indoeuropeas.

La oscilación entre función de presentificación y función de representación de un mundo otro (desembrague) y de un mundo propio (embrague) permite apreciar las distancias que separan el centro sensible -constituido por el cuerpo sensible- y los horizontes que marcan el dominio de la presencia, más allá de ellos está la ausencia. En la carta, la representación del yo y del tú de la enunciación, como el polo de la alteridad, y la representación del mundo otro que siempre evoca al tú constituyen la búsqueda de la madre y la búsqueda de sí mismo, es decir, de la propia identidad.

En el caso de CM, es posible descubrir que sobre el primer modo de la instancia de la enunciación: la presencia pura, la madre y todo lo que ella encierra (la función de presentificación) se efectúan los modos segundos del desembrague y del embrague (función de representación) en forma alternada y con cierto ritmo, lo cual daría una cierta regularidad al caos provocado por el desorden de los sentimientos y de lo que aparece en la memoria y en la afectividad. El desembrague de orientación disjuntiva -el discurso pierde en intensidad pero gana en extensión, despliega espacios, momentos y actores- es pluralizante y podría estar ubicado sobre todo en los momentos narrativos de la carta. El embrague -cuando la instancia del discurso se esfuerza por volver a la posición original- produce un simulacro del momento (ahora), del lugar (aquí) y de las personas de la enunciación (yo / tú-vos / usted), da prioridad a la intensidad. En la carta se ve el embrague en la constitución de un discurso que se sostiene por preguntas, se torna denso en las metáforas y pretende avanzar por sinécdoques y por la alternancia antitética entre voz y silencio.

Los movimientos de la presencia de la madre que se aleja o se acerca y los cambios de equilibrio entre intensidad y extensión se dan en la dinámica de la fragmentación de la palabra leída o recordada, en el buceo en las capas de la memoria, que constituyen el horizonte para la presencia materna, en el recorrido por los pocos objetos que el recuerdo trae del otro, en las distintas regiones del cuerpo, en la concentración en la conciencia y la dispersión en la inconsciencia de lo uno dual (el niño en el vientre de la madre) y en la inconsciencia del cuerpo que sabe más y recuerda de modo distinto de la mente.

En cuanto a la categoría de persona, en los segmentos 1, 2, 3, 4 y 5 el cuerpo siente (cf. segmentos 1 y 5) la intensidad que atribuye al efecto de una presencia: la voz lejana de la madre, ella es paradójicamente la fuente de la presencia, pero también es la intensidad que se vuelve objeto de captación. La alteridad de la voz de la madre toma posición y marca el horizonte (más allá de ella, nada), el cuerpo, la memoria y la

imaginación constituyen el punto de referencia de todas las apreciaciones de presencia- ausencia y de la cantidad. En esta dimensión de la presencia, el sujeto intenta una evaluación por medio de las preguntas que en forma indirecta retoman las palabras de la carta; pero no hay posibilidades de aclarar nada porque el horizonte queda cerrado por las dudas, la distancia y la muerte. En segmentos 2 y 4, la escena imaginada hace aparecer un “nosotros” que amplifica al yo y que es un nosotros inclusivo que amplía la escena de la presencia del otro. El “tú” representa un intento de instauración de un nuevo centro de referencia, se manifiesta como la alteridad que ofrece un pasaje a la construcción de la identidad que permanece en la dualidad y oscilación tú / yo. Las zonas del recuerdo, capas superpuestas, o de la ensoñación que atraviesa la instancia del discurso, se levantan como masas espesas que orientan, reorientan o desvían la localización de la presencia y permiten alternar las categorías pronominales del yo / tú-usted. Las variaciones de los pronombres yo / tú indican simulacros de cambios de centro de referencia, en el horizonte aparece la marca de la alteridad y la ilusión de salir del marco propioceptivo. En un gesto de retornar a la posición original de hijo, inaccesible sin pasar por la figura de la madre, se produce el simulacro de una deixis compartida. El tú / vos-usted duplican la intensidad del yo; el yo, como instancia única para construir la experiencia de mundo, de hijo, de sí mismo es insuficiente:

no sé cómo es que me mueras / me sos / estás desordenada en mi memoria / de cuando yo fui niño y de pronto muy grande / y no alcanzo a fijar tus rostros en un rostro / tus rostros es un aire / una calor / un aguas / tengo gestos de vos que son en vos / ¿o no es así? / ¿imagino? / ¿o quiero imaginar? / ¿recuerdo? / ¿qué sangres te repito? / ¿en qué mirada mía vos mirás? / nos separamos muchas veces / (segmento 5)

### 3. 3. 3. La categoría de persona a partir de la metonimia y la metáfora

La imaginación enlaza con hilos invisibles las sinécdoques de la presencia de otro. El recurso de la sinécdoque marca, en primer lugar, el modo de ser de la memoria que fragmenta el recuerdo, y, a su vez, se expresa en la imagen visual de una foto que recompone un viejo relato:

¿qué olvido es paz? / ¿por qué de todos tus rostros vivos recuerdo con tanta precisión únicamente una fotografía? / Odessa, 1915, tenés 18 años, estudiás medicina, no hay de comer / pero a tus mejillas habían subido dos manzanas (así me los dijiste) (árbol del hambre que da frutas) / esas manzanas ¿tenían rojos del fuego del pogrom que te tocaba? / ¿a los 5 años? ¿tu madre sacando de la casa en llamas a varios hermanitos? [...] ¿así me diste esta mujer, dentro / fuera de mí? / ¿qué es esta herencia, madre / esa fotografía en tus 18 años hermosos / con tu largo cabello negriazul como noche del alma / partida en dos / ese vestido acampanado marcándote los pechos / las dos amigas reclinadas a tus pies / tu mirada hacia mí para que sepa que te amo irremediabilmente? (segmento 10)

Sobre la foto ausente, la mirada recorta partes de la madre y éstas evocan parte de la historia de su vida y convocan las emociones:

/ ¿cuántas veces miraste las llamas del pogrom mientras yo te crecía, entraste al bosque donde cantaba el ruiseñor que nunca oí, jugaste con el que nunca fui? / nacimos junto a dos puertos distintos / conocemos las diferencias de la sal / vos y yo hicieran un mar desconocido con dos sales” (parte del segmento 13)

Lo imaginario -considerando que lo imaginario organiza la materia sensible y la materia que está alojada en la memoria- se estructura a través de la fuerza de la palabra, ella tiene la consistencia del “hilo tenue”, es “cenizas”, “poesía” que tal vez es “simulacro de vos”, puede hacer volver al vientre, puede “adunar”, pero lo que crea se deshace “como palabra en la palabra” (todas las expresiones provienen del segmento 7).

El sujeto se vuelve objeto de la palabra:

fantasmas que me persigo hoy mismo (parte del segmento 7)

Se transforma: de ser fuente de la captación de las apreciaciones y de la cantidad se vuelve lo evaluado y cuantificado:

estabas bien conmigo adentro? / ¿no te fui dando arrebatos, palpitaciones, golpes, miedos, odios, servidumbres? / ¿estábamos bien juntos así, yo en vos

nadando a ciegas?”, debo haber sido muy feliz adentro tuyo / habré querido no salir nunca de vos (parte del segmento 6).

La memoria elabora la temática del viaje:

¿así viaja el amor / de ser a antes de ser? / ¿de ser a sido en tu belleza? / ¿viajó de vos a mí? / ¿viaja ahora / morida? (parte del segmento 11)

Y así aparece la conceptualización de la navegación en el vientre de la madre como expansión metafórica del “hacer ser” y una elaboración de la experiencia del “hacer nacer” y “ser otro” como descenso del vientre y exilio:

¿podés quitarme vida? / ¿ni quitártela yo? / ¿castigabas por eso? / desciendo de tus pechos / tu implacable exigencia del viejo amor que nos tuvimos en las navegaciones de tu vientre / siempre conmigo fuiste doble / te hacía falta y me echaste de vos / ¿para aprender a sernos otros? (parte del segmento 12)

Hay también acumulación de imágenes, algunas son fruto del recuerdo reconstruido por el discurso narrativo:

entonces me dejabas peinarte lentamente y te ibas en mí y yo era tu amante y más (parte del segmento 12)

Otras imágenes están armadas a partir de la angustia, en ellas los pronombres personales y posesivos muestran los tránsitos de la unión:

¿me ponías a veces delantales de fierro? / ¿me besabas a veces con pasión? / ¿y qué pasión había en tu pasión? / ¿no podrías cesar en tu morir para decirme? / ¿no te querés interrumpir? / ¿entraste tanto en tu desaparecer? / ¿volvés al desamparo de mí? (parte del segmento 20)

De la nutrición en el cuerpo de la madre (cordón umbilical) proviene la expresión metafórica que estructura la unión entre hijo-madre más allá del cuerpo y que se conceptualiza como “cordón umbilical del alma”:

me hiciste dos / uno murió contuyo / el resto es el que soy / ¿y dónde la cuerpalma umbilical? / ¿dónde navega conteniéndonos? / madre harta de tumba: yo te recibo / yo te existo / (parte del segmento 15)

Por el cordón umbilical del amor entre madre e hijo se atan los cordones del alma.

El “cuerpalma umbilical” hace imposible las separaciones. De allí la unión cobra cuerpo metafóricamente en las figuras del pájaro y del árbol. Las metáforas antitéticas pájaro-árbol se parten en sinécdoque, vuelo-tierra, y en imagen dinámica visual:

¿pájaro y árbol? / cuando se posa el pájaro en el árbol, ¿quién es vuelo, quién tierra? / ¿quién baja a oscuridad? / ¿quién sube a luz? (parte del segmento 14)

La metáfora del pájaro se retoma en segmento 24 y vuelve a partirse en sinécdoque:

¿cuáles son los trabajos del pájaro que nunca me nombrás? / ¿el que nos volaría juntos? / ¿ala yo / vuelo vos?

La metáfora del mar se opone dinámicamente a la metáfora del fuego que el texto teje y sostiene con la palabra amor:

¿nos reprochamos ese amor que se buscaba por separaciones? / ¿encendió hogueras para aprender la lejanía? (parte del segmento 9)

¿cada recuerdo se consume en su llama? / ¿eso es la memoria? (parte del segmento 12)

¿qué goce pasa a llaga? / ¿te llevo en llaga viva? / ¿para que nos atemos otra vez? / ¿este sufrido amor? (parte del segmento 14)

Así confía a la mano que escribe la posibilidad de recuperar lo amado a través de la palabra, de hacer el viaje desde lo inaprehensible hacia el terreno corporal; explorar fuera del corazón y la memoria; recomponer el lugar y el momento para el encuentro con la madre, subvertir los valores topológicos del adentro, abajo, hondo en



el cuerpo, en el alma; arar las regiones desconocidas de la memoria: la subtierra de la memoria; ir al afuera irreconciliable que convocan los objetos, ir al cuerpo que siente y recrea el mundo del otro y al otro en el deseo de no dejarse ya estar en paz en sí mismo.

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

En el segmento 22, la instancia del discurso empieza llamando a la madre usted, establece cierta distancia que incluso se hace topológica:

y esta tarde / ¿no está llena de usted? / ¿de veces que me amó? / la voz que canta  
en el fondo de la calle / ¿no es su voz? / temblor de vientre juntos todavía?

Luego pasa a un tú, a una relación hecha de oposiciones donde aparece tematizada la idea de la disolución de la materia que se hace palabra “ceniza del fuego”:

¿qué es este duro amor / tan suave y tuyo / lluvia a tu fuego / fuego a tu madera /  
llama escrita en el fuego con tu huesito último / ardor de pie en la noche? / ¿alta?  
/ ¿qué gritás en mi alma? / pero no me gritás / tu paladar entrado a tiendas de la  
sombra siento frío / ¿cuántas veces sentiste mis fríos?

La pregunta por el amor en tiempo presente es una interrogación sobre el tiempo pasado en el vientre, sobre el tiempo de las separaciones y, en el segmento final, sobre el tiempo después de la muerte:

¿y cómo es nuestro amor / este?

La representación del mundo otro, del mundo propio y el de la alteridad se mezcla, alcanza, en el segmento 22, la fusión de pronombres personales y posesivos:

¿no se asustó tu lengua de mi lengua? / ¿no hubo un jardín de espanto en tu saliva? / ¿qué sembré / cultivé / regué con mi tu sangre? / ¿y qué te habré morido al darme a luz?

En los segmentos 23 y 24, el cuerpo se desmembra y por sinécdoque: mano, boca, pies, las partes evocan la figura de un sujeto que se reconstituye gracias a la memoria que usa al cuerpo para encontrar, en un intento de reconstruirla, los lugares reales o imaginarios donde la madre está o estuvo:

¿dónde se hunde esta mano / dónde acaba? / ¿escribís, mano, para que sepa yo? / ¿y sabés más que yo? tocaste el pecho de mi madre cuando fui animalito / conociste calores que no recuerdo ya / bodas que no conoceré

.....

¿y mi boca? / ¿cuánta alma te chupó? / ¿te fue fiesta mi boca alguna vez? / ¿y mis pies? / ¿me mirabas los pies para verme el camino?

.....

¿vientre que nadie puede repetir? / ¿lleno de maravilla, de gran desolación? / ¿pasó a río deshecho por mis pies?

*Carta a mi madre* es “una respuesta” del locutor a la carta recibida, construye así un destinatario, la figura de un tú-usted, posible y postergado. La carta es una manera de concretar la ilusión de comunicarse con la madre. Ella está en el origen de la vida y es también su tierra nutricia como la tierra patria de la cual se ha desmadrado o desterrado el enunciador:

no sé qué daño es éste / tu soledad que arde / dame la rabia de tus huesos que yo los meceré / vos me acunaste yo te ahueso / ¿quién podrá desmadrar al desterrado? / tiempo que no volvés / mares que te arrancaste de la espalda / tu leche constelada de cielos que no vi / (parte del segmento 17)

Se puede también decir que todo el discurso de CM está edificado sobre dos palabras que aluden a la esfera: religiosa “perdón y castigo”. Si ser otro implica, de algún modo, recibir un castigo: el estar separado de lo amado; el sujeto de la

enunciación, en la figura del hijo, no quiere perdonar, se convierte en madre de su madre para ser siempre con la madre, con la tierra:

¿podés quitarme vida? / ¿ni quitártela yo? / ¿castigabas por eso?  
“me hiciste otro / no sigas castigándome por eso / ¿te sigo castigando por eso? /  
¿y sin embargo / y cuándo / y yo tu sido? / ¿vos en yo / vos de yo?”  
“para que mire el doble rostro de tu amor /  
mecer tu cuna / lavar tus pañales / para que no  
me dejes nunca más /  
sin avisar / sin pedirme permiso /  
aullabas cuando te separé de mí /  
ya no nos perdonemos (parte del segmento 25)

Existen en la poética de Gelman dos fuertes conexiones entre, por un lado, lengua y patria -también en la lengua que es la patria se construye el ser amado-, por el otro, entre patria y madre; las series que se vinculan con estas relaciones se agudizan con la experiencia del exilio y la pérdida de los seres amados.

La relación de la lengua y la pasión está ya dada en las primeras configuraciones poéticas de la obra del autor. En “Preguntas”, poema en prosa de *Perros célebres vientos* (1963)<sup>191</sup>, se pone en marcha una especie de mecánica de la relación entre significado y significante, entre cosas y signos, que produce un efecto discursivo de “fervor no concluido”. La serie arranca desde una proposición causal que constata la presencia física de un “tú” en el cuerpo del “yo” que se plantea cuatro preguntas indirectas, expresiones yuxtapuestas pero sin que medien signos de puntuación; todo produce un resultado de imposibilidad de detener el sentido, lo que podría entenderse como una “teoría del deseo”:

ya que navegas por mi sangre y conoces mis límites y me despiertas en la mitad del día para acostarme en tu recuerdo y eres furia de mi paciencia para mí dime qué diablos hago por qué te necesito quién eres muda sola recorriéndome razón de mi pasión por qué quiero llenarte solamente de mí y abarcarte mezclarme a tus huesitos y eres única patria contra las bestias del olvido

---

<sup>191</sup> *Perros célebres vientos* pertenece a *Cólera buey*.

La relación patria y madre, en el destierro, elabora el valor de la lengua como espacio donde puede recuperarse la memoria: el hombre está ligado a la tierra como el hijo al cordón umbilical materno, como el árbol a través de sus raíces a la tierra que lo nutre. En el libro *Bajo la lluvia ajena*, fragmento XVI, dice:

No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza. La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida.

Nacemos y nos cortan el cordón umbilical. Nos destierran y nadie nos corta la memoria, la lengua, los calores. Tenemos que aprender a vivir como el clavel del aire, propiamente del aire.

Soy una planta monstruosa. Mis raíces están a miles de kilómetros de mí y no nos ata un tallo, nos separan dos mares y un océano. El sol me mira cuando ellas respiran en la noche, duelen de noche bajo el sol.

La experiencia del exilio es sentida como un desgarramiento de la tierra materna, de la madre tierra. La voz configura al “yo” metafóricamente gracias a la superposición del campo semántico referido a lo vegetal, un clavel del aire, una planta monstruosa (dominio fuente: imagen de donde se extrae la metáfora). La metáfora construye la verdad como experiencia.

#### 4. “¿hasta cuándo?” “hasta encontrarte”

### Análisis de *La Junta Luz. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo*

#### 4. 1. Análisis liminar

La obra *La Junta Luz*, subtitulada *Oratorio a las madres de Plaza de Mayo*<sup>192</sup>, escrita en París en 1982, representa la construcción de un espacio donde se escenifica el discurso de la memoria sobre los desaparecidos durante los años de la represión militar en Argentina; trata de la formación de una memoria social, abierta y sometida a diversos conflictos, del ejercicio de la memoria como construcción pública y principio de acción sobre el presente.

La obra presenta o ilumina escenas que rescatan del olvido fragmentos de la historia argentina y episodios imaginarios de vida íntima (dramas familiares) como si fueran lugares que se resisten a ser engullidos por el tiempo y la muerte, y que también se rebelan a ser encasillados por el orden del flujo temporal lineal que impone el discurso historiográfico.

En cuanto a la presentación no precisamente de hechos sino, antes bien, exploración de la representación de imágenes y discursos que son la materia de la memoria y la experiencia sociales, es oportuno aplicar la noción de memoria *ejemplar* que Hugo Vezzetti<sup>193</sup> recupera de Todorov quien propone una distinción entre la memoria *literal* que “se refiere a una recuperación de acontecimientos como hechos singulares e ‘intransitivos’” porque están cerrados sobre sí mismos y, por lo tanto, ejercen una especie de “permanencia y continuidad en su impacto sobre el presente; serían una forma de sometimiento del presente al peso de ese pasado”; y la memoria *ejemplar* que se sitúa “más allá del acontecimiento, aunque no niega su singularidad; lo incluye en una categoría general, incluso lo usa como modelo para abordar y pensar otros acontecimientos”.

---

<sup>192</sup> Para el análisis de esta obra se sigue la edición de Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1985.

<sup>193</sup> Vezzetti, Hugo, *Pasado y presente - Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

La *junta luz* es la presencia de las madres que se manifiestan contra el poder establecido y contra el discurso del poder. Ellas ponen en escena, a través de sus voces y su marcha ritual, la representación del sufrimiento y el ejercicio de la memoria que son formas de resistencia; se rebelan contra la pérdida y la muerte de los hijos; y construyen el símbolo de la madre sostenida por el hijo, imagen que encuentra su contrapartida en la marcha silenciosa que realizan alrededor del árbol-pirámide de mayo: un rito que se instala en los años de la dictadura y que remite a una memoria social que el discurso “oficial” no pudo alterar o violar.

Para Dalmaroni<sup>194</sup>, en la obra de Gelman, *Carta a mi madre* y *La junta luz* son variantes de una forma de reclamar “una respuesta futura” que los vivos formulan para que haya memoria, “para que el lenguaje no pierda la memoria”; en la concepción “antiestetizante de la poesía que Gelman construye a lo largo de sus libros, las Madres aparecen como una de las únicas experiencias genuinamente poéticas que nos quedan: están ahí para testificar, tenaces e insistentes, el futuro, para demandar un futuro *imposible*, (interrogan al presente acerca del futuro enarbolando los nombres y los rostros del pasado). Son un exceso inasimilable para el Estado, al *margin*, como la poesía lo es para el Mercado”.

El árbol<sup>195</sup>, por una parte, en las antiguas culturas de América, además de poder elevarse hasta el cielo, está asociado a la fecundidad; por otra, en el Génesis bíblico está en el centro del Paraíso terrenal. El árbol de la vida emplazado en el centro de la plaza, a modo de una pirámide, está custodiado por el celo de las madres que reclaman por sus hijos. En el centro del árbol el hijo -el niño es un hombre- sostiene a la madre bellísima y joven.

Las escenas de imágenes y de discursos cuentan la “historia”; en ella los familiares, en particular, las madres -hay también otra manifestación de protesta encarnada por los obreros- son los actores públicos que jugaron un rol decisivo en la lucha por la memoria y el esclarecimiento de los hechos. La participación de las madres, según la lectura sobre la guerra, dictadura y sociedad de los años del terrorismo de Estado realizada por Vezzetti, dio a la lucha una dimensión moral universal. El oratorio,

---

<sup>194</sup> Dalmaroni, M., *op. cit.*

<sup>195</sup> “En *La junta luz* las madres caminan silenciosas alrededor de un árbol de la vida mexicano. La madre-árbol y el hijo se reencuentran en las llamas de esa madera ‘obrero del fuego’ que arde para dar luz. La apelación al mito cosmogónico del árbol como sostén del universo es evidente. Símbolo de fecundidad y regeneración en las civilizaciones precolombinas (para los mayas era el Yac, che, centro del mundo), el árbol de la vida de *La junta luz* remite a una figura que posee varios niveles cósmicos: las raíces como madre naturaleza, el tronco como fertilidad y la copa como cielo” Boccanera, J., *op. cit.*

discurso hecho de canto y furia, remite al imperativo de la memoria activa y provoca la visión de una transformación del país: la permanencia del reclamo por la verdad y la justicia está manifestada en la forma de un mundo que “se amujera” y que encuentra su cifra en el desaparecido para enfrentar el silencio y la falsificación de la historia.

La representación del relato sobre el destino de los desaparecidos y la demanda de justicia se realiza a partir de la fragmentación de una “realidad” arrancada al silencio: la palabra como aguja sin hilo entreteje los pedazos de la “realidad” así como “palito revolviendo la memoria”. La idea regente es que no hay relato centrado en una subjetividad, es decir, un sujeto autónomo e independiente desde el cual se manifiesta una única y singular visión, por consiguiente, la representación que propone el oratorio de las madres es la construcción de una identidad colectiva que refleja la identidad personal a partir de la falta y experiencia de la ausencia.

Las formas de acomodar el pasado al presente definen el trabajo de la memoria: la memoria hace una construcción retroactiva que actúa sobre el presente. Vezzetti indica que hay distintos registros respecto de la producción del saber sobre el pasado: unos conceptuales, otros más testimoniales y también está el registro que proviene de una producción estética. Desde esta última perspectiva de producción y también para la lectura del Oratorio, la dimensión *ejemplar* de la memoria convierte el pasado en lección puesto que la dimensión pública de la memoria *ejemplar* hace que el pasado se transforme en principio de acción en el presente.

## 4. 2. Escenificación de la historia y la memoria

La obra está armada en escenas dispuestas en cuatro planos diferentes que una primera persona “veo la escena así” describe. En el primer plano a la derecha, está la orquesta. El segundo plano, a la derecha también, más elevado que el primero, está formado por cubículos que se iluminan por medio de flashes. En el otro primer plano a la izquierda se encuentran la madre y el coro. En el segundo plano, también a la izquierda y detrás del anterior, se levanta el árbol de la vida, que es, a la vez, pirámide de mayo alrededor de la que giran las madres.

## 4.2. 1. Contenido y personajes por escena

La primera escena es la representación de la búsqueda y del reclamo del hijo en la noche del verdugo: “Así que jueces, generales, bestias, dicen que no está más aquí”; las palabras se retoman, con un cambio -como en muchas otras ocasiones con alteraciones o variaciones de diverso tipo<sup>196</sup>- de interlocutor y con un pasaje de la afirmación a la interrogación: “¿Así que esas bestias ignorantes dicen que no estás más aquí?”. El reclamo está interrumpido por versos infantiles que la madre canta para el hijo desaparecido y que evocan juguetes de paño: un oso verde y un canario, ambos cruzan el plano. La voz de la madre se potencia con una voz en *off* que la acompaña cantando, musitando o repitiendo lo que ella dice; la voz funciona a la manera de una amplificación pre-coral. La madre entabla un diálogo con el hijo del árbol de la vida, la figura materna cambia de tonos y se desplaza de un plano a otro: se transforma en la madre del árbol de la vida que canta y dice; y, luego, se acopla a la voz del coro que vuelve a la demanda de justicia: “yo te reclamo / golpeo cada jueves las botas del dictador con tu nombre / me pongo en la cabeza un pañuelito blanco como vos / el dictador no ve mis lágrimas, nunca verá mis lágrimas de vos / yo lo golpeo con mi furia de vos /”. Mientras, en el fondo y en silencio, las madres, desnudando sus pechos, caminan alrededor del árbol de la vida; paralelamente los milicos con cabezas de burro transportan la estatua del dictador que muestra su revés, los flancos, se ladea y, finalmente, se derrumba. Ellas levantan un cartel que reza: “no hay dolor inútil”. Ahí se produce el informe de plaza de mayo. Luego las madres alzan un cartel que dice: “¿hasta cuándo?”, después otro: “hasta encontrarlos”. Para cerrar el cuadro una manifestación de obreros corea: “los desa / pare / cidos // que digan / dónde / están”.

Respecto de las manifestaciones silenciosas del segundo plano, se dan las indicaciones para la puesta en escena: movimientos y ritmos de las madres que, a veces, muestran crespones negros, a veces, llevan fotos en alto, o, hieráticas, manifiestan sus ceremonias del silencio. Del informe se dice que es un discurso musical, es “una realidad entrevista en el delirio”; su relator es un coro, él lee, murmura y canta: surgen informaciones, gemidos, gritos y voces ininteligibles. La madre se convierte en la voz principal del coro “dialoga con él, y es él”. Su discurso “sobre el secuestro, la tortura, la

---

<sup>196</sup> A lo largo de toda la obra, se procede por repeticiones, variaciones o alteraciones: fragmentación o expansión de expresiones, paralelismos, quiasmos, pasaje de la afirmación a la interrogación, etc.



muerte, la degradación buscada” es fundamentalmente musical. Aquí, según las indicaciones, las voces y los instrumentos fundamentalmente de viento e indígenas, ayudan a recuperar la respiración y la voz humanas y a enseñar todas las voces e inflexiones posibles, dado que en este mundo al hombre se lo obliga “a callar o a gritar”. En el fondo de la escena, unos rayos de luz iluminan al hijo y a la madre del árbol de la vida: ella “es bellísima y joven”, está en el regazo del niño que es un hombre que está semidesnudo; el árbol de la vida - mexicano está sugerido por los movimientos de los cuerpos de las madres que van construyéndolo también como pirámide, el todo resulta de la combinación de animales rarísimos e híbridos.

En el segundo plano a la derecha, el flash ilumina uno de los cubículos: una milonga de barrio en una casa, todo es mudo hasta que empieza a sonar “desde el alma”, las parejas bailan. La madre sube desde el primer plano a la izquierda, acaricia su vientre, lo besa y le habla, dirige la voz al hijo que lleva en su cuerpo; después, se pierde en la noche.

Luego, la acción pasa al plano donde está el árbol de la vida y al plano donde está la madre con el niño, ellos conversan. La madre llora, quiere saber dónde está el hijo, finalmente el parlamento de la madre y del hijo repiten la búsqueda con las siguientes palabras: “¿por qué llorás? / ¿a quién buscás?”

Se ilumina otro cubículo donde se repite la escena de baile, hay cambios de luz, vuelve a sonar “desde el alma” desde un tono quejumbroso hasta otro con más fuerza: madre e hijo, bailando una sola vez, atraviesan la escena desierta.

En el primer plano a la izquierda, la madre canta su lamento sobre el amor y el dolor por la ausencia: “¿qué otro trabajo tenés / amor / sino // amar? / ¿mirando con ojos del alma? // ¿desapartando sombras para ver // lo que amás? / ¿ojos que abris fuertemente // para ver lo que amás? / ¿laceración o brillo o bestia de dolor? / ¿o lumbre // que ilumina una cuna de esperar? // ¿quién habrá de mecer a la solita? /”.

Se muestran de forma más o menos constante, en otro cubículo, fotografías de los desaparecidos, se oye el “chac-chac del pasar de las fotos, incluso cuando se apaga la luz del flash, el ruido sigue, ritma la música y la voz del coro que pide por ellos con la misma consigna: “los desa / pare / cidos // que digan / dónde / están”. Continúa el diálogo entre el coro-madre y el niño que acuna a su madre, a ella sola le habla; mientras, el coro se dirige, a veces, a él, a veces, al público.

Después, otro informe de plaza de mayo (las madres, cubriéndose la cabeza con un pañuelo blanco, reclamaron informes<sup>197</sup> sobre sus hijos desaparecidos a los militares desde julio de 1977): se trata de un diálogo entre la madre y el coro. La pregunta por la vida o muerte del hijo es retomada en tono afirmativo y en tono interrogativo, en forma de poema, en frase fragmentada que combina las palabras “dolor” y “amor”. Detrás, una escena iluminada por el *flash*: en su cuarto de estudiante, el hijo-árbol semidesnudo tiene un saco en la mano, va a salir, está de pie leyendo un poema<sup>198</sup>; la madre se le acerca por atrás y lee / canta: el soneto, fragmentado en tres partes, alterna con las voces de dos “milicos” que aparecen como sombras en dos pantallas chinas. La madre va del coro al cuarto y del cuarto al coro. La escena representa la preocupación de la madre por arreglar – desarreglar la ropa de su hijo –pareciera que el cuadro rehace el tiempo de la convivencia y deshace el tiempo de la despedida para renovar el encuentro; se fija en preguntas cotidianas. Ella lo ve de pie y lee el poema por encima de su hombro y lo canta. Toda la escena recordada-imaginada alterna -mientras adquiere un ritmo in crescendo- con el reclamo de dinero de parte de los milicos que mortifican a la madre que no escucha ni las hipótesis sobre un paradero inventado ni las propuestas que le hacen a cambio de información.

Otro *flash*, arriba, ilumina un cartel que lleva el nombre de una desaparecida: “ana maría / 16 años / estudiante”. La niña canta y dice su experiencia de la tortura, luego habla al hijo que vive en su vientre.

Después, el diálogo entre el niño del árbol de la vida y la madre del primer plano. El tema es la unidad entre ambos. Niño: “fuimos uno”; madre: “ahora somos uno otra vez / te busco”. También este es el tema entre el coro y el niño. Coro: “te buscaré / te encontraré / te encuentro / navegás mi sangre / movés mi vientre otra vez / mi pecho / mi cabeza / cantás en mi alma, pajarito / dormís conmigo / en mí /”; niño: “cuando me vuelvas a ver no me reconocerás / el enemigo me quiso destruir / me quiso convertir en

---

<sup>197</sup> Acerca del tema de los detenidos-desaparecidos, nos interesa relevar una fragmento del libro de Bousquet donde se habla del paradójico “éxito” de las manifestaciones de las madres frente a los militares: “La sagrada unión de los militares ya existía en 1976, cuando fue secuestrada la mayor parte de sus hijos, y en abril de 1977, cuando tomaron la decisión de hacer manifestaciones en la Plaza de Mayo en un momento en que nadie en la Argentina soñaba siquiera con rebelarse ante la todopoderosa Junta. // Manifestación tras manifestación, a pesar del miedo, de la represión que se abatió también sobre alguna de ellas, de las provocaciones o la hostilidad dirigida contra ellas por la población en nombre de un nacionalismo estrecho, terminaron por obligar a los más altos dirigentes militares a desdecirse de sus afirmaciones y a reconocer que las desapariciones no son ni una invención de locas ni una mentira de los guerrilleros.” Bousquet, Jean-Pierre, *Las locas de la Plaza de Mayo*, trad. de Jacques Despres, Buenos Aires, El Cid editor 1983, p. 175.

<sup>198</sup> Se trata de “Idilio muerto”, soneto incluido en *Los heraldos negros* de César Vallejo.

trapo o cosa / no me reconocerás”. La madre-árbol es madera que arde, fuego-llama del hijo que toca el revés de su alma, llama que sube al aire con todos los rostros del hijo y que es luz donde el corazón que es llaga pasa en brazos del amor que quema la furia de ser fuera del hijo.

Otro *flash*: un milico, de espaldas y en pantalla china, habla solo en la sombra, da a elegir a un torturado entre la picana y la violación; las respuestas provienen de una voz en off.

Otro *flash*, al igual que antes: el milico amenaza a una niña, quiere que olvide la noche de tortura. La madre-coro retoma las palabras de la niña, la frase se deshace: lo que prima es la negación “nada”, “no”; la madre canta, grita y murmura, el hijo del árbol de la vida concibe a la madre “como palito revolviendo la memoria / como memoria por tu anchura más desasida / así me sos / nunca dormís // por mis pedazos desterrados de vos / inventora de adioses como entendimientos al pie de tu junta luz // (por primera y única vez, el título de la obra) o tu calor como despena desenfuriando las cenizas donde te ardí como animal de fuego por huesitos tristes”.

Luego viene el interrogatorio -al que se suman gestos de golpear- que un milico le hace a un niño: el diálogo, según la indicación de la acotación teatral, se eterniza a través de toda la obra, a veces se escuchan sólo girones de los parlamentos. La escena aparece y desaparece con la luz. La madre-árbol canta, se figura “como animal sediento que busca las aguas”, “como alma de volar” para rodear al hijo “como vuelo” o “como palito que tocara por una vez la multitud de tu dulzura barriéndome todas las sombras”.

Después sigue la escena de un diálogo entre madre y coro: el coro retoma la frase de los dos carteles ya alzados por las madres de la plaza y anuncia la lucha “hasta cuándo” “hasta encontrarlos”; las variaciones sobre la frase consisten en cambios tonales de la oración -pasajes que fluctúan entre la afirmación y la interrogación -forma de problematizar el pasado para revisarlo y renovar sus sentidos-, en repeticiones fragmentadas. La madre, por su parte, elabora su búsqueda “en el tiempo de atrás” y “en el tiempo que vendrá”, siente al hijo en ella, es ella, lo lleva en el vientre por siempre: “estás en el tiempo que soy en vos / sos en mí”. Un flash ilumina el patio abandonado donde suena “desde el alma” y pasan, nuevamente, bailando el hijo y la madre del árbol de la vida.

En el plano del fondo, a la izquierda, las madres, que giran en torno al árbol de la vida, quedan inmovilizadas cuando caen los patrulleros: ellas alzan los brazos que quedan inmóviles, arriba; pero las manos vuelan. La madre-coro se rebela con la fe y la

cólera del vientre, una fe multiplicada por su cuerpo sin el cuerpo del niño. La madre-árbol canta el regreso: se trata de volver a la dulzura del hijo. Después sigue un alternarse de voces de la madre-coro y la madre-árbol; sus voces se entrelazan: el odio y el amor son el sostén de la lucha, el alimento para la memoria. La madre-coro pide fuerza al odio “para que no me olvide” porque está el país torturado, callado, los compañeros que se pudren y que alimentan furias que vendrán; se espera la victoria. La madre-árbol pide fuerza al amor “para que no te olvide”; en el amor crece la “flor unitiva / derramada como calor de corazón donde la mundo se amujera como una música de vos”.

Mientras en el plano de atrás las madres marchan, la madre-coro y la madre-árbol modulan afirmaciones sobre la fuerza de la lucha, sobre el reclamo de justicia. La madre pide para que el dolor sirva y la conduzca hasta el hijo; luego dice y canta, cambia de tono, desea una nueva generación del cosmos para que el tiempo se retraiga hasta su nuez y empiece, de nuevo, a crecerle el hijo en el vientre. La voz del hijo renace a la sombra del amor materno: “crecen ramitas verdes de tu dolor, mamá”, “en las ramitas canta todo el amor de vos”, “a tu sombra crece todo mi amor de vos”.

Sigue otra escena: están la madre-coro, la madre del árbol de la vida y el hijo. La madre-coro, entre el decir y el canto, pregunta por el sentido de la separación: ¿era escrita verdad que nos desfuéramos”; en ensoñación y tono de pregunta, entrevé un posible y futuro encuentro, un remoto presente. La madre-árbol habla del nacimiento, se propone buscar en el tiempo “hay un agujero en el tiempo para caer donde fuimos uno”; dice: “voy a cavar el tiempo / voy a hacer un agujero en el tiempo / con un dientito de leche / voy a hacer un agujero en el tiempo / para que comas de mí / mi piel te abrigue / veas por mí otra vez / uno vosyo otra vez /”. El hijo acompaña las palabras y apela a la unidad con la madre: “sólo seremos uno por amor / el mundo uno por amor / astros / caballos / vientos de los astros / temblor del universo / uno por amor”. Finalmente, el coro y la madre-coro elaboran el quiasmo entre: nacer - perder y luz - oscuridad: “viste la luz / perdí tu oscuridad / viste la oscuridad / perdí tu luz”.

En la escena final, todo está iluminado y articulado musicalmente, también el discurso de todos está articulado, se oye el chac chac de los cambios de las diapositivas de las fotos de los desaparecidos. Luego, todo se sume en el silencio y la inmovilidad. Primero baja un cartel que cubre la mitad izquierda del escenario, dice: “¿hasta cuándo?”, después, otro cartel cubre la mitad derecha, dice: “hasta encontrarte”.

### 4. 3. El oratorio: exploración de un género musical

*La Junta Luz* lleva el subtítulo *Oratorio a las madres de Plaza de Mayo* tal como señalé. El oratorio<sup>199</sup> es la contraparte sacra, no litúrgica, de la ópera. Tanto el oratorio como la ópera, que nacieron del intento de combinar la expresión vocal dramática y la música, se originaron en Italia alrededor del 1600. El género “oratorio” designa una extensa composición musical de naturaleza dramática o contemplativa, generalmente, sobre asunto religioso, para orquesta, coro y solistas. Los solistas cantan recitativos o arias, y junto con el coro describen una escena o acción que, como estaba destinada a ejecutarse en conciertos o en iglesias, estaba desprovista de escenografía, trajes y acción; sin embargo, muchas obras no religiosas han sido llamadas oratorios porque en ellas hay partes corales, orquestales y para solistas. De la falta de acción dramática resulta la introducción de un narrador que, en muchos casos, es sustituido por el coro que, en consecuencia, cobra mayor relieve. Sus antecedentes más inmediatos son los *Offizium* solemnes y otras formas de la música sacra, en especial, las partes dialogadas de la liturgia y de las oraciones, como por ejemplo, los dramas litúrgicos. Por otra parte, se entiende por “oratorio” el lugar donde se ora, se reza.

El oratorio tuvo origen cuando se independizaron artísticamente los ejercicios espirituales provistos de música que el sacerdote italiano Filippo Neri celebraba en el oratorio del Convento San Girolamo para atraer y mantener la atención de los jóvenes. F. Neri ofició estos servicios devocionales tomando elementos de las obras teatrales sagradas, por ejemplo, de los *laudi spirituali* y no utilizó la iglesia parroquial sino un “oratorio”; así fundó una orden que se llamó la Congregación del Oratorio de la cual fue

---

<sup>199</sup> “También estaba el ‘oratorio’, término que, a partir de 1640, tras algunas décadas de tanteos, se adjudicó definitivamente a la forma musical que hoy conocemos. [...] Ópera, oratorio, *sacra rappresentazione*, *favola pastorale*, *cantata* y *dramma per musica* no indicaban a la sazón, géneros necesariamente distintos; todos eran dramas con música en el nuevo estilo monódico e intercalados de coros, aunque los títulos de las óperas romanas denuncian un linaje que se remonta a tiempos anteriores al *stile rappresentativo* de la Camerata florentina. Mientras que el drama litúrgico fue absorbido casi del todo y eclipsado por las *sacre rappresentazione*, ciertos rasgos estilísticos indican la supervivencia de algunos elementos del viejo drama litúrgico, que reaparecen en el oratorio. La historia del oratorio revela una semejanza entre el oratorio vernáculo, *oratorio volgare*, por lo general en verso, y el oratorio latino, en prosa. Ambos tenían en común los lineamientos característicos que hoy adscribimos al oratorio, más su posición en la vida musical de la época era diferente. El primitivo oratorio latino se relacionaba con la liturgia oficial, en tanto el *volgare* quedaba excluido de la Iglesia y se lo ejecutaba en reuniones destinadas a la oración, realizadas en sitios llamados ‘oratorios’. A pesar de su jerarquía oficial, el oratorio latino no se conocía mucho en Italia y, por raro que parezca, en Roma apenas se practicaba.” Según Lang, P. H., *La música en la civilización occidental*, Buenos Aires, EUDEBA, 1979.

superior. Luego reconstruyó la iglesia de Santa María in Vallicella, en Roma, que se convirtió en la sede central de su Orden.

La ópera y el oratorio tienen en común: la composición (solistas, coro y orquesta) y las formas musicales (recitativo, aria y coro). La diferencia consiste en que en la ejecución de la ópera hay acción dramática visible, escenografía, trajes, etc., aunque algunos oratorios primitivos tenían trajes y acción, y otros modernos, por ejemplo, *La infancia de Cristo* de Berlioz, el *Elías* de Mendelssohn y la *Santa Isabel* de Liszt pueden ser llevados a escena. Además, mientras los textos de las primeras óperas se inspiran en la mitología; los textos de los oratorios provienen del Antiguo Testamento.

#### 4. 4. *La Junta Luz*: oratorio

Al Oratorio de las Madres de Plaza de Mayo, que puede ser considerado como libreto para cantar y recitar, se suman el potencial musical y la eventual representación.<sup>200</sup>

Es posible trasladar algunas de las características del oratorio a la obra *La junta Luz*. Existe una cierta secuencia narrativa; un relator que, según la indicación escénica, es el coro; el elemento dramático entra en el diálogo de los distintos pasajes, la expresión de la meditación y expresión de la intimidad está en las arias reflexivas o líricas individuales o corales: la madre en los múltiples movimientos, entre escenas, se separa o se integra al coro o al árbol de la vida y así aísla su voz, la amplifica cuando se suma al coro o la vuelve amorosa en el regazo del hijo.

Del oratorio de Gelman, cuyo argumento y composición intentamos resumir anteriormente, destacamos, ahora, también las formas de expresión verbal-musical, registradas, entre paréntesis, a lo largo del texto: la voz en off de algunos personajes da, en varias oportunidades, profundidad a los parlamentos; musitación; repetición / semitonos; (la madre) canta, dice; (la madre-coro) candice / cambia tono; hay una manifestación de obreros, ellos corean; sobre “el informe de plaza de mayo”: “el discurso es sobre todo musical / se trata de una realidad entrevista en el delirio, se trata de un informe que el relator leemurmuracanta y que la madre comenta y sigue

---

<sup>200</sup> Al texto poético, se sumó, hace ya más de veinte años, el proyecto musical de Gabriel Senanes que aún no pudo concretarse.

leyemurmuracantando, el relator es un coro, salen informaciones, gemidos, gritos, voces ininteligibles -dentro de una trama musical perfectamente inteligible-, la madre se convierte en la voz principal del coro, dialoga con él y es él”; (la madre) canta, lee sobre el hombro del hijo; (la niña) candice; (la madre-árbol) canta; (la madre) cantagrimura; están los diálogos entre el coro-madre y el niño, entre el niño y el milico y entre la madre-coro y la madre-árbol; están los escritos de los dos primeros carteles, ellos dicen: “¿hasta cuándo?”, “hasta encontrarlos”; los carteles sobre los que está escrito “¿hasta cuándo?”, “hasta encontrarte” cierran como un telón el oratorio.

Del género dramático se puede subrayar el énfasis en la mimesis de acciones verbales, no verbales y de caracteres singulares y grupales, por ejemplo, las manifestaciones de protesta. Muchos de los parlamentos -la organización del texto tiene el formato de una obra de teatro- son cantados. Según se anota en la portada, la obra cuenta con la musicalización de Gabriel Senanes. También se dan las indicaciones típicas que conciernen al aspecto escenográfico, musical o de iluminación del discurso teatral.

Es acertado pensar en la representación puesto que la obra ha sido concebida como libreto dramático donde están las acotaciones necesarias para la puesta en escena: disposición de planos en el espacio; distribución de los parlamentos por actores e indicaciones de las formas para la producción del discurso: partes recitadas, partes cantadas, partes corales, partes dialogadas, modulaciones de la voz, voz en off; desplazamientos de los actores y de las agrupaciones corales en los diversos planos; montajes escenográficos; movimientos y gestos de los actores; algunos efectos especiales respecto de sombras en pantalla china, presentación de objetos simbólicos, por ejemplo, el oso y el canario de paño, la estatua de cartón del dictador, carteles, fotos y crespones negros; iluminación: cambios de luz y flashes; sonido: música y canto, pero también gritos y gemidos humanos.

La inscripción de *La Junta Luz* en la clase oratorio representa un marco discursivo tanto en la etapa de la producción como en la de la recepción de la obra y, además, marca un pacto de lectura: se diluye la posibilidad de correferencialidad entre el locutor empírico y las fuentes ficticias de enunciación: los personajes. No hay correferencialidad entre el autor real y el autor implícito cuyo papel se define por su actividad: configurar la *dispositio*<sup>201</sup> y la *elocutio*<sup>202</sup> de la obra, realizar la tarea de hacer

---

<sup>201</sup> La *dispositio*, según los tratados clásicos de retórica, comprende el ordenamiento de las partes del discurso, es decir, de los argumentos hallados durante la *inventio*.

perceptibles los diferentes planos, introducir los personajes, y promover la alternancia de los momentos musicales, corales y de los solistas.

Sin embargo, la composición de las escenas, lograda a través de los movimientos corales a los que la madre-coreuta ya parece sumarse o de los que ya parece desprenderse, en combinación con la expresión verbal – musical, evoca preferentemente la representación de la tragedia griega antes que la ópera barroca. Según Rodríguez Adrados<sup>203</sup>, de la fiesta agraria y de los rituales en ella celebrados, nace el teatro en Grecia. Se trata de rituales que tratan de promover, en cierto modo, mágicamente “la renovación de la vida toda tras la muerte invernal: lo hacen mediante la presentación de determinados mitos de dioses o héroes agrarios, de aspecto vegetal, animal o humano, que triunfan y mueren y resucitan”, de allí surge la mimesis, “el hecho de que alguien, enmascarado o no, se siente como encarnación del dios o del héroe o sus compañeros. Hay larga distancia entre el ritual, solo parcialmente mimético, en gran parte simbólico, y el Teatro, casi totalmente mimético y antropomórfico, totalmente verbalizado”. En palabras de Nietzsche, el teatro es un espacio sagrado. Rodríguez Adrados analiza el término *como* y lo concibe como todo coro que se traslada para realizar acciones rituales acompañadas de danza y, eventualmente, canto, fueran miméticas o no. Respecto del tipo de canción ejecutada, hay una serie de sinónimos parciales (treno, peán, himeneo, ditirambo, etc.) que pueden aludir al contenido del canto o al dios al que se refieren y tener formas dialogadas o no. Del coro de celebrantes que cantan y bailan en torno del altar del dios (Dioniso, en el origen) se desgajó alguien que se puso una máscara y resultó ser otro -el primer actor, luego vendría, con Esquilo, el segundo y con Sófocles, el tercero- y que encarna un determinado papel. En la Grecia del siglo V a. C., la tragedia es un fenómeno cultural, y de ser una expresión de culto campesino popular pasó a ocupar un espacio institucional, así es parte de la vida ritual y religiosa de la comunidad y es un hecho político donde se discuten cuestiones de familia y de Estado.

El discurso de *La junta luz* es el discurso trágico vocal que sostienen el coro de las madres y los ecos de la multitud de obreros -ambos representan la parte del pueblo que está consciente de los acontecimientos-, su reclamo está, además, asistido por carteles y fotos; y también es el conjunto de voces que se repiten cuando se iluminan los cubículos o se fragmentan en girones, o en voces ininteligibles emparentadas con los gritos.

---

<sup>202</sup> La *elocutio* se refiere a la puesta en palabras de los argumentos.

<sup>203</sup> Rodríguez Adrados, F., *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.



La puesta en escena muestra cómo las palabras ocupan un espacio y significan la memoria de la historia que se vuelve rito: las madres giran en torno a la pirámide de la Plaza de Mayo. Es interesante recordar que el árbol de la vida, también pirámide, es el “oratorio”, es decir, el lugar donde rezar. A la vez, el rito se vuelve cuerpo, se monumentaliza en la figura de la madre en brazos del hijo.

El texto elabora, a través del acontecimiento del dolor, del reclamo y de la búsqueda, la representación de la época de la represión, de la tortura y de las desapariciones. Lo que se dice a través de la expresión del dolor y la búsqueda, lo que el yo plural construye es *la memoria de la ausencia de los hijos*, construye al tú ausente, y también el yo construye su propia identidad a través de *la ausencia de los que han sido desaparecidos*.

#### 4. 5. Testimonio y denuncia

La representación dramática y el discurso poético presentan el testimonio y la denuncia. Las múltiples enunciaciones interactúan, constituyen la polifonía y complejidad del relato. La combinación de las voces en polifonía crea diferentes planos para hablar sobre la otredad: a) el otro en tanto interlocutor en el plano dialogal; b) el otro en tanto protagonista o antagonista, en tanto víctima o victimario en el plano de la interacción; c) el otro en tanto testigo que recuerda una parte de historia; d) el otro en tanto cuerpo ajeno y/o propio, cuerpo padecido, cuerpo sufriente, cuerpo gestante y gestado.

Hay en la obra de Gelman, al menos cuatro perspectivas<sup>204</sup> que construyen el tema de la otredad. La primera perspectiva arma la historia en la medida en que conduce la mirada del lector de un ángulo a otro del mundo representado. El segundo punto de vista se puede definir como un principio de selección, restricción y combinación de los acontecimientos narrados y de la orientación que esa selección-combinación propone para construir una mirada sobre el mundo. La tercera perspectiva es ofrecida por cada uno de los personajes. La cuarta perspectiva es tarea realizada por el lector, durante el proceso de lectura. “Según Iser -a partir del trabajo de Luz Aurora Pimentel- el sentido del texto se actualiza en el punto de convergencia de todas las perspectivas del texto,

---

<sup>204</sup> Ver Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva: Estudio de teoría literaria*, México, Siglo XXI, 1998.

pero el sentido sólo ‘puede enfocarse desde un punto de vista’”. Se le asigna ese punto de vista no al lector real, sino al lector implícito que es “una estructura textual que anticipa la presencia de un receptor”. Para L. A. Pimentel, la lectura implica una dimensión temporal: “el lector, en tanto que observador, está *dentro* del objeto contemplado y su contemplación se da en sucesivos desplazamientos en el tiempo; se ve obligado, en otras palabras, a asumir un ‘punto de vista móvil’, lo cual implica una constante actividad de síntesis, corrección y modificación del sentido de lo que va leyendo.[...] En un juego constante entre la memoria y la expectación, el lector opera esas convergencias parciales que al corregirse, modificarse y/o transformarse van formando un tejido de extraordinaria densidad y complejidad.[...] Es entonces también cuando el lector debe tomar una postura frente a estas perspectivas en conflicto. Mas para ello habrá de hacer valer su propia perspectiva, no sólo como una posición de lectura a ocupar, no sólo como relevo del lector implícito, sino como lector real, con un bagaje cultural e ideológico que lo hace interactuar con el texto, trazando una relación tanto de *encuentro* como de *tensión* entre dos mundos: el del texto y el del lector.”

Por todo lo cual, el libro *La Junta Luz* es uno de los textos que se disputan la memoria histórica de los años de la Dictadura, memoria sometida a los conflictos y a la lucha por el sentido. En los años en los que se perfilaba la reconstrucción de la democracia -1983-, cobraban significado la categoría del desaparecido y de su destino, la interrogación sobre las condiciones, las acciones y las omisiones de la sociedad. La problemática de los Derechos Humanos abría un espacio a la perplejidad y a la incertidumbre, al horror y al compromiso o toma de posición moral. Problemas que fundamentalmente hoy tiene sentido plantearse porque el pasado está en la raíz del presente.

#### 4. 6. El problema de la representación. La representación: producto y productora de ideología

Partimos de la idea de que la representación no ofrece un acceso inmediato y directo al referente, de que la representación es producto y, a la vez, produce ideología, de que todo está mediado por representaciones.

Por un lado, el *Oratorio a las madres de Plaza de Mayo* responde a rasgos genéricos y retóricos complejos que vinculan el discurso dramático y el poético. Hablar, cantar, dirigirse a, expresarse y aludir a momentos diferentes ubicados en una línea temporal son actos verbales ficticios que tienen la finalidad de producir un efecto: los enunciados se toman como puesta en acto de una acción verbal ficticia que crea su contexto e invita también a que el lector construya un contexto y contribuya a la elaboración de su significado.<sup>205</sup>

Por el otro, la “realidad” a la que alude el oratorio, también es un relato, es un constructo, un saber discursivo sometido a la dialéctica de la memoria y del olvido, a la denuncia y al ocultamiento.<sup>206</sup> Se puede decir que la representación se construye y que constituye una especie de mecanismo que translada a un determinado código un conjunto de hechos. La “realidad” de la que habla el texto de Gelman pone el acento en la construcción de la historia a partir de la variedad de relatos de distintas voces, el testimonio ficcional y la imagen religiosa; en consecuencia, aparece la pluralidad y la fragmentación como verdadera condición de posibilidad del conocimiento acerca de los acontecimientos de la represión y persecución llevadas a cabo por la Dictadura militar.

Si se tiene en cuenta que, en primer lugar, en la obra, todo aparece bajo una primera perspectiva que arma la historia al conducir la mirada del lector de un ángulo a otro del escenario y que ilumina el cuadro donde se produce la mimesis de acciones o de los parlamentos de los personajes; y, en segundo lugar, bajo una segunda perspectiva que se define por su función de selección, combinación y orientación de los acontecimientos narrados, encontramos que ambos puntos de vista colaboran en la configuración -operación de composición- de la trama que es el acto literario desde donde se orienta el sentido y donde se construye el significado de los hechos. Además, los actos de la represión, terribles y ocultados aparecen desde la tercera perspectiva: la pluralidad de voces presentadas en diferentes bloques que representan las escenas de interrogatorio-tortura de los desaparecidos.

La producción del saber sobre el pasado siempre se construye desde algún lugar. La obra de Juan Gelman habla sobre la memoria que, en este caso, construyen las madres que ocupan un lugar social, político y moral. Son ellas las que primeramente, a pesar de todos los riesgos, quitan el velo a una verdad que parecía inimaginable a causa

---

<sup>205</sup> Ver Herrnstein Smith, Bárbara. *Al margen del discurso*, Madrid, Visor, 1993.

<sup>206</sup> Ver Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.

del volumen de sus crímenes. El corresponsal Jean Pierre Bousquet de France-Pressé en época de la “guerra sucia” anota en su libro *Las locas de la Plaza de Mayo*<sup>207</sup>, “El plan elaborado por los militares parece funcionar. Presenta sin embargo un punto débil: no tiene en cuenta las posibles reacciones de las familias de los desaparecidos que, ellas sí, no se resignan a olvidar y a aceptar las maniobras dilatorias de las autoridades. Cuando un jueves de abril de 1977 a las cinco de la tarde catorce mujeres entre los 40 y 60 años de edad, madres de desaparecidos, desafían la prohibición del derecho de reunión promulgada por la “todopoderosa” Junta Militar y manifiestan en la Plaza de Mayo su dolor y su rechazo a ser despedidas sin respuesta de tribunal en ministerio, los generales pierden su primera batalla”. Su rito insta un pasado común y con él un “nosotras” que es, alrededor de la Pirámide de Mayo, un acontecimiento fundacional en la demanda de justicia. La mirada está puesta en la construcción de la figura del desaparecido, en la constitución de la categoría de la víctima ultrajada y cosificada por el poder represor y en la constitución de la categoría de un nosotros identificado con la posición de las víctimas: “La categoría misma del *desaparecido* acentuaba el carácter puro de la víctima lesionada en su condición humana, afectada por una impunidad estatal que había transgredido todos los límites éticos, incluso los que la cultura humana ha establecido para regular las acciones de guerra, las penalidades y las ejecuciones, y el respeto debido a los restos mortales del enemigo. En la memoria pública y en las honras a la figura del *desaparecido*, se lo representaba como un vacío (plasmado eficazmente por el recorte de esas siluetas todas iguales), una transgresión moral básica, una afrenta universal a derechos fundamentales, en un horizonte de sentido que se enfrentaba y cancelaba la representación tradicional del *combatiente*, que sólo pudo reintroducirse junto con la representación imaginaria de la guerra que vendría a continuar los combates de entonces.”<sup>208</sup>

#### 4. 7. Representación poético-dramática

La representación poético-dramática ordena, elabora e interpreta la experiencia, permite un abordaje y un conocimiento; además, constituye un espacio de expectativa. Por un lado, está la representación de la experiencia del dolor y la posibilidad de la re-

---

<sup>207</sup> Bousquet, J. P., *op. cit.*

<sup>208</sup> Vezzetti, H., *op. cit.*

experiencia del sufrimiento, lo cual retrae al recuerdo y a la memoria; por el otro, está la representación de la expectativa que se abre ante el significado que cobran los hechos para la historia e identidad personal y colectiva: ¿de qué modo las huellas de los acontecimientos en el discurso afectan la memoria y expectativas comunes y personales componentes de la representación del oratorio y de la ritualización del acontecimiento del reclamo por los desaparecidos en la Plaza de Mayo?

El imperativo de contar se multiplica en la variación de las miradas de los personajes que representan posiciones de enunciación acerca de los hechos - acontecimientos narrados-; incluso la puesta en escena dispone las diferentes acciones en planos y en cubículos divididos por tabiques o por juegos de luces de modo tal que se puede así retener la imagen de la fractura y de los huecos en la recuperación de la “verdad”. Por ejemplo, las perspectivas de los milicos y de la madre son irreconciliables entre sí; en cambio, los puntos de vista se complementan y/o modulan, en el caso de las voces de la madre, madre-coro y madre-árbol.

Lo que se representa es imposible de abordar como totalidad acabada porque la memoria es fragmentaria y parcial, posee capas de profundidad desde las que afloran retazos del recuerdo, y porque es plural ya que es construcción grupal y a través del testimonio.

Además, la memoria del pasado solo se puede conocer a través de las huellas textuales: a) representaciones discursivas como por ejemplo, los carteles, las manifestaciones con cantos de reclamo y protesta que no deben ser confundidas con los sucesos verbales mismos, pero en cuya copia algo del valor documental es retenido; b) imágenes que atesoran el pasado como documento de su existencia: las fotos; c) representaciones discursivas imaginarias: momentos de rememoración y diálogo que representan enunciación humana, acciones y sucesos que son exclusivamente verbales.

El oratorio permite la interrogación y la exploración en los bordes genéricos: el teatro en la creación de libreto musical emparentado con el oratorio, la tragedia, el testimonio ficcional y la expresión poética que se concentra en el trabajo por la expresión de la relación pronominal yo-tú / vos encarnada en las figuras de la madre-hijo. En ese proceso de desmecanización y remodelización de sistemas genéricos, la obra interroga el hueco creado por los desaparecidos.

#### 4. 8. ¿Cómo introduce el testimonio el discurso poético-dramático? ¿Quién soy?

La representación discursiva es una mediación lingüística de naturaleza social. La exteriorización de la experiencia y de la expectativa a través del uso del lenguaje tiende un puente entre la representación de carácter individual y privada del autor y la constitución simultánea y convergente de la memoria y expectativa colectivas y públicas.

El propósito de *La Junta Luz* es representar la escena social de la memoria como poder frente al poder político militar que intenta prescribir y limitar el espacio posible del recuerdo. La representación del poder de la memoria actúa como un bien político en tanto es un poder obrar y poder amar contra el lugar que ocupa la violencia, que comienza donde el discurso se vuelve gritos y girones. Por lo tanto, la violencia está en el acto de fundación de la identidad individual y colectiva. Las preguntas ¿quién soy? ¿quiénes son las madres? pueden encontrar la respuesta en las escenas creadas para dar testimonio de la desaparición: el autor implícito desde el lugar de la carencia representa la experiencia del tiempo pasado y de la expectativa con los fragmentos narrativos, los momentos de diálogo y las intervenciones de los personajes; se ubica en el lugar de registrar la denuncia que comparte con el lector-espectador implícito.

El oratorio se vuelve discurso político, no porque trabaje desde la huella discursiva que preserva el pasado, sino porque introduce una clave interpretativa de los hechos históricos; clave renovada y sostenida por la ritualización de la marcha de las madres en torno a la Pirámide de Mayo como acto reiterado de la actividad de la memoria y de la búsqueda de los hijos desaparecidos.

Los momentos de discurso poético donde se explora la relación yo – tú convergen con aquellos en los que se establece el diálogo entre madre e hijo. La respuesta a la pregunta por la identidad propia y colectiva de las madres se elabora teniendo en cuenta el contenido del recuerdo y de la expectativa. Se trata de la memoria y del cuerpo de las madres como espacio de encuentro con el hijo: el cuerpo es el punto de partida y de llegada, es cuerpo que padece y cuerpo gestante. El cuerpo del hijo es el cuerpo gestado y lugar del tormento físico. El discurso poético trabaja la rememoración y se afianza en la continuidad de la memoria construida a través del diálogo madre – hijo y de la elaboración ficcional del testimonio, las madres dan el testimonio de los

hijos desaparecidos. “La *desaparición* -como dice Pilar Calveiro- no es un eufemismo sino una alusión literal: una persona que a partir de determinado momento *desaparece*, se esfuma, sin que quede constancia de su vida o de su muerte. *No hay cuerpo de la víctima ni del delito*. Puede haber testigos del secuestro y presuposición del posterior asesinato pero no hay cuerpo material que dé testimonio del hecho”.<sup>209</sup>

El dolor es el sostén de la marcha y del reclamo: las madres marchan silenciosas y levantan un cartel que dice “no hay dolor inútil”. Como señala Ricoeur<sup>210</sup> “los hechos son imborrables y no puede deshacerse lo que se ha hecho, ni hacer que lo que ha sucedido no suceda, el *sentido* de lo que pasó, por el contrario, no está fijado de una vez por todas”. *La Junta Luz* representa la búsqueda de un sentido donde se hace presente la idea de una deuda que hay que saldar.

Las madres ponen el cuerpo a la lucha que sostienen con su marcha ritual; el cuerpo de los hijos ha sido masacrado, ultrajado: “nunca dormís por mis pedazos desterrados de vos”, dice el hijo del árbol de la vida. El individuo ha sido cosificado<sup>211</sup>:

¿y si te hubieran convertido en un harapo o cosa?

¿en trapo?

¿si rompieron tu canarito lindo? / ¿si le rompieron las alas, las patitas, la loca de cantar? / ¿si te olvidaron de vos mismo? / si sos fantasma de vos / si pedazos te hicieron / si no brillás más de ojos? / ¿si tu alma hicieron fango sin flor? / ¿si habrán querido deshijarte? / ¿si es mejor que estés muerto? / ¿si que no sufras más? / ¿y por mi culpa sufrís / porque te di de nacer, de vivir, de sufrir? / ¿y cómo estarás muerto si yo viva? / ¿o estoy muriendo de vos / yo sin saber? /

En la lógica concentracionaria se pierde la noción del individuo, la masificación no sólo se observa en la forma de contabilizar los grandes volúmenes de hombres que se transforman en cifras para las estadísticas, sino también en la cuestión del registro: las listas de desaparecidos ocultan que detrás del nombre y apellido hay hombres y mujeres

---

<sup>209</sup> Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2001.

<sup>210</sup> Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, trad. de Gabriel Aranzueque, Madrid, Arrecife, 1998.

<sup>211</sup> Simone Weil dice, en el marco de la Segunda Guerra Mundial a propósito de la transformación del hombre en cosa, que “la fuerza es lo que hace de quienquiera que le esté sometido una cosa. Cuando se ejerce hasta el fin, hace del hombre una cosa en el sentido más literal, pues hace de él un cadáver. Había alguien y, un instante después, no hay nadie.”, en *La fuente griega*, trad. de María Eugenia Valentí, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1961.

de carne y hueso que fueron asesinados; no así para las madres que levantaron -y aún levantan- su voz por cada uno de los suyos.

El campo de concentración es una máquina de torturar para extraer información. No sólo funciona hacia adentro sino también hacia fuera: la sociedad entera es destinataria del mensaje de represión en su aceptación del terror, del poder omnipotente e ilimitado. Lo que importa es hacer hablar al detenido, arrancarle la información. Para ello existe una organización física del espacio, “un sistema de compartimentos o contenedores, ya fueran de material o madera, para guardar y controlar cuerpos, no hombres, cuerpos”<sup>212</sup>. Se trata de un poder que puede matar antes de matar, que se dirige al cuerpo individual y social para someterlo, uniformarlo. En la división burocrática de las tareas que se asignan en el campo, todo apunta a la negación de la humanidad de la víctima, los cuartos donde se realiza el interrogatorio –tortura están separados. En la dinámica del campo se oponen los contrarios adentro-afuera, antes-después de la “domesticación” del hombre que es un cuerpo: “Pasado el período de utilización del preso, éste dejaba de ser un cuerpo atormentado *para producir la verdad* a ser un cuerpo de desecho, material de depósito hasta la decisión de su destino final: la eliminación o, muy eventualmente, la liberación”<sup>213</sup>.

Así, se produce la deshumanización de las víctimas cuando para arrancarles la información, se avasalla su misma humanidad. El resultado es la cosificación del hombre que queda ultrajado por la aplicación de elementos de tortura e incluso “vacío” frente a un uso del vocabulario<sup>214</sup> que miente en la representación de la “realidad” y que produce una versión de carácter delirante. En el oratorio, hay dos escenas que representan el interrogatorio-tortura, una la protagoniza una niña, la otra, un niño. Picana o violación son dos métodos para “modelar y producir cuerpos que produzcan la verdad”:

---

<sup>212</sup> Calveiro, P., *op.cit.*

<sup>213</sup> *Ibidem.*

<sup>214</sup> “Es significativo el uso del lenguaje, que evitaba ciertas palabras reemplazándolas por otras: en los campos no se tortura, se “interroga”, luego los torturadores son simples “interrogadores”. No se mata, se “manda para arriba” o “se hace la boleta”. No se secuestra, se “chupa”. No hay picanas, hay “máquinas”; no hay asfixia, hay “submarino”. No hay masacres colectivas, hay “traslados”, “cochecitos”, “ventiladores”. También se evita toda mención a la humanidad del prisionero. Por lo general no se habla de personas, gente, hombres, sino de bultos, paquetes, a lo sumo subversivos, que se arrojan, se van para arriba, se quiebran. El uso de palabras sustitutas resulta significativo porque denota intenciones bastante obvias, como la deshumanización de las víctimas, pero cumple también un objetivo “tranquilizador” que inocentiza las acciones más penadas por el código moral de la sociedad, cómo matar y torturar. Ayuda, en ese sentido a “aliviar” la responsabilidad del personal militar. Por eso, la furia del personal de La Perla cuando Geuna los llamó asesinos, ‘... se reiniciaron los golpes, deteniéndose en el castigo sólo para decirme ‘Decí asesino...’ y cuando yo lo hacía ellos volvían a castigarme”’, Calveiro, P., *op. cit.*, p. 42.



flash

cubículo, pantalla china, milico solo, espaldas enormes, de espaldas, hablando solo en la sombra, respuestas en off

milico:

¿qué preferís, picana o violación? / elegí, ¿qué querés? ¿picana o violación?

flash

ídem arriba

milico:

¿qué te hicimos anoche?

niña (voz):

me violaron

milico (gesto de golpear)

oíme bien, idiota / anoche no te hicimos nada, ¿me entendés? / empecemos de nuevo (gesto de golpear) ¿qué te hicimos anoche?

niña (voz):

nada /

anoche no me hicieron nada

La “realidad” de la que se forma parte permite el quiebre del sujeto e impide la reacción, el sujeto arrasado se inmoviliza. A la sobrevivencia al campo, se suma, luego, la necesidad de dar testimonio de la experiencia: en el camino de la memoria, dar testimonio implicaba contar lo sucedido, reconectar lo inconexo, reconstruir la esquizofrenia de la lógica concentracionaria. Además, el relato del testimonio sólo puede ser individual, fragmentario, es una forma de resistencia al olvido. Según indicación del propio autor, las escenas de interrogatorio-tortura ficcionalizadas se inspiran en los testimonios recogidos por Carlos Gabetta en su libro *Todos somos subversivos*.

En las representaciones del oratorio el lenguaje cosifica al ser humano, lo vuelve casi marioneta del poder que se ejerce a través de la violencia y se expresa de modo fantasmal, en la escena entre milico y niño el diálogo se reitera, “se eterniza a través de toda la obra”:

(...)

milico:

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

niño:

soy un niño

milico (gesto de golpear):

ahora confesá que sos un guerrillero

niño:

sí. ahora soy un guerrillero

milico:

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

niño:

lo dije ahora porque usté me golpeó para que lo dijera

milico (gesto de golpear):

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

eso /

niño:

usté no me golpeó para que diga eso

(...)

A la lógica binaria del antes-después, afuera-adentro de los campos, universos escindidos; las madres responden con una imagen invertida: ellas muestran lo que está cerrado, fuera de la ley, del espacio y del tiempo; lo que está oculto entre paredes lo manifiestan como conflicto<sup>215</sup> en el espacio abierto y social con las marchas y reclamos. Así oponen a la desaparición y muerte, el espacio total del útero materno que, activo para siempre, da a luz al hijo en el que cada una se mira como en un espejo para reconocerse como madre. Como en el campo, dice Pilar Calveiro, “el individuo se aferra a otro ser humano, que le permite reconocerse como tal. Cada uno es el espejo del otro; cada uno recupera y ofrece la condición humana para sí y para el otro. Cuando esto ocurre, la hipnosis concentracionaria comienza a ceder. Los relatos de sobrevivientes se refieren a ‘parejas’ de presos, ‘parejas’ de amigos, muchas veces del mismo sexo, que se sostienen uno a otro”, de forma similar ocurre con las madres que se reconocen como tales en tanto se sostienen mutuamente y en tanto los “hijos desaparecidos” las sostienen.

La reexperiencia del duelo y las marchas manifiestan el reclamo de justicia:

madre-coro:

yo te reclamo /  
golpeo cada jueves las botas del dictador con tu nombre / me pongo en la  
cabeza un pañuelito blanco como vos / el dictador no ve mis lágrimas,  
nunca verá mis lágrimas de vos / yo lo golpeo con mi furia de vos /

Al dolor-reclamo por los hijos, en el oratorio, se abre también la expectativa por el regreso del otro. Adquiere significado la inserción del soneto “Idilio muerto” del libro

---

<sup>215</sup> “Un año después del golpe (de Estado, 1976), Rodolfo Walsh, cuya información provenía del mismo país, señalaba en su carta abierta a la Junta Militar: ‘Extremistas que panfletean el campo, pintan las acequias o se amontonan de a diez en vehículos que se incendian son los estereotipos de un libreto que no está hecho para ser creído... 70 fusilados tras la bomba en Seguridad Federal, 55 en respuesta a la voladura del departamento de Policía de La Plata, 30 por el atentado en el Ministerio de Defensa, 40 en la masacre del año nuevo que siguió a la muerte del coronel Castellanos, 19 tras la explosión que destruyó la comisaría de Ciudadela, forman parte de 1200 ejecuciones en 300 supuestos combates donde el oponente no tuvo heridos y las fuerzas a su mando no tuvieron muertos’.

Con ese ambiente en las calles y esta información en los periódicos nadie podía aducir desconocimiento. Por todos lados se filtraba la información. Por si esto fuera poco, había colas de familiares de desaparecidos frente al ministro del Interior, y desde 1977 el movimiento de Madres de Plaza de Mayo comenzó a denunciar las desapariciones y a manifestarse cada jueves frente a la Casa de Gobierno. Pero los ciudadanos, en lugar de escandalizarse como en 1984 cuando comenzaron a hacerse públicas las denuncias, se apartaban atemorizados o se indignaban. ‘Muchos transeúntes las interpelan (a las Madres). ‘¿Qué hacen aquí? ¿Se dan cuenta de la imagen que dan del país? ¿No ven que hay periodistas extranjeros que van a aprovecharse para atacarnos? ¿Ustedes no son argentinas?’”, Calveiro, P., *op. cit.*, p. 150.

*Los heraldos negros* (1918) de Vallejo en la escena en la que la madre recuerda el momento en que su hijo lee el poema: ella canta, en el cuarto de estudiante, el soneto fragmentándolo mientras se acerca al hijo, lee sobre su hombre dos estrofas y ordena-desordena la ropa / los libros del hijo ausente):

qué estará haciendo esta hora mi andina y  
dulce Rita /  
de junco y capulí /  
ahora que me asfixia Bizancio y que dormita /  
la sangre como flojo cognac dentro de mí/  
donde estarán sus manos que en actitud  
contrita /  
planchaban en la tarde blancuras por venir /  
ahora en esta lluvia que me quita /  
las ganas de vivir/  
qué será de su falda de franela, de sus /  
afanes, de su andar /  
de su sabor a cañas de mayo del lugar /  
ha de estarse a la puerta mirando algún celaje /  
y al fin dirá temblando / qué frío hay...jesús /  
y llorará en las tejas un pájaro salvaje/

En el poema, sobre todo, pueden subrayarse las expresiones que reelaboran el *topos* del *ubi sunt* en consonancia con la angustia de la búsqueda emprendida por las madres. La figura de la mujer se concentra en la espera. Los hijos son la esperanza y la promesa: “dónde estarán sus manos que en actitud contrita *planchaban en la tarde blancuras por venir*”.

#### 4. 9. ¿Quién recuerda, cómo se recuerda?

Se puede establecer una doble dirección: una se dirige a los hechos y otra hacia el acto de enunciar.

No recordamos solos, sino con la ayuda de los recuerdos de los otros, nuestros presuntos recuerdos se han tomado prestados de los relatos contados por otros y, además, nuestros recuerdos se encuentran inscritos en relatos colectivos, reforzados mediante celebraciones y conmemoraciones públicas, en este caso las marchas de madres / abuelas en la Plaza de Mayo.

Las marchas de las madres emergen como exteriorización de la memoria colectiva de los hijos que, a su vez, como hecho de discurso cobra la forma de relato, constituyen un rito y advierten sobre una historia a la que cada madre puede dar comienzo, pero que aún -en muchos casos- espera final. El rito puede refigurar el pasado y modificarlo con el restablecimiento de la justicia: ante el riesgo del olvido. Además, para poder permitir el acceso a la experiencia fundamental del dolor, se hace un rodeo por el símbolo de ‘la virgen y el hijo’, símbolo que se exterioriza alterado: el hijo sostiene a la madre, el dolor del hijo desaparecido y la expectativa por hacer la justicia sostienen el reclamo de las madres.

Los dos testimonios ficcionales presentados por los personajes niña y niño tienen el valor de ampliar y generar efectos de verosimilitud porque evocan otros testimonios: una polifonía de voces posibles sobre otras experiencias, máxime si se tiene en cuenta la nota que aparece al final de la obra donde se advierte acerca de que esas dos escenas se inspiran directamente en testimonios reales. En el caso de los testimonios ficcionales pronunciados en el diálogo entre milico y niña – niño, ambos representan no identidad propia sino muestran la pertenencia de ellos al grupo de los hijos.

Es interesante tener en cuenta que en el oratorio hay ausencia de un yo lírico dueño de sí y que se apropia del discurso para manifestarse como ser singular y como singular expresión del dolor; al contrario, el enunciador presenta una serie de puntos de vista, entre ellos la voz ficcional de los desaparecidos en dos escenas de tortura, la voz de las madres y de los obreros en representación de un sector de la sociedad y la voz de los torturadores. Esto habla de la necesidad del autor de producir en el lector una sensación plural donde se representa un grupo colectivo y un yo “que funciona más como ‘dispositivo lingüístico (shifter) que puede ser asumido por cualquiera’”.<sup>216</sup>

A la vez, la escenificación de acciones hace que el lector se convierta en un espectador de la composición de la memoria.

---

<sup>216</sup> Ver Beverly, John. *Del Lazarillo al Sandinismo: Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, Minneapolis, The Prisma Institute, 1987, pp. 153-192.

Si, según Hutcheon<sup>217</sup>, el pasado puede aparecer confuso, plural y no estructurado como el presente en el que se vive; y la función de los historiadores es ordenar esa experiencia fragmentaria en conocimiento. En el caso de Gelman, el trabajo de escritura combina dos tipos de paradigmas: la representación dramática y la poética, y desde allí construye el referente. Por un lado da forma a aquello de lo que el texto habla y, por otro lado, intenta hacerlo inteligible: el pasado existió y para nosotros subsiste como huella en y sobre el presente. De este modo, a través del oratorio, se produce una apertura al material histórico – testimonial – político y ético.

Respecto de cómo se lee el pasado, es decir, cómo se leen las huellas discursivas de los acontecimientos, es interesante tener en cuenta lo que Hutcheon apunta sobre la reflexión de Kermode: “A pesar de que sabemos que una particular visión del mundo, acerca de lo que ha pasado o debe haber pasado, afecta el relato de lo que pasó o debe haber pasado, tendemos a reprimir este saber cuando se escribe o se lee historia, sólo se libera cuando estamos situados en el diferente y privilegiado terreno de la ficción.” Así, a los eventos del pasado que son contruidos por los relatos y se transforman en hechos, se les otorga significado en el espacio del oratorio que, como ya se dijo, no ofrece un acceso inmediato y directo al referente, sino que lo construye y lo interpreta.

Puede observarse, en la obra de Gelman, la manifestación de la experiencia del pasado, la reexperiencia de los acontecimientos por el trabajo de un recuerdo activo que trae a la memoria hechos imborrables y la presencia de la expectativa que exige el “pago de una deuda”.

Pensamos que los conceptos de *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativa* planteados por Koselleck<sup>218</sup> como categorías de conocimiento que ayudan a la fundamentación de la historia, permiten la interpretación del oratorio como obra ficcional que elabora la experiencia del dolor y construye la esperanza de restablecer la justicia, ya que las dos categorías expresan la condición humana universal: “No hay expectativa sin experiencia, no hay experiencia sin expectativa.”

La relación entre el pasado y el futuro remite a la temporalidad del hombre y a la temporalidad de la historia. Según el investigador, para poder hablar de ambas dimensiones del tiempo debemos recurrir a las perífrasis metafóricas de *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativa*: “Tiene sentido decir que la experiencia

---

<sup>217</sup> Ver Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1995, pp. 31-61.

<sup>218</sup> Ver Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*, trad. de Norberto Smilg, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 333-357.

procedente del pasado es espacial, porque está reunida formando una totalidad en la que están simultáneamente presentes muchos estratos de tiempo anteriores, sin dar referencias de su antes ni de su después. No hay una experiencia cronológicamente mensurable -aunque sí fechable según su motivo- porque en cualquier momento se compone de todo lo que se puede evocar del recuerdo de la propia vida o del saber de otra vida. Cronológicamente, toda experiencia salta por encima de los tiempos, no crea continuidad en el sentido de una elaboración aditiva del pasado. Antes bien, se puede comparar -utilizando una imagen de Christian Meier- con el ojo de cristal de una lavadora, detrás del cual aparece de vez en cuando una pieza multicolor de toda la ropa que está contenida en la cuba. Y viceversa, es más preciso servirse de la metáfora de un horizonte de expectativa que de un espacio de expectativa. Horizonte quiere decir aquella línea tras de la cual se abre en el futuro un nuevo espacio de experiencia, aunque aún no se puede contemplar. La posibilidad de descubrir el futuro choca, a pesar de los pronósticos posibles, contra un límite absoluto, porque no es posible llegar a experimentarlo.”

La reflexión anterior tiene que ver con la configuración del oratorio: espacio diseñado para expresar un sufrimiento que tuvo su origen en el pasado y que se reexperimenta en el presente, el recuerdo del pasado es pasado presente, el sufrimiento reexperimentado está espacializado y, también, corporizado en la imagen de la madre en brazos del hijo, símbolo del dolor; el futuro de la esperanza es futuro presente, convocado por el deseo nunca apagado de reclamar justicia. Pasado, presente, futuro se expresan en conjunción:

voy a cavar el tiempo /  
voy a hacer un agujero en el tiempo /  
con un dientito de leche /  
voy a hacer un agujero en el tiempo /  
para que comas de mí / mi piel te abrigue /  
veas por mí otra vez / uno vosyo otra vez /

La madre-árbol fusiona los sujetos vosyo y crea, a través de la imagen de su cuerpo, la conjunción de las dimensiones del tiempo individual y del histórico y social.

## 5. Regresos

Así que has vuelto.  
Como si hubiera pasado nada.  
Como si el campo de concentración, no.  
Como si hace 23 años  
que no escucho tu voz ni te veo.  
Han vuelto el oso verde, tu  
sobretudo larguísimo y yo  
padre de entonces.  
Hemos vuelto a tu hijar incesante  
en estos hierros que nunca terminan.  
¿Ya nunca cesarán?  
Ya nunca cesarás de cesar.  
Vuelves y vuelves  
y te tengo que explicar que estás muerto.<sup>219</sup>

En la primera etapa de la poética de Gelman, la que corresponde a *Violín y otras cuestiones* está presente el tema de la niñez ligado a la memoria.

Por un lado, podría decirse que hay un aspecto de la memoria que es personal o al menos individual y que tiene que ver con el juego y la nostalgia. En “El caballo de la calesita” se yuxtaponen dos series. La primera está constituida por la dinámica de la ciudad: los ruidos de una “tarde buenos aires” y algunas mini-historias entre las que inserta, al principio, la descripción del caballo de la calesita que gira “galopando una música de tango”, su corazón es de madera y su ojo ha sido pintado, está “transitado de risas y de niños”. Pero en la cuarta estrofa a la alegría infantil se opone un acontecimiento desgraciado: “Ha muerto un ruiseñor. Pero no llores, / gira, el caballo de la calesita”; el “tú” que aparece está instalado en la escena como espectador afectado; su presencia anticipa la constitución del “yo” -quinta estrofa- narrador que es también el centro de la orientación de la mirada. El espacio urbano es el lugar de su manifestación subjetiva. El desvío narrativo descriptivo que se desarrolla desde la quinta estrofa se origina a partir de algunos elementos (la figura del suicida y la muerte del ruiseñor en cuarta estrofa) que anticipan la soledad y el estado del alma del “yo”:

Os contaré una historia maravillosa y cierta.  
Una tarde (el crepúsculo lentamente caía)  
se me llenó la boca de soledad. Desierta  
era mi sangre. Mi alma ni un pájaro tenía.

---

<sup>219</sup> El título del poema es “Regresos”, pertenece a *Valer la pena*.



Caminaba. A lo lejos se oían los violines  
que el crepúsculo toca para verme más triste.  
Mi alma se vestía de lentos adoquines.  
(Mi alma en la soledad no se desviste.)

Iba sin una luz, sin una rosa.  
Sin un poco de mar, sin un amigo.  
Me vio pasar el caballo de la calesita.  
Me vio tan solo que se fue conmigo.

Y ahora en mi corazón y desde entonces,  
transitado de niños y de risas,  
prisionero en mi música voltea,  
gira el caballo de la calesita.

(Tiene el ojo pintado.  
Su corazón es de madera limpia.)<sup>220</sup>

En el cuerpo del caballo el alma encuentra el espacio donde alojarse, se viste en el objeto de juego de los niños. Un lugar así convoca la memoria del propio pasado, del pasado experimentado, imaginado o deseado.

Por otro lado, la niñez es también uno de los espacios de la memoria colectiva y del crimen de la Historia. En el poema “Zapatitos”<sup>221</sup>, el zapatito de un niño exhibido entre otros objetos en un colectivo que circula por Buenos Aires trae el recuerdo de un campo de concentración próximo a Varsovia. El objeto cotidiano abre la escena de una montaña de zapatitos que funcionan como metonimia del genocidio judío. Los zapatitos son la huella de la ausencia. El pasado pesa, es una “montaña” que pesa y el hombre es deudor de él puesto que transmitir el pasado no es sólo dar cuenta del presente sino también delimitar horizontes de futuro:

Zapatitos negros, de pibe.  
Zapatitos blancos, de pibe.  
Zapatitos rojos, de pibe.  
Zapatitos sanos, de pibe.  
Zapatitos rotos, de pibe.  
Zapatitos de pibe.

---

<sup>220</sup> Las primeras cuatro estrofas dicen: “Trajín, ciudad y tarde buenos aires. / Aire de plaza, ruido de tranvía. / (Galopando una música de tango / gira el caballo de la calesita.) // Los hombres van y vienen. Una vieja / vende manzanas en aquella esquina. / (Corazón de madera, ojo pintado, / gira el caballo de la calesita.) // Un grave industrial hace negocios. / Un vago duerme junto a la banquina. / (Transitado de risas y de niños / gira el caballo de la calesita.) // Una pareja se ama. Un angustiado / compra cianuro, escribe y se suicida. / (Ha muerto un ruiseñor. Pero no llores, / gira el caballo de la calesita.)”

<sup>221</sup> “Zapatitos” pertenece al libro *Violín y otras cuestiones*, está incluido en la edición de 1956 de la colección “El Pan Duro” de Editorial Gleizer y no se halla en las reediciones posteriores.

Zapatitos.

Una montaña<sup>222</sup> de zapatitos negros, blancos, rojos, sanos, rotos.  
Una montaña de sombra en las mañanas.  
Una cuña de luto clavada en la entraña de Polonia.

.....

Una mañana, aquí, en Buenos Aires,  
en un colectivo,  
la tarifa, letreros,  
el retrato de Carlos Gardel,  
flores sobre una guitarra de vidrio,  
la fotografía dominguera de una pareja  
y al lado, un zapatito.  
Un zapatito blanco.  
Un zapatito de pibe.  
Blanco.

¡No pude más!  
¡Mi grito abrió de un tajo la mañana!

.....

Los zapatos de pibe en cualquier parte,  
¡en todas partes!  
¡Menos en la montaña de sombra en las mañanas!  
¡Menos en una cuña de luto clavada en la entraña de mi tierra!

La temática de los campos de concentración nazis se adelanta a la experiencia sufrida en la Argentina de los años de la represión y de la dictadura. Desde la primera poesía de Gelman el acto de asumir la palabra es un acto político. En esa matriz de sentido se elabora la poesía que el autor desarrolla en la época del exilio.

En cuanto al trabajo del recuerdo activo que rescata fragmentos de la memoria, por ejemplo, en *La Junta Luz*, varias partes elaboran la imagen de la “pajita” delicada y frágil, pero insistente como “suave recordación de vos”, como un “palito” “revolviendo la memoria” para unir el cuerpo-alma de la madre-hijo:

---

<sup>222</sup> Inés Dussel rescata uno de los ejemplos de cómo se hace memoria acerca de la historia. Una sala del Museo Memorial del Holocausto de los Estados Unidos está llena de los zapatos requisados por los nazis a los prisioneros de los campos. El visitante camina a través de un pasillo rodeado a ambos lados por pilas enormes de zapatos que aún huelen. En las paredes se lee un poema escrito por Moses Schulstein, poeta idish: “Somos los zapatos, los últimos testigos. / Somos los zapatos de nietos y de abuelos, / de Praga, París, Amsterdam, / y porque estamos hechos de tela y cuero / y no de carne y sangre, / cada uno de nosotros ha podido evitar el fuego del infierno.” Para Dussel, los zapatos hubieran sido un tema benjaminiano, son detalles, condensan lo concreto y por ellos se percibe “el exceso de referentes que los habitan: ¿cuerpos muertos?, ¿zapatos vivos?, ¿el olor de la muerte o de la vida? Nada parece capturar la intensidad de la experiencia. Los zapatos están ahí, reclamando una deuda”. Dussel, I., “La transmisión de la historia. Reflexiones pedagógicas sobre el arte de la memoria” en Guelerman, Sergio J. (Comp.) *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2001.

En la escena de la discusión entre el milico y la niña, el hijo del árbol de la vida dice:

como palito revolviendo  
la memoria / como memoria  
por tu anchura más desasida /  
así me sos / nunca dormís

por mis pedazos desterrados  
de vos / inventora de  
adioses como entendimientos  
al pie de tu junta luz /

o tu calor como despena  
desenfuriando las cenizas  
donde te ardí como animal  
de fuego por huesitos tristes

La fragmentación del cuerpo produce el desamparo del alma; hijo y madre se buscan mutuamente. Luego de la escena del interrogatorio y la tortura del niño, aparece el canto de la madre-árbol:

como animal sediento que  
busca las aguas / tierra mía  
te busco / o alma de volar  
para rodearte como vuelo /

o siquiera como palito  
que tocara por una vez  
la multitud de tu dulzura  
barriéndome todas las sombras /

Mientras la memoria intenta recomponer lo que la historia ha destrozado; el poeta, ante la experiencia de lo inhumano, puede optar por callar, como dice G. Steiner “elegir la retórica suicida del silencio”, pero también, ante lo incomprensible y

profundo, puede hacer “del habla un dique contra el olvido, y los dientes agudos de la muerte pierden el filo ante sus palabras”.<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> Steiner, G., *op. cit.*

## 6. Consideración final

En nuestro trabajo hemos abordado la producción de Juan Gelman como discurso poético desde la perspectiva del análisis del discurso considerando que el discurso es el lugar de intermediación entre la lengua y el habla y que posee regularidades, estrategias y reglas propias.

Dado que el discurso es la puesta en funcionamiento de la lengua asumida por el hombre que habla y que no hay discurso sin sujeto, nos hemos centrado en la pregunta acerca de quién habla en el poema, quién dice “yo” cuando dice “yo”, es decir, de qué modo el poema manifiesta la fuente de la subjetividad que, a la vez, puede interpretarse como efecto del discurso.

La ventaja de centrarse en el concepto de discurso permitió observar los textos como espacios de ejercicio de la lengua que responden tanto a rasgos generales del sistema como a rasgos específicos de géneros discursivos, y, además, a formas particulares de intertextualidad. Todo lo cual permite situar el discurso poético dentro del discurso literario y establecer relaciones con otros tipos discursivos y, de ese modo, construir el sentido de los textos analizados.

La pregunta que guió nuestro trabajo fue cómo se produce en los textos poéticos la construcción del sujeto y de su alocutario y cómo el discurso poético hace emerger, a través de la relación yo-tú, una representación de mundo.

Para encarar el problema del sujeto del poema revisamos diversas posturas teóricas.

La perspectiva de K. Hamburger permitió observar que una teoría sobre la poesía presupone una teoría sobre el lenguaje. La autora plantea una serie de leyes lógicas que presiden el proceso de creación y que permiten examinar la existencia y la naturaleza de las diferencias funcionales entre el lenguaje que produce formas literarias y el que funciona como base de actividades de pensamiento y de comunicación. La distinción entre lo que Hamburger llama el uso “de realidad” y el uso “literario” se explica a partir de que éste último se determina por el hecho de que la lengua sirve para constituir realidades ficticias y personajes que funcionan como sujetos dotados de autonomía. El lenguaje se vuelve creador al engendrar las formas literarias, de donde puede establecerse la relación con las así llamadas figuras retóricas que constituyen, para nosotros, la trama ideológica del tejido discursivo. Asimismo la enunciación lírica

tendría un estatuto específico: se diferencia de los enunciados de comunicación corriente, es decir, de la escritura no literaria, de un modo más sutil que aquella que permite la distinción entre lenguaje de ficción y lenguaje de realidad.

De esta teoría nos pareció central el concepto de enunciación que está en la base de la relación entre lengua y realidad: la lengua deja de ser concebida como un conjunto de palabras o proposiciones susceptibles de ser comparadas con una realidad concreta y espiritual que la lengua supone reflejar; y es concebida como enunciación, es decir, como estructura sujeto-objeto que permite designar el hecho de que el sujeto enuncia algo a propósito de un objeto. Es el sujeto -determinado por su espacio en el tiempo- el que establece la estructura del enunciado. En el poema lírico, en particular, el sujeto de enunciación del enunciado no está orientado hacia el polo del objeto, es decir, hacia un complejo comunicacional, sino hacia el polo del sujeto, es decir, a lo que Hamburger llama “un complejo de sentido” -el sentido que el yo lírico busca expresar a través de la enunciación-. Así, por una parte, el sujeto de la experiencia y con él, el sujeto de la enunciación -sujeto intermedio entre el sujeto cognoscente y el sujeto que actúa- es el elemento estructural y constitutivo de la enunciación lírica. Por otra parte, la enunciación da forma al poema y éste posee el estatuto lógico de un enunciado de realidad, en la medida que corresponde al campo de experiencia del sujeto de la enunciación. Respecto de este sujeto, es importante señalar que no existe ningún criterio estético, ni interno, ni externo que autorice a decir si el sujeto de enunciación del poema puede o no ser identificado con el poeta. Además, la forma en la que se aprehende, comprende e interpreta un poema significa una nueva experiencia; por consiguiente, el lector de un texto poético está frente a manifestaciones que pueden ser tomadas como enunciados de realidad de un “yo” que habla a un “tú”.

Para la lógica lingüística de Hamburger, entonces, la calificación de un texto como lírico se determina a partir del sujeto de la enunciación y por los rasgos constituyentes del contexto de producción y recepción. En tal configuración, los géneros orientan y modelan la experiencia del lector, de donde surge nuevamente la relación con las nociones de género discursivo e intertextualidad formuladas por Bajtín.

Otra teoría que apuntala esta investigación proviene de las reflexiones de S. Reisz de Rivarola. La diferenciación entre discurso ficcional y no ficcional -según emane o no de una fuente ficticia, ya sea destinado a un receptor ficticio o se refiera a objetos o hechos ficticios-, y la consideración desde la teoría de los actos de habla que tiene en cuenta la situación de producción y los efectos sobre el receptor para evaluar el

éxito de toda comunicación hicieron posible explorar la condición del sujeto del poema en tanto entidad compleja desgajada del poeta como figura real o situada en una especie de limbo indiferente tanto a la noción de ficción como al acto de habla real. Para determinar la noción de ficcionalidad o no ficcionalidad, la autora establece la sustitución de la noción de inteligibilidad por la de coherencia global o parcial, que es la base para construir los conceptos de representación y de referencialidad. Desde esta perspectiva, se discute el concepto de mimesis aristotélica y se determina que la lírica es la mimesis de caracteres que se manifiestan a través de acciones verbales, de donde se vuelve al problema de la fuente del lenguaje más o menos próxima a la figura del poeta.

La tercera perspectiva teórica que sostiene esta reflexión acerca del problema del sujeto es la de B. Herrnstein Smith. Para esta autora, la teoría acerca de la poesía y, en general, de las obras artísticas verbales, también presupone una teoría del lenguaje. Existirían dos tipos de lenguaje, el “de la pasión” y el “de la razón”, y de allí dos tipos de discursos: el natural y el ficcional. Un poema está regido por convenciones compartidas por el poeta y por el lector que lo distinguen como forma artística verbal del discurso natural y según las cuales ciertas estructuras lingüísticas son consideradas como representación de acciones y sucesos exclusivamente verbales. Por lo tanto, la poesía sería ficcional toda vez que puede ser concebida como representación del discurso natural y, en consecuencia, puede evocar y sugerir, pero no denotar. Si bien la relación de un poema con el mundo está “cortada”, es decir, el texto no está ligado a una situación u ocasión concreta, el efecto de lectura del texto consiste en originar su propio contexto al exigir una participación activa por parte del lector que, en muchas ocasiones, se vale del enunciado poético para reconocer y aceptar sentimientos que serían inaccesibles de otro modo.

A las perspectivas anteriormente resumidas, se sumó la reflexión teórica que promueve la teoría de la enunciación. Ésta “tematiza” el problema del sujeto discursivo e indaga en la forma de la construcción de espacios donde se inscribe el sujeto del poema. En consecuencia, suspendimos la inserción de lo autobiográfico en el análisis textual y, en cambio, buscamos establecer una relación complementaria entre la teoría y la lectura interpretativa del *corpus* seleccionado. Destacamos el rol de la metáfora, la metonimia, la antítesis y la recurrencia al neologismo para la constitución del sujeto del poema, su interlocutor y la representación de mundo, todos los cuales resultan de una doble actitud que consiste en la elaboración de la experiencia de vida inseparable del trabajo de escritura del poema tanto por apropiación del lenguaje como en el ejercicio

mismo de hacerlo. En este sentido, es fundamental recordar la diferencia entre el autor - hablante empírico situado en un determinado contexto- y la construcción de la voz que puede encarnar un determinado rol.

En el poema como enunciado se produce la representación de un hablar, de un dirigirse a alguien y de un expresar algo acerca de algo; y el oyente o lector puede recrear, reelaborar o reexperimentar lo que el poema dice. La voz en la escritura poética arma un escenario en el cual el sujeto se confirma como cambio y, a la vez, como fijación: así construye al “yo”. A través de las reiteraciones y las mutaciones, altera su configuración al igual que sucede con la construcción del “tú” complementario al “yo” y existente a partir de la situación que el “yo” plantea.

El lenguaje se presenta al hombre como algo natural y dado, algo estructurado y “congelado”. Por consiguiente, para “decir y decirse” se ve obligado a “adquirir” el lenguaje que, por lo demás, es compartido con los otros, que siempre colaboran para la construcción del “yo” y de la “realidad”. Para construir al sujeto, al interlocutor y al mundo propio y ajeno, la fuente de la voz poética elabora el discurso, un tejido cuya solidez es superior a cada uno de los hilos con los cuales está construida la trama. Ese tejido, que es registro del sentido de lo vivido, deseado o temido en forma personal y no personal, construye una tópica, es decir, un sistema de valores, de creencias sociales y políticas que funcionan como principios constitutivos del discurso poético de Juan Gelman. La voz implícita en la poesía de Gelman explora la relación “yo-tú” y como el lenguaje es el que hace posible al sujeto y su relación con el interlocutor, nuestro análisis se centró en la reflexión sobre algunas de las estrategias discursivas que están en la base de su mimesis artística.

Su discurso poético interactúa con otros discursos e integra una red en la que reelabora, reinterpreta y desarrolla operaciones metafóricas, metonímicas y de antítesis que permiten conocer, estructurar y hacer conocer aquello que es intuición, o aquello que es una verdad ya instalada en la conciencia. Por lo cual se puede observar cómo el problema ideológico opera en el discurso a partir de la relación entre el estilo -la elección de ciertos recursos- y la argumentación. Las modulaciones de la superficie del enunciado dejan ver la configuración ideológica y su rol socio-cultural. De allí surge la conexión entre dos perspectivas: por un lado, la perspectiva teórica según la cual es posible identificar en el enunciado poético las huellas del espacio social e ideológico desde el que se enuncia y desde donde pueden rastrearse las inscripciones en una determinada tradición discursiva y la relación con otros discursos; por el otro, la



perspectiva para la cual las metáforas, las metonimias y las antítesis no son solamente cuestión de lenguaje sino también y fundamentalmente cuestión de pensamiento y acción porque involucran una concepción del mundo.

Si es posible afirmar que conocemos el mundo a través de metáforas y metonimias, también sería aceptable dar un paso más y pensar que la conciencia recurre a la capacidad del lenguaje para elaborar las intuiciones, las imágenes o las sensaciones. En ese trabajo de “codificación”, por una parte, el neologismo constituye una alternativa que surge del deseo de hablar y de conceptualizar nociones para conocer en el territorio de una lengua ya establecida y fijada; por otra, la antítesis cuestiona el principio de contradicción que es uno de los pilares de la lógica y de la coherencia discursivas. Para hablar sobre la experiencia del mundo y de los hombres es necesario, por una parte, desautomatizar la naturalidad con la que el ser humano acepta la relación entre las cosas y las palabras y, por otra, discutir la idea de continuidad en la construcción y organización del significado del texto.

Desde las perspectivas antes resumidas intentamos analizar e interpretar el *corpus* conformado por tres textos fundamentales: *Carta abierta*, *Carta a mi madre* y el oratorio *La Junta Luz*.

En *Carta abierta*, el enunciador, motivado por el deseo de manifestar la carencia del término adecuado para expresar el sentimiento de la pérdida del hijo y de la ausencia de su cuerpo, hace estallar la lengua. El léxico entra en crisis al cuestionarse el concepto de norma que está ligado con el de creatividad. El lenguaje registra la construcción de un “yo”, de un “tú” y del mundo para una conciencia que intenta sacar a la “realidad”, que el Poder mantiene en la sombra, de la muerte y del olvido. En *Carta a mi madre*, el sujeto de la enunciación, en búsqueda de su propia identidad, pone en la escena discursiva su experiencia sensible y su actividad reflexiva. El sentimiento de desarraigo se potencia porque al exilio político se suma la definitiva ausencia de la madre. Si percibir es hacer presente algo con la ayuda del cuerpo, enunciar -en este caso escribir la carta- es hacer presente algo con la ayuda del lenguaje: en la superficie del texto, la metáfora y la metonimia son los procedimientos que elaboran las ideas y los sentimientos: el cuerpo tiene su memoria y organiza un mundo fragmentado; la memoria, en cambio, imagina integrando espacios y tiempos. El oratorio *La Junta Luz* representa, por su parte, la construcción de una identidad colectiva que refleja la identidad personal a partir de la experiencia de la ausencia. Lo que el “yo” plural construye es la memoria de los hijos y así construye al “tú” ausente. La pluralidad y la

fragmentación, en este caso, son la condición de posibilidad del conocimiento acerca de los acontecimientos de la represión y persecución llevadas a cabo por la Dictadura militar.

En la poesía que analizamos y que coincide con parte del período del exilio de Gelman, hay un trabajo sobre el lenguaje cuyo objetivo y resultado es la negación a reconocer la “realidad” tal como la lengua ha habituado al hombre a reconocerla, por eso la palabra del poeta trabaja en el orden del saber y del hacer.

## 7. Bibliografía

### 7. 1. Bibliografía específica. Obra de Juan Gelman

#### Poesía

- Violín y otras cuestiones*, Colección “El Pan Duro”, Buenos Aires, Gleizer, 1956.
- Violín y otras cuestiones / El juego en que andamos / Velorio del solo / Gotán*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1989.
- Gotán*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996. [Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1962]
- Cólera buey*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994. [Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1971]
- Los poemas de Sidney West*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994. [Buenos Aires, Galerna, 1969]
- Fábulas*, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1971.
- Relaciones*, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1973.
- Hechos y Relaciones*, Barcelona, Lumen, 1980.
- Si dulcemente*, Barcelona, Lumen, 1980.
- Citas y comentarios*, Madrid, Visor, 1982.
- Hacia el sur*, México, Marcha, 1982.
- Exilio* (Incluye Bajo la lluvia ajena / notas al pie de una derrota y tres textos de Osvaldo Bayer), Buenos Aires, Legasa, 1984.
- La junta luz. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1985.
- Com/posiciones*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1986.
- Interrupciones II*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1986.
- Interrupciones I*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme/ Ediciones Último Reino, 1988.
- Anunciaciones*, Madrid, Visor, 1988.
- Carta a mi madre*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1989.
- Salarios del impío*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1993.
- Dibaxu*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.
- Incompletamente*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.
- Valer la pena*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001.

*País que fue será*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004.

## Prosa

*Ni el flaco perdón de Dios /Hijos de desaparecidos* (en coautoría con Mara La Madrid), Buenos Aires, Planeta, 1997.

*Nueva prosa de prensa*, Buenos Aires, Ediciones B, Argentina S. A., 1999.

*Prosa de prensa*, Buenos Aires, Grupo Editorial Zeta, 1997.

## 7. 2. Bibliografía teórica

Adam, J. M. y A. Petitjean, *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989.

Bajtín, Mijail, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982.

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Argentina, 1994.

Barrenechea, Ana María, “La epístola y su naturaleza”, *Dispositio*, Vol. XV, N° 39, pp. 51-65, 1990.

Barthes, Roland, “Drame, poème, roman”, *Théorie d'ensemble*, Collection Tel Quel, Paris, Éditions du Seuil, pp. 25-40.

Barthes, Roland, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, trad. de Beatriz Dorriots, Serie Comunicaciones, Barcelona, Ediciones Buenos Aires S. A., 1982.

Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general*, trad. de Juan Almela, t. I, México, Siglo XXI, 1995.

Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general*, trad. de Juan Almela, t. II, México, Siglo XXI, 1997.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1998.

Beverly, John, *Del Lazarillo al Sandinismo: Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, Minneapolis, The Prisma Institute, 1987.

Bonhomme, Marc, *Les figures clés du discours*, Collection Mémo, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

Bosque, Ignacio y Violeta Demonte, *Gramática descriptiva de la lengua española*, Colección Nebrija y Bello, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

- Bousño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1985.
- Bousquet, Jean-Pierre, *Las locas de la Plaza de Mayo*, trad. de Jacques Despres, Buenos Aires, El Cid Editor, 1983.
- Buber, Martín, *Yo y Tú*, trad. de Horacio Crespo, Buenos Aires, Ediciones Galatea / Nueva Visión, 1960.
- Bustos Guadaño de, Eduardo, “La teoría aristotélica sobre la metáfora”, *Suplementos Anthropos*, N° 32, pp. 17-21.
- Butor, Michel, *Répertoire II*, Collection Critique, Paris, Les Éditions De Minuit, 1996.
- Calsamiglia Blancafort, Helena y Amparo Tusón Valls, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Editorial Ariel, 2002.
- Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2001.
- Carreño, Antonio, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, Madrid, Gredos, 1982.
- Coquet, Jean Claude, *Le discours et son sujet*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.
- Coquet, Jean Claude, “Avant –propos”, *Sémiotiques* N° 10 (juin 1996).
- Coquet, Jean Claude, *La quête du sens. Le langage en question*, Formes Sémiotiques, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- Cohen, Jean, Tzvetan Todorov et al., *Investigaciones retóricas II*, trad. de Beatriz Dorriots, Serie Comunicaciones, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Courtés, Joseph, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.
- Cusin-Berche, Fabienne, “Le lexique en mouvement: création lexicale et production sémantique”, *Langages*, N° 136 (décembre 1999), pp. 5-25.
- Danon-Boileau, Laurent, *Du texte littéraire à l'acte de fiction: lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques*, Paris, Éditions OPHRYS, 1985.
- Darrault-Harris, Ivan, “Tropes et instances énonçantes”, *Sémiotiques*, N° 10 (juin 1996).
- Delas, Daniel y Filliolet, *Linguística y poética*, Argentina, Librería Hachette, 1981.
- Di Tullio, Ángela, *Manual de gramática del español. Desarrollos teóricos. Ejercicios. Soluciones*, Buenos Aires, Edicial S. A., 1997.
- Dorra, Raúl, “Entre el sentir y el percibir”, *Semiótica, estesis, estética*, Puebla, UAP-PUC. SP, 1999.
- Drucaroff, Elsa, *Mijail Bajtín. La guerra de las culturas*, Buenos Aires, Almagesto, 1996.

- Dubois, Jacques, Edeline, Francis y otros, *Rhétorique de la poésie. Lecture lineaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Presses Universitaires de France, 1977.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. de Enrique Pezzoni, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Dussel, Inés, “La transmisión de la historia. Reflexiones pedagógicas sobre el arte de la memoria”, en Guelerman, Sergio J. (comp.), *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2001.
- Eakin, Paul J., “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”, trad. de Eduard Ribau Font y Antònia Ferrà Mir, *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp. 79-93.
- Fuchs, Catherine, *Paraphrase et énonciation*, Francia, Éditions OPHRYS, 1994.
- Filinich, María Isabel, *Enunciación*, Enciclopedia Semiológica, Buenos Aires, EUDEBA, 1998.
- Filinich, María Isabel, “Sujeto sensible y estrategias retóricas”, *Actas del Primer Congreso Internacional de Retórica en México* (en prensa), 1998.
- Filinich, María Isabel, *Descripción*, Enciclopedia Semiológica, Buenos Aires, EUDEBA, 2003.
- Fontanille, Jacques, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours – peinture – cinéma)*, Paris, Hachette, 1989.
- Fontanille, Jacques, “La base perceptiva de la semiótica”, trad. de Angélica Prieto Inzunza, *Morphé*, N° 9-10, julio '93 - junio '94, pp. 9-35.
- Fontanille, Jacques, “La epistemología de las pasiones”, trad. de Carmen Reséndiz Alquicira, *Morphé*, N° 9-10, julio '93 - junio '94, pp. 81-108.
- Fontanille, Jacques, “El retorno al punto de vista”, trad. de Roberto Flores Ortiz, *Morphé*, N° 9-10, julio '93 - junio '94, pp. 37-51.
- Fontanille, Jacques, “El ‘giro modal’ en semiótica”, trad. de Victoria Yolanda Villaseñor, *Morphé*, N° 9-10, julio '93 - junio '94.
- Fontanille, Jacques, *Sémiotique du discours*, Collection Nouveaux Actes Sémiotiques, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998.
- Foucault, Michel, “Che cos'è un autore?”, *Michel Foucault. Scritti letterari*, trad. dal francese di Cesare Milanese, Milano, Feltrinelli editore, 1984.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, trad. de Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets Editores, 1992.

- Gadamer, Hans G., *Poema y diálogo*, trad. de Daniel Najmías y Juan Navarro, Barcelona, Editorial Gedisa, 1993.
- García Negroni, María Marta y Marta Tordesillas Colado, *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*, Madrid, Gredos, 2001.
- Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, 2003.
- Greimas, Algirdas J. y otros, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Librairie Larousse, 1972.
- Greimas, Algirdas J., *La enunciación. Una postura epistemológica*, trad. de Adela Rojas Martínez, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, (Cuadernos de trabajo, 21), 1996.
- Greimas, Algirdas J. y Jacques Fontanille, *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*, México, Siglo XXI, 1994.
- Guilbert, Louis, *La créativité lexicale*, Paris, Librairie Larousse, 1975.
- Gusdorf, Georges, “Condiciones y límites de la autobiografía”, trad. de Ángel G. Loureiro, *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp. 9-18.
- Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, traduit de l’allemand par Pierre Cadiot, Préface de Gérard Genette, Collection Poétique, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- Hamon, Philippe, *Introducción al análisis del discurso*, Buenos Aires, Edicial S. A., 1991.
- Herrnstein Smith, Bárbara, *Al margen del discurso. La relación de la literatura con el lenguaje*, Madrid, Visor, 1993.
- Hobsbauwm, Eric J., *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*, trad. de Joaquín Romero Maura, Barcelona, Crítica, 2001.
- Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1995.
- Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985.
- Jitrik, Noé, “Hacia un escenario para el concepto de ‘discurso’”, en Jitrik N. (comp.) *El dominio de la palabra*, México, Universidad nacional Autónoma de México, 1991.
- Jitrik, Noé, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- Kerbrat Catherine – Orecchioni, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Argentina, Edicial, 1997.

- Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, trad. de Norberto Smilg, Barcelona, Paidós, 1993.
- Kristeva, Julia, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Lain Entralgo, Pedro, "Martín Buber", *Teoría y realidad del otro*, Vol. I, Madrid, Revista de Occidente, 1961.
- Lakoff George y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. de Carmen González Marín, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.
- Lakoff George, "The contemporary theory of metaphor", en Ortony A. (ed.) *Metaphor and thought*, New York, Cambridge, University Press, 1993.
- Lang, Paul H., *La música en la civilización occidental*, Buenos Aires, EUDEBA, 1979.
- Lausberg, H., *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, trad. de Sánchez Pacheco, Madrid, Gredos, 1984.
- Le Guern, Michel, *La metáfora y la metonimia*, trad. de Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.
- Leonetti, Manuel, "Determinantes y contenido descriptivo", *Español actual*, 66, 1996, pp. 5-23.
- Loureiro, Ángel G., "Problemas teóricos de la autobiografía", *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp.2-8.
- Mallol, Anahí, *El poema y su doble*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2003.
- Mancuso, Hugo, *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Mas Torres, Salvador, "Platón y Aristóteles: sobre filosofía y poesía", *Suplementos Anthropos*, N° 32, pp. 5-10
- Milner, Jean Claude, "El material del olvido", en Yerushalmi, Y., Loraux, N. et al. *Usos del olvido. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont*, trad. de Irene Agoff, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1998.
- Monteleone, Jorge, "Voz en sombras: poesía y oralidad", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias*, 7, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 1999, pp. 17-153.
- Monteleone, Jorge, "Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía", *milpalabras letras y artes en revista*, n° 5 (otoño 2003), pp. 27-32.
- Mortureux, Marie-Françoise, *La lexicologie entre langue et discours*, Campus Linguistique, Paris, Éditions Sedes, 1997.



- Olney, James, "Algunas versiones de la memoria /Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía", trad. de Ana M. Dotras, *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp. 33-47.
- Parret, Herman, "La enunciación y su puesta en discurso. Dos nociones de diccionario", trad. de Corina García González, *Cruzeiro*, Semiótico N° 6 (enero de 1987).
- Parret, Herman y Oswald Ducrot, *Teorías lingüísticas y enunciación*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del C.B.C., 1995.
- Parret, Herman, *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*, Buenos Aires, Edicial, 1995.
- Paz, Octavio, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1986.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Paz, Octavio, *La llama doble*, Buenos Aires, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina / Seix Barral, 1994.
- Paz, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990.
- Perelman Chaïm, "Analogie et métaphore en science, poésie et philosophie", *Le champ de l'argumentation*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, s. / r.
- Pezzoni, Enrique, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998.
- Pimentel, Luz Aurora, "La perspectiva: un punto de vista sobre el mundo", *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998.
- Pimentel, Luz Aurora, "La dimensión icónica de los elementos constitutivos de una descripción", *Morphé*, N° 10, enero-junio 1992.
- Rastier, François, "Tropos y semántica lingüística", trad. de Raúl Dorra, *Morphé*, N° 8, enero-junio 1993.
- Reisz de Rivarola, Susana, *Teoría y Análisis del Texto Literario*, Argentina, Librería Hachette, 1989.
- Reyes, Graciela, *Polifonía textual. La citación en el texto literario*, Madrid, Editorial Gredos, 1984.
- Riffaterre, Michael, *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación*, trad. de Gabriela Monges Nicolau, México, Siglo XXI, 1998.
- Ricoeur, Paul, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, trad. de Gabriel Aranzueque, Madrid, Arrecife Producciones, 1998.

- Robin, Régine, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.
- Rodríguez Adrados, Francisco, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- Rosa, Nicolás, *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2005.
- Semprún Jorge, *La escritura o la vida*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Tusquets Editores, 2002.
- Steiner, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, trad. de Miguel Ultorio, Barcelona, Editorial Gedisa, 2000.
- Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, trad. de Adolfo Castañón y de Aurelio Major, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Stockinger, Peter, “La enunciación como proceso conceptual”, trad. de Corina García González, *Cruzeiro Semiótico*, N° 6, enero 1987.
- Thomas, Jean-Jacques, *La langue, la poésie. Essais sur la poésie française contemporaine*, Francia, Presses Universitaires de Lille, 1989.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- Todorov, Tzvetan, *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, trad. de Ricardo Pochtar, Buenos Aires, Editorial Losada, 1975.
- Todorov, Tzvetan, W. Empson et al., *Sémantique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- Vezzetti, Hugo, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Victorri, Bernard, “Le sens grammatical”, *Langages* N° 136, décembre 1999, pp. 85-105.
- Violi, Patrizia, “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar”, *Revista de Occidente* 68 (enero de 1987), pp. 87-99.
- Weil, Simone, *La fuente griega*, trad. de María Eugenia Valentié, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1961.
- Zito Lema, Vicente, *Mater*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1984.

### 7. 3. Bibliografía sobre Juan Gelman

- Benedetti, Mario, "Juan Gelman y su ardua empresa de matar la melancolía", en *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Marcha Editores, 1972.
- Boccanera, Jorge, "La cólera de las palabras", en *Gelman, Cuadernos de Crisis*, 33, Montevideo, 1988.
- Boccanera, Jorge, *Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Juan Gelman*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.
- Cortázar, Julio, "Contra las telarañas de la costumbre", prólogo a *Interrupciones I*, Buenos Aires, coedición de Libros de Tierra Firme y Último Reino, 1988.
- Dalmaroni, Miguel, *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*, Buenos Aires, Almagesto, 1993.
- Dalmaroni, Miguel, "Juan Gelman: del poeta-legislador a una lengua sin estado", s. / r.
- Foffani, Enrique, "La lengua salvada. Acerca de *dibaxu* de Juan Gelman", *Culturas del Río de La Plata (1973-1995) Transgresión e intercambio*, Roland Spiller (editor), Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1995, pp. 193-20.
- Freidemberg, Daniel, "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman" en: Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, n. 10: *La irrupción de la crítica*, Susana Cella (dir.), Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Gelman, Juan, "Un collar de obsesiones", *Gelman. Cuadernos de Crisis*, N° 33, Montevideo, 1988.
- González Tuñón, Raúl "Prólogo" a *Violín y otras cuestiones*, Buenos Aires, Gleizer, 1956.
- Jauretche, Ernesto, *No dejes que te la cuenten*, Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional, 1997.
- Montanaro Pablo – Ture (Rubén Salvador), *Palabra de Gelman (en entrevistas y notas periodísticas)*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1998.
- Monteleone, Jorge, "Salarios del impío", *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, a. IV, 8, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2001, Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación, Universidad de La Plata, pp. 167-177.
- Porrúa, Ana María, "La poética argentina del '60: Transformaciones dentro del género. Leónidas Lamborghini y Juan Gelman (1955-1975)", Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1998.
- Porrúa, Ana María, "Una poética del pliegue", s. / r.

Salas, Horacio, *Generación poética del 60*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1975.

Sillato, María del Carmen, *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia Intertextualidad, Traducción*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996.



Patricia Hebe Calabrese

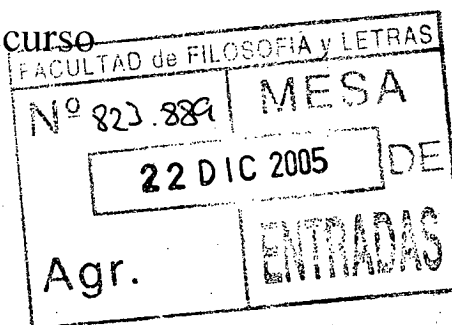
D.N.I.: 13.355.471

Expediente: 886.836/97

Tesis de Maestría en Análisis del Discurso

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires



Juan Gelman: poesía y diálogo

Maestranda: Profesora Patricia Hebe Calabrese

Director: Profesor Jorge Monteleone

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**  
**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**  
**Dirección de Bibliotecas**

Fecha de entrega: diciembre de 2005

# ÍNDICE

Agradecimientos

Palabras liminares

Primera parte

1. Perspectiva teórica: el problema de los géneros discursivos y el alcance del término discurso
2. El sujeto del poema como problema
  - 2.1. Inscripción de Juan Gelman en la poética del '60: la cuestión del sujeto
  - 2.2. El sujeto entre la poesía pura y la poesía social
  - 2.3. La elaboración del sujeto en las reescrituras de lo propio y lo ajeno
  - 2.4. El sujeto entre las estrategias de la otredad
  - 2.5. El sujeto entre la narratividad y la imagen
  - 2.6. Gelman y las alternativas de la escritura
3. Perspectivas teóricas acerca de la identidad del texto poético y del sujeto del poema
  - 3.1. El sujeto de la lírica y su experiencia de mundo
  - 3.2. La construcción de la fuente de la voz
  - 3.3. La poesía: representación del discurso
4. La teoría de la enunciación: un metadiscurso crítico aplicable al análisis del discurso poético
  - 4.1. Enunciación y deixis
  - 4.2. Emergencia de la subjetividad
  - 4.3. ¿Quién dice "yo" cuando dice "yo"? ¿A quién se dirige?

Segunda parte

1. Del género epistolar a *Carta abierta* y *Carta a mi madre*

- 1.1. Género epistolar: caracterización
- 1.2. La forma epistolar modelizadora de otros géneros discursivos
- 1.3. Carta y literatura. ¿Por qué la elección de la carta como género modelizador?
  
2. “alma a quien todo un hijo pena ha sido”. Análisis de *Carta abierta*
  - 2.1. Análisis liminar
  - 2.2. Primera parte. Análisis de la morfología léxica y descripción sintáctica aplicadas al poema I
  - 2.3. Productividad de las reglas de formación de palabras y cambios de género en *Carta abierta*
  - 2.4. Segunda parte. Ampliación de las observaciones hacia el corpus de *Carta abierta*
  - 2.5. Tercera parte. Construcción del enunciador, enunciatario y mundo representado
  
3. “¿escribís, mano, para que sepa yo?”. Análisis de *Carta a mi madre*
  - 3.1. Análisis liminar
  - 3.2. ¿Cómo se construyen el mundo materno, el enunciador y el enunciatario?
  - 3.3. ¿Qué estrategias retóricas despliega el enunciador para poner en palabras su sentimiento?
    - 3.3.1. Enunciar es hacer presente algo con la ayuda del lenguaje
    - 3.3.2. La categoría de persona: construcción del yo / tú – presentificación y representación
    - 3.3.3. La categoría de persona a partir de la metonimia y la metáfora
  
4. “¿hasta cuándo?” “hasta encontrarte”. Análisis de *La Junta Luz. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo*
  - 4.1. Análisis liminar
  - 4.2. Escenificación de la historia y la memoria
    - 4.2.1. Contenido y personajes por escena
  - 4.3. El oratorio: exploración de un género musical
  - 4.4. *La Junta Luz*: oratorio
  - 4.5. Testimonio y denuncia
  - 4.6. El problema de la representación. La representación: producto y productora de ideología

4.7. Representación poético-dramática

4.8. ¿Cómo se introduce el testimonio en el discurso poético-dramático? ¿Quién soy?

4.9. ¿Quién recuerda? ¿Cómo se recuerda?

5. Regresos

6. Consideración final

7. Bibliografía

7. 1. Bibliografía específica. Obra de Juan Gelman

7. 2. Bibliografía teórica

7. 3. Bibliografía sobre Juan Gelman



## Agradecimientos

Con estas líneas deseo expresar mi reconocimiento a todos aquellos que directa o indirectamente y, muchas veces, a través de conversaciones de tono informal me apoyaron durante la realización de esta tesis para la Maestría en Análisis del Discurso.

A lo largo del lento recorrido de mi investigación conté con el estímulo y la valiosa colaboración de reconocidos profesores y colegas cuyo nombre me gustaría hacer constar aquí.

Quiero agradecer a Elvira Narvaja de Arnoux por su incentivo y discusión fructífera en el Taller de escritura y por los libros que me aconsejó leer y que, en efecto, me prestó; a Omar Aliverti por su atenta escucha y las interesantes indicaciones respecto de la bibliografía apropiada para abordar la reflexión sobre el discurso de la poesía; a Ángela Di Tullio por haber comprendido mi preocupación acerca del neologismo en los textos poéticos; a Mariana Di Stefano por la lectura y observaciones acerca de un trabajo inicial sobre la metáfora en la obra de Juan Gelman; a Hernán Díaz por sus consideraciones respecto de la metáfora cognitiva y por una interesante charla sobre el período de la Dictadura militar mientras leía el libro de Hugo Vezzetti; al querido Hugo F. Bauzá por su estímulo constante y generoso y, fundamentalmente, por la cuidadosa lectura de la versión final de este trabajo; y, a mi tutor, Jorge Monteleone, por su paciencia y atenta lectura y contribución a esta tesis que representa para mí un desafío teórico-metodológico para abordar el discurso poético.

Quiero expresar mi agradecimiento más profundo a mi madre que, muchas veces, con su sola compañía y silenciosamente y, muchas otras, con sus palabras de afecto y aliento hizo amables las horas dedicadas a la escritura de este trabajo.

## Palabras liminares

Para Todorov, la literatura es un producto del lenguaje.<sup>1</sup> El crítico literario recuerda que Mallarmé decía que el libro es expansión total de la letra; y señala que todo conocimiento del lenguaje tiene interés para aquel que se preocupe por el hecho literario.

Se puede establecer que la relación entre lenguaje y literatura está basada en que el lenguaje es el sistema semiótico, por excelencia, que estructura la relación del hombre con lo otro externo o interno, “real” o imaginario. Por consiguiente, el discurso poético, que pertenece a la clase del discurso literario, utiliza como materia prima un sistema ya existente, el lenguaje, que se realiza en un texto concreto de forma particular. Así, en un discurso poético particular se puede constatar la presencia y la significación de un número *x* de elementos del inventario de posibles de la lengua y del sistema de la serie de la literatura, y desde ese ángulo se puede enfocar el objeto de estudio. En general, a partir del metatexto que clasifica los textos y orienta su codificación y decodificación según una serie de normas que se superponen al código de la lengua natural y cuya validez está ligada a un espacio y a un momento histórico determinados y también desde una teoría de análisis del discurso que ayude a construir el andamiaje necesario para abordar, al menos, un sentido del / de los texto / textos examinado / s.

Lo que nos interesa es el problema que plantea el análisis de un segmento de la obra del poeta argentino Juan Gelman, del corpus fundamentalmente integrado por los textos *Carta abierta*, *Carta a mi madre* y *La Junta Luz – Oratorio a las madres de Plaza de Mayo*, libros escritos durante el exilio. Para nosotros, el objeto de la presente tesis es responder a algunas preguntas: ¿cómo significa el texto poético?, ¿cómo se construye el sentido? y ¿qué sentido se construye?<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Todorov, Tzvetan, *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, trad. de Ricardo Pochtar, Buenos Aires, Losada, 1975.

<sup>2</sup> O. Ducrot llama sentido al valor semántico del enunciado. El sentido es una construcción que se obtiene a partir de las instrucciones o directrices que, en su conjunto, conforman la significación y que permiten entender los enunciados porque precisan qué maniobras deben ponerse en funcionamiento para asociar un sentido al enunciado. Entre el conjunto de maniobras podría citarse, por ejemplo, “buscar una posible conclusión que el locutor quiere que se admita y que autorice el empleo de tal o cual tipo de operador o conector”. M. M. García Negroni, M. Tordesillas Colado, *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*, Madrid, Gredos, 2001, pp. 30-31. Se puede inferir de las consideraciones de Ducrot la relación con el objeto de estudio de esta tesis, si se tiene en cuenta que entre las instrucciones posibles para determinar el sentido están las que indican la deixis de persona, tiempo y espacio porque permiten localizar a los interlocutores de la escena discursiva.

Nuestro estudio de la poética de Juan Gelman comienza con una revisión de la construcción del sujeto del poema y de su interlocutor y de su relación como problema a partir de la lectura de la crítica en torno a la obra de Gelman con el objetivo de recordar qué interpretaciones se han dado al tema en cuestión y profundizar ya sea en la reflexión sobre un aspecto que se observa en el recorte del corpus y que consiste, básicamente, en el análisis de la construcción del yo y el tú desde la teoría de la enunciación, ya sea en el estudio, por una parte, de los procedimientos de la metáfora, la metonimia y la antítesis no como figuras retóricas de adorno sino como formas de concebir y conocer el mundo -recursos cuya finalidad no se acaba en la modulación de un estilo personal sino que persiguen despertar la atención del lector y actuar sobre él como destinatario porque seguimos la postulación de Miguel Dalmaroni<sup>3</sup> cuando al leer la producción de Juan Gelman indaga cómo la ideología se relaciona con el lenguaje, con las estrategias de la sintaxis, en síntesis, con el estilo del autor-; y, por otra, en la reflexión sobre el procedimiento del neologismo no como estrategia discursiva de extrañamiento que evoca un estadio anterior o posible de la lengua actual o enrarecimiento del lenguaje a través de una vuelta a la lengua de la infancia, sino como trabajo sobre el código que es una manera de comprender la relación del lenguaje como agente estructurante de la relación del hombre con el mundo.

Partimos de la consideración de las categorías de persona yo – tú. Éste constituye un enfoque a la vez abstracto e interno a la estructura de la lengua puesto que uno de los elementos del inventario del código de la lengua está integrado por estos dos pronombres personales. Las categorías del yo y del tú poseen un cierto grado de abstracción -desde este punto de vista permanecen interiores al lenguaje-, y, ciertamente, como categorías del lenguaje no funcionan forzosamente como categorías literarias. Pero, además y fundamentalmente, la categoría de las personas del yo y del tú como marcas de la deixis del discurso permiten abordar una serie de interrogantes que preocupan no sólo a quien escribe sino también al lector de poesía. Estas preguntas concretamente son: ¿cómo se construyen el yo y el tú en el discurso poético?, ¿quién habla en el poema y a quién?, ¿es el poema un espacio dialógico? Consideramos que en el discurso poético la teoría de la enunciación colabora al estudio de las huellas de la subjetividad y que el trabajo de la metáfora, de la metonimia, de la antítesis y del neologismo son formas de manifestarse de una ideología.

---

<sup>3</sup> Dalmaroni, Miguel, *Juan Gelman. Contra las fabulaciones del mundo*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1993.

Nos interesa la construcción discursiva del yo y del tú y su relación dialógica porque en este caso, especialmente, el sentido de la relación entre el yo y el tú adquiere una relevancia tal que constituye una clave para la comprensión de la poética del autor.

El origen del objeto de estudio que guía este trabajo está en el eco de lo que leímos, hace ya muchos años, en una de las obras clásicas de Todorov y reconfirmado por el recuerdo de una preocupación propuesta durante una clase acerca de la literatura gauchesca y en especial, el *Martín Fierro*, dictada por Josefina Ludmer en la Facultad de Filosofía Letras. Todorov dice en el capítulo “Los temas de lo fantástico: conclusión”<sup>4</sup>: “El yo y el tú designan dos participantes del acto de discurso: el que enuncia, aquel al que uno se dirige. Si ponemos el acento sobre estos dos interlocutores es porque creemos en la importancia primordial de la situación del discurso, tanto para la literatura como fuera de ella. Una teoría de los pronombres personales, estudiados dentro de la perspectiva del proceso de la enunciación, podría explicar un gran número de propiedades importantes de toda estructura verbal”. Así, primero observaremos en la teoría cómo se ha abordado la presencia en el discurso poético de estos dos componentes de la categoría de la lengua y su puesta en relación y describiremos cómo se constituyen, en el corpus seleccionado, a partir de la teoría de la enunciación y postularemos una hipótesis de trabajo cuyo objetivo es responder a cómo se da lugar al sentido a partir de la reflexión sobre cuatro procedimientos discursivos: la elaboración de la metáfora, la metonimia, la antítesis y el recurso al neologismo.

---

<sup>4</sup> Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970. (La traducción es nuestra.)

## Primera parte

## 1. Perspectiva teórica: el problema de los géneros discursivos y alcance del término “discurso”

Bajtín sostiene que cada una de las diversas esferas de la actividad humana está relacionada con el uso de la lengua, y de esta relación surgen la variedad del carácter y las formas de su uso. Este uso de la lengua se lleva a cabo a través de enunciados concretos y singulares, orales y escritos que reflejan el objeto y las condiciones específicas de cada esfera. De modo tal que cada praxis elabora sus tipos relativamente estables de enunciados denominados “géneros discursivos” que crecen y se diferencian en la medida en que las diversas actividades humanas se desarrollan y se complican. De donde se puede concluir que existe una heterogeneidad en el repertorio de los géneros discursivos que es común a los múltiples usos de la lengua y actividades que el hombre realiza.

Así, por una parte, toda investigación acerca de un material lingüístico concreto está vinculada con los enunciados concretos -el enunciado individual es la unidad real de la comunicación discursiva- que se relacionan con las diferentes prácticas humanas y que, además, se relacionan entre sí porque cada enunciado es una especie de eslabón en la cadena plural e incesante del discurso. Por otra, tan solo dentro del enunciado la lengua se realiza y todo enunciado concreto es individual en tanto refleja la individualidad del hablante o escritor.

Los géneros discursivos son los vasos comunicantes entre los cambios en la historia de la sociedad y la historia de la lengua que se actualiza según las condiciones y funciones de la praxis humana. Por consiguiente, se puede presuponer que todos los fenómenos que conforman el sistema de la lengua y también los diversos y concretos enunciados pasan una compleja y extensa prueba de elaboración genérica.

Desde la perspectiva teórica de Bajtín, si el discurso solamente puede concretarse en la realidad en forma de enunciados que pertenecen a los hablantes -sujetos del discurso que determinan las fronteras de esos enunciados según las diferentes condiciones en las que se encuentran y según la visión de mundo o la intención que su enunciado (obra) persigue-, la experiencia discursiva que un individuo tiene se desarrolla en la interacción con otros enunciados que, a su vez, reflejan otros enunciados de los cuales se hacen eco. Por lo cual, el objeto de estudio del discurso, teniendo en cuenta la noción de género discursivo y su concreción en tipos particulares,

implica un recorte artificial en la cadena discursiva, una construcción que se vincula con no sólo los eslabones anteriores y posteriores a la producción de un autor sino también con lo ajeno y, paradójicamente, cercano porque todo enunciado es, de algún modo, respuesta a lo que lo circunda.

Retomando una reflexión de Noé Jitrik<sup>5</sup>, una primera aproximación al concepto ‘discurso’ consideraría la noción como “infinita, plural, incesante e ingobernable: se refiere a todos los fragmentos, trozos, locuciones, secuencias, libros, producidos por la cultura humana y cuya existencia o densidad estarían determinadas por la discursividad que poseen”, esta forma de concebir el problemático concepto advierte sobre la pluralidad y especificidad de discursos; una segunda aproximación tiene que ver “con el proceso intelectual que ha dado al término ‘discurso’ [...], previamente reservado como propiedad privada por las oratorias, la categoría de concepto o, lo que es lo mismo, de espacio configurado por diversas experiencias intelectuales y útil para comprender si no la primera historia del discurso al menos la dificultad de establecerla, pero mucho más que eso, la existencia de la discursividad, la entidad misma de los discursos entre los que nos movemos y que no sólo encierran la memoria del mundo sino que son garantía de nuestra humana posibilidad de entender nuestro presente”.

¿Qué importancia o relevancia tiene, entonces, abordar una parte de la producción de Juan Gelman como discurso poético desde la perspectiva del análisis del discurso?

Podríamos considerar que esta perspectiva de abordaje teórico produce una renovación respecto de las miradas para las que el objeto de estudio es centrarse en la noción de “género lírico”, aunque, como señala Noé Jitrik, el concepto de análisis del discurso aún no gozaría de la sólida reputación que tenían y, quizá, tienen todavía los términos “retórica” e “ideología”.

Para comenzar la discusión, es central definir el alcance de la noción de “discurso”. Parret<sup>6</sup>, en 1987, destacó que el término “discurso” ocupa un lugar intermedio entre los conceptos definidos por Saussure “lengua”, conjunto de relaciones internas constitutivas del sistema lingüístico, y “habla”, realización individual y concreta de la lengua por parte de los usuarios. De modo tal que el discurso es el lugar de intermediación entre la lengua y el habla y posee regularidades, estrategias y reglas

---

<sup>5</sup> Jitrik, Noé, “Hacia un escenario para el concepto de ‘discurso’”, en AAVV, *El dominio y la palabra*, (comp. Noé Jitrik), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, pp. 13-23.

<sup>6</sup> Parret, H., “La enunciación y su puesta en discurso. Dos nociones de diccionario”, trad. Corina García González, *Cruzeiro Semiótico*, N° 6 (enero de 1987).

propias, “el discurso es al mismo tiempo el *acto* y el *resultado* de dicho acto, la acción de producción verbal y el resultado concreto, visible o audible”. Para María Isabel Filinich<sup>7</sup>, el término “discurso” debe ser comprendido como el proceso global de puesta en funcionamiento de la lengua, en tanto que la enunciación -para Parret “contextualización o contexto de producción” y el enunciado, “texto” según el citado Parret- son sus componentes.

En el nivel discursivo, por lo tanto, se hallarían dos tipos de rasgos. Unos pertenecientes al sistema lingüístico como las formas de la deixis que constituyen las marcas de la subjetividad en el enunciado y los modalizadores que manifiestan la actitud y la evaluación sobre lo dicho; y otros relacionados con los distintos tipos discursivos que se van configurando por el uso, por las prácticas discursivas que van generando tipos que se estructuran en continua transformación e interdefinición en una especie de horizonte discursivo y que, en un momento histórico determinado, la cultura reconoce como, por ejemplo, el discurso científico, político, histórico o literario y dentro de él, por ejemplo, el discurso poético.

El discurso es, por consiguiente, la lengua en tanto asumida por el hombre que habla y la enunciación es indisoluble de ese acto de asunción que implica al enunciador y al acto de juicio que lo constituye en sujeto. Y, según Parret, “no hay discurso sin sujeto (en tanto efecto de discurso), así como no hay análisis de discurso sin reconstrucción de las condiciones (subjetivas) de producción y de comprensión de los discursos”.

En resumen, el concepto de discurso permite que los textos sean analizados como espacios de puesta en funcionamiento de la lengua que responden tanto a rasgos generales del sistema como a rasgos específicos propios del género discursivo -tema, composición y estilo-, a formas particulares de intertextualidad, etc. que se apoyan en criterios heterogéneos y no claramente delimitados, y realza algunos aspectos que, combinados, provocan un abordaje particular sobre el objeto de estudio que, en este trabajo de investigación, es el resultado de un recorte sobre un todo que abarca la extensa producción del escritor argentino.

Entendemos que el fenómeno discursivo es una práctica lingüística socio-cultural, que el discurso poético se ubica dentro del discurso literario y establece relaciones con otros tipos. Desde la perspectiva teórica del análisis del discurso

---

<sup>7</sup> Filinich, M. I., *Enunciación*, Enciclopedia Semiológica, Buenos Aires, EUDEBA, 1998.



pretendemos analizar de qué modo el discurso poético está deícticamente marcado, cómo la fuente de la subjetividad puede interpretarse en el efecto del discurso, así como el discurso constituye una forma de presencia de la subjetividad, qué regularidades manifiesta en estos aspectos, de qué forma se relaciona con otros discursos y cómo, a partir del mismo discurso, se construye el sentido.

## 2. El sujeto del poema como problema

¿Quién habla en el poema? ¿Quién dice “yo” cuando dice “yo”? ¿A quién se dirige? Estas preguntas, así como las respuestas, motivan tanto a los poetas como a los lectores y a los críticos.

La relación entre la teoría y la lectura-comprensión del texto se vuelve complementaria ya que la reflexión se nutre de la observación sobre la obra y de este modo las nociones que se forjan preceden y suceden a la configuración teórica. Este método de trabajo crea el objeto de estudio que es, en sí, el resultado de una doble elaboración.

En primer lugar se hará un registro de algunas de las posiciones críticas acerca de la poesía de Juan Gelman en el concierto de la producción poética argentina del '60. En segundo lugar, se expondrá una serie de perspectivas teóricas acerca del problema del sujeto en la lírica. En tercer lugar, se intentará demostrar cuál pueda ser la utilidad de la aplicación de la teoría de la enunciación al análisis del discurso poético y, en particular, al corpus de la obra del poeta Juan Gelman.

### 2. 1. Inscripción de Juan Gelman en la poética del '60: la cuestión del sujeto

El propósito de este capítulo es reconsiderar el trabajo de la crítica literaria que inscribe la obra de Juan Gelman en la producción poética latinoamericana de los años '60 para relevar las observaciones que conciernen a la construcción de la imagen del “yo” y del “tú” desde los poemas mismos.

La lectura de las investigaciones de Miguel Dalmaroni, Jorge Boccanera, María del Carmen Sillato, Ana María Porrúa<sup>8</sup> y Daniel Freidemberg tiene el objetivo de destacar en los trabajos las líneas fundamentales de las que parte esta tesis.

---

<sup>8</sup> Pude leer la Tesis doctoral de Ana María Porrúa en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras con permiso expreso del Decano, y a los fines de este trabajo de investigación.

## 2. 2. El sujeto entre la poesía pura y la poesía social

El objeto de la reflexión de Miguel Dalmaroni<sup>9</sup> es la conexión entre literatura y política que, en Gelman, puede parecer evidente o indiscutible a partir de las ideas que Benjamin elabora para leer a Baudelaire y que permiten pensar “qué hay de político en lo poético, es decir, en un estilo.”

El crítico entiende que la poesía argentina de los años '60 ha sido objeto de una lectura que la simplifica y agota en la fórmula de “poesía social o poesía politizada” dado que, entre los años 1955 y los primeros años de la década del 70, emergen poetas y poemas que intentan aproximar el texto al contexto histórico-social; de donde surge “un imaginario de continuidad e identificación entre la escritura y una manera de ver el mundo: la literatura debe mimetizarse con la praxis política y más específicamente revolucionaria, y con los discursos sociales que comunicarían de manera directa la experiencia vivida inmediata. La poesía debe hablar como la gente, de cosas que le pasan a la gente. Ese propósito se lee en algunos de los postulados más generalizados de estas poéticas: la narrativización de la lírica, la ruptura con las convenciones del género, la incorporación a los textos de materiales discursivos no legitimados por las tradiciones más prestigiosas. Entre esos materiales impropios sobresalen las formas del discurso coloquial, el tango y el lunfardo, el discurso político en su registro más vulgarizado, y lugares sociales menos ligados a la cultura letrada: la ciudad de Buenos Aires, el barrio, el fútbol, la vida cotidiana de las clases marginadas, los hechos de la historia reciente, las revoluciones latinoamericanas, etc.”<sup>10</sup> Así, estas poéticas aparecen relacionadas con los discursos políticos que alcanzan uno de los espacios sociales de mayor pregnancia en los medios intelectuales y artísticos, porque ofrecen “visiones del mundo y la historia *revolucionarias* o transformadoras, conectadas directamente con el proceso histórico que se inicia en la Argentina después de 1955 y en Latinoamérica a partir de la Revolución Cubana.”<sup>11</sup>

Dalmaroni señala dos factores que marcan la poesía del los 60, el primero constituido por el hecho del fenómeno del *boom* o nueva novela latinoamericana y sus consecuencias: “lo que se lee como literatura queda delimitado casi absolutamente por

---

<sup>9</sup> Dalmaroni, Miguel, *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*, Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1993.

<sup>10</sup> Dalmaroni, M., “Una poética de la praxis”, p.10, *op. cit.*

<sup>11</sup> Dalmaroni, M., *ibidem*, p. 11, *op. cit.*

la narrativa y la poesía se ve urgida por esos límites que la obligan a redefinirse”<sup>12</sup>; el segundo, es el avance de los medios de comunicación de masas que, además de desempeñar “un rol de mediación dominante entre las prácticas culturales y su circulación, comenzaron paulativamente a transferir sus principios de construcción a la narrativa, y especialmente a la novela”.<sup>13</sup> Esta fuerza dominante de la narrativa o de la prosa sobre los otros géneros, opina Dalmaroni, favorecida por la omnipresencia de las teorías de la literatura de J.-P. Sartre, es decisiva para las transformaciones que se producirían en la poesía: “de algún modo, la poesía se *noveliza*, se hace más libre y más plástica y su lengua quiere incorporar las voces de la calle, de la política, del periodismo, de los medios masivos de comunicación”.<sup>14</sup>

En consecuencia, en los años 60, los poetas reubican su producción en un juego de tensiones<sup>15</sup> típico de las épocas de crisis. Este juego de oposiciones está marcado por dos “reacciones”: por un lado, la reafirmación del “tradicional *apartamiento* de contextos no estrictamente poéticos, como palabra pura”, el ejemplo típico de esta posición es Alejandra Pizarnik; por el otro, la propuesta de una transformación más o menos radical, se puede observar en *Argentino hasta la muerte* (1954) de César Fernández Moreno<sup>16</sup>, invocado por la generación del 60 como “la piedra fundamental”. Dentro de esta segunda línea es -según Dalmaroni- donde se puede ubicar mejor la obra de Gelman junto a la de otros poetas.

Pero, puesto que considera riesgoso hacer una lectura que privilegie la exhibición de carácter ideológico y busque el sentido o las claves en los datos de la *realidad*, construye su hipótesis a partir de la idea de Benjamin de que “la ideología se relaciona sobre todo con la manera en que una obra se las ve con el lenguaje, con las estrategias de la sintaxis, con el poder de significar que arrastran las palabras. Este punto de partida implica sortear la trampa inicial que tienden los textos [...], para pensar lo ideológico en términos más bien discursivos, o como instancia de transformación del

---

<sup>12</sup> Dalmaroni, M., *ibidem*, p.12, *op. cit.*

<sup>13</sup> Dalmaroni, M., *ibidem*, p. 12, *op. cit.*

<sup>14</sup> Dalmaroni, M., *ibidem*, p. 13, *op. cit.*

<sup>15</sup> Dalmaroni recuerda que los debates acerca de la función de la poesía son políticos desde fines del siglo XVIII, momento en el que la literatura comienza a distinguirse como práctica relativamente autónoma y separada de otros discursos.

<sup>16</sup> En el texto de Fernández Moreno aparecen algunos de los principios fundamentales de las poéticas sesentistas: “una enunciación argumentativa, a veces casi ensayística; un tono irónico, humorístico o paródico que se sostiene a lo largo de todo el poema; la proliferación de referencias y palabras fuertemente identificadas con una cultura muy situada, que confieren al texto un evidente matiz costumbrista; el uso de un diccionario políglota (desde el cocoliche y el lunfardo hasta el francés o el inglés).” Según el crítico, la obra de Fernández Moreno inauguró una estética y un estilo argumental-ensayístico que propició una exposición intencional y autoconsciente de lo ideológico.

texto poético en lo que tiene de práctica relativamente diferencial. También, para determinar qué estilos se hacen posibles desde esa propuesta que declara inicialmente la equivalencia entre poetizar y politizar. Finalmente, porque la tesis sugiere que, si el lenguaje es una forma de construir la realidad, el estilo es lo que la literatura tiene de político.”<sup>17</sup>

Señala este autor que la práctica literaria de los 60 se ve definida por un eje en el que se oponen, a veces irreductiblemente, dos redes de estrategias. En la primera, que observa los principios estrictos de la lírica en tanto género más o menos codificado y ligado a la tradición romántica, y cuya realización paradigmática es el simbolismo francés y el trabajo de algunas de las vanguardias europeas, el sujeto lírico y sus relaciones con la palabra es el tema casi exclusivo. Esta forma de concebir la poesía se aparta de todo aquello que ponga en riesgo su diferencia, su clave está dada por el principio de alteridad, por su distancia respecto de todo lo que no sea ella misma y de todo contexto no estético. En la segunda red, por el contrario, la poesía absorbe “discursos predominantemente pragmáticos, argumentativos y narrativos”, el poema se realiza, entonces, ya sea como imitación del discurso coloquial ya sea según la forma próxima a la poesía épico-celebratoria; su principio básico sería la contaminación del género y la permeabilidad discursiva. Se trata de una tendencia<sup>18</sup> que se aparta del carácter autónomo del arte respecto de la vida, y, en cambio, responde al principio de correspondencia entre política y poesía que fue propiciado por algunas de las vanguardias poéticas europeas de principios de siglo XX. Dentro de esta segunda red, sin embargo, Dalmaroni advierte la existencia de una escritura que se articula y cruza con la primera red a través de estrategias diversas y complejas y que, por lo tanto, representa una problematización del sistema. Gelman, según este autor, particularmente, “constituye un proceso complejo de productividad poética -ideológica, política- con rasgos específicos”; su obra mezcla y exhibe el cruce entre *poesía pura* y *poesía social*.<sup>19</sup> En ese principio de construcción de su poética se diseñan dos tipos de subjetividad.

---

<sup>17</sup> Dalmaroni, M., *ibidem*, pp. 15-16, *op. cit.*

<sup>18</sup> Según Dalmaroni, las poéticas emergentes imaginaron su identidad contraponiéndose polémicamente a la primera red, le interesa señalar que los textos que articulan teorías sobre la literatura con teoría política, como los de Sartre o Lukács, tuvieron que ver con la poesía que se adscribe a la segunda red y que reproduce una visión del mundo compartida con los lectores sin someterla a una transformación u operación crítica demasiado significativa.

<sup>19</sup> Los modelos divergentes reconocidos en la poesía de Gelman son R. G. Tuñón y C. Vallejo: proyectos no canónicos, experimentales y vanguardistas en conexión con un tipo de poesía con imaginarios ideológicos y discursos políticos explícitamente revolucionarios.

Desde el título del libro *Violín y otras cuestiones* (1956), Dalmaroni ve la condensación de una duplicidad o conflicto inicial que terminará provocando la mezcla: la música y lo *otro*, adjetivo aplicado a un estereotipo reiterado en el discurso político “la cuestión”; pero el momento más representativo de la superposición de los polos estaría en *Cólera buey* (1962 -1968) y el logro de la síntesis en *Traducciones III: Los poemas de Sidney West* (1968 -1969).

En los primeros cuatro libros de Gelman: *Violín y otras cuestiones*, *El juego en que andamos* (1959), *Velorio del solo* (1961) y *Gotán* (1962) las dos redes funcionan como polos generadores. La primera se caracteriza por el tono intimista, en ella se aproximan y pretenden fusionarse el sujeto que enuncia con aquello de lo cual se enuncia: el objeto es el sujeto -se habla de quien habla que es la marca que define la forma del género por lo menos desde el Romanticismo-, se puede observar la experiencia o el estado del sujeto. La apelación al tú<sup>20</sup> se explica a partir de un yo dividido que busca su reunificación. En la otra red se distingue sujeto y objeto referido como en la narración, se permite la entrada de otro tipo de materiales ideologizados y se expone la condición de terceras personas que ocupan el espacio del discurso y hechos que trascienden la esfera individual.

De este modo, la poética de Gelman superpone al imperativo ideológico y politizante la tradición más estereotipada del género, de donde se genera “un conflicto lingüístico-literario” que no sólo “se constituye en generador plural de la escritura” sino también “tiende a reconformar desde adentro las pautas genéricas”. Para Dalmaroni, la “asimilación de la subjetividad lírica en la denuncia social [en los primeros libros] es lo que permite más tarde a Gelman leer todo poema, hasta el más *puro*, como protesta”, y es en este sentido que la poética de Gelman se caracterizará como lectura crítica de las ideologías literarias.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Dalmaroni recuerda el tema de la duplicidad del hablante poético que es un tópico del género: la apelación nostálgica al “locus amoenus”, la condición idílica de inocencia perdida o el regreso a la edad de Oro.

<sup>21</sup> Siguiendo esta línea Dalmaroni analiza “Proposiciones” -poema dedicado, sin duda, a la muerte de A. Pizarnik, incluido en *Relaciones* (1971-1973) y, a la vez, representativo de toda la poesía occidental-, donde se puede leer que la separación entre el poeta y el discurso social constituye una “denuncia revolucionaria”, una “demanda de transformación radical de la realidad”, una “negación de lo dado a la experiencia en un mundo real injusto donde las palabras de uso corriente están contaminadas, en última instancia, de ideologías de sometimiento y de dominio”. Hay en este poema “una operación ideológica, o mejor, una política contra-ideológica.” Se trata de una estrategia de apropiación que recupera para “la poli-poética de los sesenta la lírica idealista y sublimatoria que persiguen, a la manera romántica o simbolista, los primeros y más leídos libros de Pizarnik.”

En *Gotán* (1962) -el libro que para Dalmaroni gozó acaso de mayor circulación durante la etapa que va hasta el exilio del poeta en 1975-, domina “la poética *politizante* y narrativa” para la cual se perfilan la “generalización del reclamo por el ‘compromiso’ y la *epicidad*” que la narrativa parecía imponer a la literatura en general, y la tendencia a disolver la subjetividad en el relato de la historia y en la retórica de la política que el mismo poeta habría advertido.

En cambio, *Cólera buey* (1971) marca un momento cualitativamente diferente frente a ese riesgo de representación épica y de cristalización ideológica de lenguaje pedagógico claro porque trae las transformaciones más notables de su poesía y hace suponer un alejamiento de las poéticas del realismo que constituían la estética oficial de la izquierda<sup>22</sup> histórica argentina.

Para comprender la poética del poeta, se debe recordar que, mientras en los 60 las instituciones de la cultura y la ideología establecían un sistema bipolar según el cual había dos posiciones excluyentes: el esteticismo y la literatura realista, en la Argentina comenzaban a circular libros<sup>23</sup> que se ubicaban más allá de esa antinomia. Dentro de esa orientación, Dalmaroni señala textos escritos o publicados entre 1968 y 1973, por ejemplo, *Traducciones III. Los poemas de Sidney West* y *Relaciones* de J. Gelman. La particularidad de estos libros, para la historia literaria de la Argentina, es que construyen de una forma nueva al sujeto que tiene la palabra. Las estéticas del realismo comprometido “prescribían que un yo unificado debía *autorizar* un sentido totalizante; el poeta o el narrador era siempre y en última instancia un *representante* que profería la verdad”; contrariamente, en la nueva tendencia, “lo revolucionario deja de ser lo que el texto literario declara, dice o explica desde una voz esclarecida por la doctrina, la literatura quiere *hacerse* revolucionaria en un trabajo con y contra los discursos sociales y culturales disponibles, en su efecto material sobre el cuerpo estatuido de la lengua”.

En *Cólera buey* se hace evidente la presencia de los dos ciclos: el primero va hasta *Sefiní* (el título, -según Dalmaroni- es marca de la frontera), el segundo inicia con las traducciones I y II, entre las que se inserta el poema que llora la muerte del “Che” Guevara. En los textos de este libro están la motivación política, la estructuración narrativa, la tensión entre las dos redes ya mencionadas. Respecto del tema del sujeto

---

<sup>22</sup> Dalmaroni señala que la aparición de *Cólera buey* coincide relativamente con un dato biográfico de Gelman que consiste en su alejamiento del Partido Comunista,

<sup>23</sup> Dalmaroni menciona “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa” y “Los poseídos entre lilas” de A. Pizarnik, *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* de M. Puig, *El Fiord y Sebregondi retrocede* de O. Lamborghini, *Partitas* de L. Lamborghini.

lírico y del género vuelve a ganar terreno el modelo convencional, de modo tal que *Cólera buey* parece manifestar una *regresión* de la tendencia que parecía tomar la poesía de Gelman en “Cuba sí” del libro *Gotán*. Por ejemplo, en los poemas de la primera sección del libro, *El amante mundial*, de temática amorosa, el sujeto es “identificable fácilmente con la figura del poeta, esto es con el sujeto *propio* del género”; lo más interesante -a juicio del crítico- es que “varios de sus poemas “trabajan como negación o transgresión de esquemas discursivos básicos (narración, descripción, argumentación), como una especie de desplazamiento poético hacia la desarticulación del discurso, operado en particular sobre / contra el discurso narrativo”. *Cólera buey* implica, por consiguiente, una autonegación de los cuatro primeros libros y de la tendencia épica de *Gotán*.<sup>24</sup> El “hiato temporal” que separa las ediciones de los dos libros cuestiona la primera etapa de su producción. La contraposición y fusión de “poéticas divergentes” es característica. Si, por ejemplo, en *Partes*, el tercer libro de *Cólera buey*, trabaja el nivel sonoro y también repone el tono de los temas históricos o políticos; en *Rostros y Otros Mayos* se acentúa la importancia del verso y la segmentación en estrofas, los poemas del primero se dirigen “a una segunda persona perdida o ausente en el momento de la enunciación de la cual el sujeto se declara despojado”; en *Otros Mayos*, ya el título que “remite a un estereotipo hipercodificado de la poesía erótico-amorosa”, propone dos primeros poemas dirigidos a una segunda persona. En cambio, en *Perros célebres vientos* predominan los textos en prosa.

En *Cólera buey*, la contraposición de poéticas antagónicas pone en evidencia el procedimiento de la antítesis que reproduce, de manera emblemática, un rasgo

---

<sup>24</sup> La poesía que va de *Violín y otras cuestiones* a *Gotán*, para Dalmaroni, sería la búsqueda de un texto unitario o unidireccional que determina un sentido o induce una interpretación, allí la ideología se sostiene a sí misma y provoca el poema como posterioridad, como efecto necesario; esta es la lógica de lo épico: suponer una verdad dada que se verifica en cada relato, en cada poema. La palabra ajena ingresa en el texto para consentir la palabra del poeta, la función dominante de esa coincidencia de voces es construir o apelar a un clisé, a un tipo (social, ideológico, literario) que es el propósito central del realismo crítico. En este primer ciclo, los materiales extraliterarios (tango, coloquialismo) tienden a funcionar de forma ideológicamente unificante. Dalmaroni también advierte que, en el lapso que va de *Gotán* (1963) a *Traducciones III* (1969), Gelman incorpora el “silencio” que se convierte en uno de los rasgos principales de su poética. *Cólera buey* pone en cuestión toda la obra anterior y, por lo tanto, todos los principios de la poética-política de los años 60: una vuelta de la escritura sobre sus propios materiales y una especie de laboratorio de la escritura donde se ponen a prueba diferentes modelos de poema, distintas poéticas y normas. Entre las estrategias de experimentación figuran la “lirización” como negación oscilante del discurso narrativo, la ausencia casi total de puntuación, el predominio de las minúsculas, la aparición de palabras anómalas que abandonan el sentido en lo que de material tiene el lenguaje, las enumeraciones caóticas, la ruptura del ordenamiento lógico, la interrogación directa cuyo uso se volverá casi excluyente, la transgresión sobre la morfología del idioma que constituye una amenaza de dispersión lingüística y que resultará clave en relación con las transformaciones de la poética gelmaniana.



constitutivo de la poética gelmaniana. La insistencia en la contradicción queda “ligada a una concepción ya no sólo de la poesía sino también de la experiencia y del ‘mundo’ en tanto campo de referencia inevitable para escribir.[...] La experiencia del ‘mundo’ es más bien reconocida y modelada literariamente como un conjunto de condiciones de posibilidad contradictorias (y por tanto conflictivas para el sujeto), a partir de las cuales [...] es necesaria y a la vez posible la postulación poética de *otro mundo* que, por tanto, se escribe más como negación crítica del ‘mundo’ -como contradicción- que como su pura y absoluta negatividad.”

Dalmaroni aplica a *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*<sup>25</sup> la categoría que Bertolt Brecht pensó para el teatro, el “distanciamiento”. Hay en la obra una actitud de “política de crítica” que se manifiesta en la autocrítica en la propia escritura. Respecto del sujeto que enuncia los poemas, en conjunto, se observa un sujeto lírico que tiene por nombre Sidney West<sup>26</sup> -un hablante de identidad indecible o por lo menos problemática-, si se lo toma como seudónimo de J. Gelman reenvía, también, a un lector y traductor en quien no se puede confiar, sobre todo si se repara en el epígrafe apócrifo que encabeza el libro: “La traducción, ¿es traición? / La poesía, ¿es traducción? / Po-I-Po”: el traductor manipula las palabras que hereda “tratándolas como material discursivo que debe trasponer a su lengua materna”. Los personajes y referencias espacio-temporales arman “un contexto extraño<sup>27</sup> para el universo imaginable de los lectores”. En la base de ese distanciamiento que mina “la ilusión realista” y “la necesidad de dramatismo comprometido” típicos de su poética inicial, “lo que se sospecha es un lector-traidor que, en lugar de declarar su versión de la verdad, es capaz ahora de traducir con interés tendencioso no ya la realidad sino más bien una lengua ajena de la que no se puede confiar”. Recuerda Dalmaroni que el motivo funerario y sus formas poéticas aparecen intermitentemente en la obra de Gelman. El lamento elegíaco es una forma tradicional que contiene un núcleo narrativo casi necesario por la

---

<sup>25</sup> Los procedimientos definatorios de *Traducciones III* son: invención de personajes ficticios, poetas extranjeros a los que Gelman traduce, el lamento elegíaco como clase de poema organiza el libro, la lectura-escritura de *Spoon River Anthology* del poeta norteamericano Edgar Lee Masters. A través de la traducción se modifican las condiciones de producción poética; el cambio consiste en el reemplazo de un imaginario recto del lenguaje de la poesía por otro oblicuo.

<sup>26</sup> Entre 1965 y 1969 aparecen los primeros heterónimos: el inglés John Wendell, el japonés Yamanocuchi Ando y el norteamericano Sidney West. En 1982, en *Hacia el sur*, Gelman, además de incluir quince poemas suyos, adopta el rol de editor de dos jóvenes poetas argentinos -también heterónimos-, José Galván y Julio Grecco, que comparten con el poeta un parentesco ideológico y una identidad trágica, como bien señala María del Carmen Sillato. En *composiciones*, 1983-1984, introduce a Eliezer Ben Jonon, como si fuera otro más de los poetas sefarditas a los que, en efecto, traduce.

<sup>27</sup> El hablante no se remite a ningún contexto extraliterario preciso: documental, histórico o testimonial; la anécdota narrada se desplaza de lo dicho a los modos de decir, y se da lugar a un tono de humor crítico.

evocación del muerto que se llora; es un género de ocasión motivado “en un contexto de enunciación real [...] lo que hace que el sujeto que enuncia sea en principio identificable con el poeta real” pero su credibilidad está debilitada por el tono de humor crítico que, en este caso, se imprime a la obra. La reescritura de los poemas de E. L. Masters por parte de Gelman provoca la ruptura con el compromiso serio del yo lírico solemne que se lloraba o que celebraba la gesta, el sujeto es una voz que se sostiene en la distancia crítica, la primera voz no aparece ni regula desde un saber previo: la operación de extrañamiento y distancia es doble, se trata de la “otredad” y de la extrañeza de sí mismo. Lo que el poema “trabaja o lleva a su límite no es justamente el discurso de la burguesía sino, por el contrario, ciertos márgenes, restos e interferencias discursivas que, entreverados con los discursos del poder, en sus pliegues, resisten su racionalidad dominante.” Sobre esos materiales – “habla popular”, “invención de la calle” – trabaja el nuevo sujeto distanciado<sup>28</sup> de las traducciones.

Según la lectura crítica, en los primeros libros de Gelman hay lo que podría denominarse una “utopía retrospectiva” en la aparición del tópico del “niño” como motivo central de un conjunto de elementos equivalentes: “revolución”, animalidad, “arbolitos”, “pajaritos”, “amor” o “mujer”, “infancia”, se apela al diminutivo. La figura del niño aparece asociada al tema y no al lenguaje. Según Dalmaroni, “En *Violín y otras cuestiones*, el destinatario de la voz del poema era *otro-niño*<sup>29</sup> que se erigía como objeto sin poder constituirse del todo como estructura del sujeto, es decir, del poema.”

En *Cólera buey*, Dalmaroni postula, por una parte, que “el autoseñalamiento de la figura subjetiva tradicional del género (la voz del poema es la del poeta, es decir la de “juan” Gelman) señala el retorno a las normas tradicionales del género”, por otra, sostiene que el lenguaje se vuelve niño y esta característica se marca en la anomalía

---

<sup>28</sup> El distanciamiento “hace imposible la lamentación o conmisericordia complaciente, posibilita una crítica que no será nunca un rechazo o repudio burlesco, sino apropiación: incorporación y crítica, es decir, autocrítica (si se quiere: la obra de Gelman como una historia poética de las condiciones de producción de la ‘lengua popular’).” A partir de allí translada su tono a cualquier otro texto que se cruce con la voz poética, por ejemplo, “en *Citas y Comentarios*, Gelman lee a Santa Teresa como si en ella hablara la voz de un militante revolucionario exiliado de su amor, de su país.”

<sup>29</sup> A veces, para Dalmaroni, la apelación es específicamente literaria y remite a la poesía de G. Tuñón, C. Vallejo, Portogalo o J. Pedroni o invoca la tradición popular o folclórica del género. Pero, fuera de la insistencia sobre el diminutivo y del uso de algunas estructuras rítmicas, el lenguaje no logra aniñarse del todo. En *El juego en que andamos*, ya desde el título decididamente aparece el tema “volver a ser niño” junto con los atributos de la niñez: “inocencia”, “pureza”, “esperanza” y “ternura”, todo ligado al sentido de utopía política. Aunque la poesía desde *Velorio del solo* hasta *Gotán* avanza decididamente política y adulta, la figura del niño permanece.

gramatical<sup>30</sup>, por ejemplo “ponido” en lugar de “puesto”. El proceso por el cual el sujeto no sólo se desea o se dice niño sino que deviene niño -y que opera en los libros posteriores- constituye un paso decisivo hacia lo que llama “utopía retrospectiva”: el conjunto de tópicos referidos a la niñez pasará a constituirse en la forma del poema, en su lenguaje y no sólo en tema: “no es el sujeto del enunciado el que es un ‘arbolito’ o un ‘pajarito’ sino la voz de la enunciación misma”.

En *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*, Gelman trabaja sobre los tópicos que venía asociando a la morfología infantilizada: los poemas son casi un bestiario o un jardín botánico, la poesía tiene la propiedad de disminuir voces de mayor grado; el “devenir animal o planta detenta también, como el idioma regresivo del niño, el carácter de condición deseada”. La animalización-transgresión como lenguaje que inferioriza el mundo funciona de manera similar en *Fábulas*, escrito en el mismo tono parodiante de *Traducciones III*, el texto se presenta como crítica de una serie de episodios y personajes históricos: fabulaciones que la ideología urde en palabras o en silencios y que los poemas desfabulizan. Se trata de una poesía que ya no se propone para ser consumida por la ideología verdadera pero que puede ser usada para producir la verdad –condición que está señalada por el epígrafe de Karl Marx que expresa que el escritor no considera que sus trabajos deban ser considerados como un medio, sino como fines en sí mismos. Según Dalmaroni, el carácter paradójico de esa afirmación se

---

<sup>30</sup> Para Dalmaroni, Gelman construye una morfología anómala de la lengua hecha “por analogía con tres variantes lingüísticas asociadas: el español de la época de la conquista, las deformaciones o barbarismos del habla popular y el lenguaje infantil, sobre cuyo emisor- niño se hace confluír ahora la voz misma del poema”. Así, en *Cólera buey*, la poética de Gelman “construye una voz menor que, paradójicamente, sostiene una crítica del ‘mundo’ como voz sin autoridad, reformulando el carácter *popular* de su literatura desde una intervención sobre la lengua.” Ese es el principio de heterogeneidad que está presente en los primeros poemas y en el intertexto politizante identificado como estética del partido Comunista, mezclado con elementos que provienen de una lectura de los poetas argentinos de los años 20 que, gracias a la marginalidad, es usado con actitud crítica. Por lo tanto, la otredad es “ese lugar de negación bélica del poder” que Gelman alcanza a partir de *Cólera buey* y que tiene su germen en el grupo de Boedo. Ésa es la lengua menor de edad, barrial y “cocoliche” que Gelman identifica con un “estado colonial del idioma y que pone en peligro su integridad porque se escapa del imperio de la ley”. Así, la poesía gelmaniana se define como literatura popular en ese margen; por eso, “reescribirá a los poetas judíos sefardíes de los siglos XI al XIII en *com-posiciones*, incluido en *Interrupciones II*, a E. L. Masters y no a T. S. Eliot en *Traducciones III*, o en sus *Comentarios* (1978- 1979) los más altos umbrales de la lengua en la religión se reescriben como tangos y llevan la marca de la mezcla”. Dalmaroni piensa que el trabajo sobre las literaturas de minorías o sobre autores que la crítica considera *menores* o esa *disminución* tanguera de los grandes escritores del idioma permite a J. Boccanera ligar la poesía de Gelman al *Cuaderno de un retorno al país* de Aimé Césaire que era poeta y político activo y destacado en la colonia francesa de la Martinica. De este modo, la fuga de la norma que se inicia en la morfología en *Cólera buey* avanza a otros niveles de lengua en los libros posteriores: “Desde *Traducciones III* y en adelante, Gelman escribe contra el sentido, mediante una serie de estrategias de vaciamiento y reconstrucción del significado que persiguen un efecto de extrañamiento [...] Escritura que, más que desviarse o diferenciarse, comienza a *contradecir* ‘intencionalmente’ la imagen del mundo dada por el lenguaje automatizado en el intercambio social”.

refuerza por el hecho de que mientras el género “fábula” suele destinarse a los niños para inducirlos a la sublimación y a la lógica de la moral, los animales y plantas de estas fábulas, constituidas como antipedagogía, instauran su propia ley.

Otro factor de desestabilización de la univocidad y que compromete al interlocutor implícito es, por ejemplo en *Relaciones*, el uso excesivo de la interrogación.

Según Dalmaroni, la ideología dominante, para Gelman, no es otra cosa que el lenguaje que construye el mundo. De este modo el poeta resuelve el conflicto entre la poesía pura y la poesía social, sus textos suscriben, entonces, la declaración de A. Pizarnik: “la poesía es el lugar donde todo sucede”. La poética propia de Gelman termina de conformarse en *Traducciones III, Fábulas y Relaciones*” donde se trabaja a partir de “la reescritura como un conjunto de procedimientos de apropiación y relectura de ideologías políticas y literarias, o mejor, del lenguaje como el espacio de las ideologías en el que la poesía puede operar como negatividad crítica”. Por esto, la poesía de Gelman descansaría, en el sentido hegeliano, en una lectura dialéctica de los lenguajes donde es posible “encontrar *un momento de verdad*”.

Cuando Dalmaroni reflexiona acerca del *intimismo* de la poesía argentina sesentista, reconsidera que el tono se da, al menos, de dos formas en la producción de Gelman. Por un lado, está el *intimismo* que se reconoce “por la concentración en la interioridad individual y la microscopía o diminutividad de la experiencia que motiva el poema”. En ese caso el tono compensa o rompe con la grandilocuencia épica y nunca es “reclusivo”; antes bien se trata exhibir lo cotidiano como “forma imaginaria de socializar lo individual” o “de comprobar que esa frontera es falsa y ha sido impuesta”. Por otro, está el *intimismo* que “parece reinstalarse masivamente” durante la experiencia del exilio. Este se origina en el desarraigo y con él toma forma una teoría de la poesía que es también “una teoría de la verdad”: “la poética de lo íntimo confirma su eficacia como visión de un mundo dramáticamente injusto y engañoso” se puede observar en *Carta a mi madre* (1989).

## 2. 3. La elaboración del sujeto en las reescrituras de lo propio y lo ajeno

Jorge Boccanera<sup>31</sup> analiza la problemática de la inscripción de la poética de Gelman en el conjunto de la poesía latinoamericana y su vinculación con otras poéticas y poetas.

Revisa la producción de Gelman desde los años '50 cuando el escritor forma parte del grupo "El Pan Duro" y da cuenta de los poetas que hacia los años '60 comienzan a publicar y encuentran, en el Buenos Aires de los años '20, en la figura de Raúl González Tuñón un maestro y un representante de la síntesis de los movimientos de ruptura cuando planteaba la renovación formal y la preocupación social. Recuerda Boccanera que la década del 60 "significó para la poesía latinoamericana un giro en el plano formal como en la intencionalidad de los contenidos".

Señala que los antecedentes de la literatura de inspiración social en la Argentina hunden sus raíces en los poetas novohispanos y patrióticos que cantaron la emancipación, indica que, en el plano de lo que llama "las vinculaciones fáciles", la tendencia hacia la denuncia es asimilable a la línea de Boedo.<sup>32</sup> En el caso de Gelman, las resonancias de temas históricos y de temática política, por ejemplo, la Revolución Cubana, la lucha del llamado Tercer Mundo, el asesinato del "Che" Guevara, aparecen desde los primeros escritos y seguirán presentes en los escritos entre el país y el exilio.

El crítico subraya que la poética gelmaneana gira en torno a tres obsesiones: el amor, la poesía y la revolución. Alrededor de estos ejes se despliega una constelación de símbolos que se refunden ya que la dicción del poeta no se caracteriza por su exuberancia sino por la forma en que reelabora y resignifica los temas<sup>33</sup> y su simbología en el espacio poético.

---

<sup>31</sup> Boccanera, Jorge, *Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Gelman*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1994.

<sup>32</sup> La poesía de Gelman entroncaría, aun con sus diferencias, con la de Nicolás Olivari, Aráoz Lamadrid, Mario Jorge de Lellis, Luis Luchi, Leónidas Lamborghini, César Fernández Moreno y otros; su poética marcaría, según el crítico, una superación y una síntesis respecto del nacionalismo lingüístico de algunos poetas del '20 "quienes alarmados por las sucesivas oleadas migratorias intentaron un criollismo amurallado".

<sup>33</sup> Cada libro de Gelman, para el crítico, baraja y da de nuevo los temas que regresan, en consecuencia, enriquecidos y ampliados. Además se ven en sus libros las colisiones semánticas, los disloques sintácticos, los juegos fónicos, los versos quebrados, el particular uso de la puntuación, el uso de la vírgula, que si bien cumple la función de representar la pausa, es algo más, implica, quizás, la línea de sutura que permite la concordancia de las partes, al respecto se hace referencia a una interpretación de

La lectura de Boccanera ahonda los motivos poéticos, los recorre para articular su significación y su transformación: la mitología del tango entra en un proceso de mutaciones que se mixtura con elementos en apariencia lejanos. El proceso es gradual: está presente en los primeros libros y crece en los libros escritos en el exilio. El crítico adhiere a la opinión que descubre en la intención de Gelman de incorporar la corriente del tango a su poesía la marca de la intertextualidad y la producción del efecto de saturación. En este aspecto comparte con otros críticos la visión exiliar de la poesía gelmaniana en el diálogo con el país en los libros donde se incluyen otras voces: el tango y la mística española.

En la revisión de los motivos constitutivos de la constelación de los símbolos en la poética del autor, Boccanera considera que éste se adelanta al drama de los hijos de los desaparecidos políticos a través del motivo del “niño” que es una figura emblemática en sus poemas; analiza también, a la luz de la gestualidad lúdica e infantil, el desbaratamiento del léxico y de la sintaxis.

Distingue en Gelman el carácter coloquial<sup>34</sup> que consiste en un lenguaje más cercano al habla que a la lengua y produce una poesía en la que el interlocutor es una persona más cercana y más activa. Al respecto recuerda que desde los años '60, mucha de la producción poética latinoamericana es explicada sobre la base de un par de corrientes predominantes: la antipoesía y el conversacionalismo cuyos máximos representantes son Nicanor Parra y Ernesto Cardenal. Dice que, según este esquema, toda particularidad de estilo reduce su gesto sintáctico y semántico a un solo código que es el habla común; y añade a estas dos corrientes una tercera vertiente, “un *nuevo realismo*”, según Roberto Fernández Retamar, o “una *poesía existencial*”, para César Fernández Moreno “escrita ‘a partir de un impacto, el de la realidad vivida’”. Para Boccanera el coloquialismo<sup>35</sup> debe leerse en función de los demás componentes que integran la poesía de Gelman en la que no puede negarse la influencia del surrealismo y de la New Poetry.

La aventura del neologismo y el disparate fónico son elementos que acercan a Juan Gelman y a Oliverio Girondo respecto de lo que Alfonso Reyes llama la

---

Ángel Rama quien dice que la barra se coloca en los estiquios finales que cuelgan antes del encabalgamiento y que funcionan como plataformas giratorias que siguen al verso o al periodo sintáctico.

<sup>34</sup> Boccanera interpreta que el poeta desarrolla una modalidad narrativa en la que incorpora voces de otros, de donde el poema se impregna de un habla porteña en la que a causa del cruce de textos populares con un lenguaje supuestamente culto produce un efecto de carnavalización.

<sup>35</sup> Respecto del coloquialismo -rasgo dominante en los sesentistas y en la poesía latinoamericana- Boccanera comenta la intención de Mario Benedetti de articular una especie de familia que arranca en Vallejo y continúa en “un tronco que tiene como aglutinantes al compromiso político y al coloquialismo”.

“jitanjáfora”. Esa forma de ruptura establece también lazos con los recursos expresivos de autores como Huidobro, Vallejo y Gironde. Por su intermedio Gelman va moliendo el continuo lógico<sup>36</sup> hasta desarticularlo por completo: compone así una épica del derrumbe que se da por desarticulación de los cuerpos que forman parte del universo armónico, en él predomina la fragmentación constante. También en esto, interpreta Boccanera que se adelanta a la década de los desaparecidos y torturados en la Argentina: la atomización y el desencuentro es la metáfora obligada del destierro.

Sostiene con Rodríguez Padrón que Gelman escribe desde un trágico vacío, de allí que su poesía no esté tanto en lo que afirma como en lo que interroga: se trata del contrapunto entre aseveraciones que se presentan en forma de pregunta e interrogantes que afirman. Para Boccanera, la interrogación que, hasta mediados del '70, es uno de los recursos utilizados por el poeta; se transforma en *Relaciones* en “figura retórica central. La pregunta piadosa e íntima que empujaba el andamiaje lírico y la pregunta guiño formulada desde el doblez de la ironía, dejan paso aquí al requerimiento en voz alta, la exhortación, la interpelación sin más.” De ese modo el poeta elabora un soliloquio que halla un eco de lo dicho en la apertura del espacio interrogativo que amplifica la temática de su obra.

Con la etapa del destierro -desde 1975- se plantea una subjetividad escindida. Para Boccanera, que sigue al psicoanalista Edmundo Gómez Camargo, se abre el duelo entre lo que ha desaparecido del mundo presente y que, sin embargo, continúa vivo en una dimensión imaginaria temporal paralela. Ese vértigo del exilio, según su lectura, no se cierra con el regreso de Gelman al país ya que puede interpretar los títulos de los libros escritos fuera de su tierra y publicados en Argentina, *Interrupciones I* e *Interrupciones II*, como alusión al “intervalo que desemboca en un interrogante: ¿dónde estuvo Gelman todos esos años?” La respuesta del crítico es que estuvo “posiblemente en el dolor” provocado también por la separación de su lengua madre. Señala que, en referencia al tomo II, para Juan Sasturain, las “interrupciones son cortes más profundos que una trasposición física porque hablan de vidas y proyectos truncados, precisamente de ese ‘sujeto continuamente interrumpido’”. Interpreta que la temática del exilio está elaborada en dos movimientos: uno directo y frontal donde aparecen referencias a la cotidianidad del desterrado y que alterna “la fantasmagoría con el testimonio actual”, por ejemplo, *Bajo la lluvia ajena* -donde el tono lírico se

---

<sup>36</sup> Ya en *Anunciaciones* se observa, según Boccanera, que la secuencia lógica deja paso a una especie de delirio por digestión o ruptura que se muestra como simulacro de una secuencia lógica.

mezcla al confesional del testimonio- y otro movimiento en el que el tema aparece metaforizado y metamorfoseado, construido junto a otras voces y textos, como *Citas y comentarios y com-posiciones*.

Según el crítico, el oficio de traductor acerca a Gelman a ciertos escritores y a poéticas de vanguardia.<sup>37</sup> La serie de traducciones que representa la búsqueda de una salida de la poesía intimista, se suma a otro de los rasgos que se subrayan en la forma de trabajar del autor: su manera de convertir, imitar, parodiar, interpretar y celebrar textos ajenos a través de un proceso polifónico que se acentúa cada vez más y que no oculta las costuras de su labor.

Así, se intensifica la intención de Gelman de desprenderse del texto como propiedad: este despojamiento tiene en el autor un movimiento pendular, mientras se diluye en poetas apócrifos, ratifica su identidad nombrándose en algunos textos. El hablante se desarticula al punto de que se produce lo que Ana María Porrúa llama “el estallido del sujeto poético”<sup>38</sup>, es decir, la multiplicación de sujetos textuales (escritores, traductores, recolectores) que tiende a diluir la idea de autor asociado a la producción de originalidad, pero que, simultáneamente acogen, acompañan y arrullan la voz que se consagra a la búsqueda del encuentro, la unión de las almas. La visión exiliar se suma a la experiencia de una trasmutación propia de la mística espiritual.

Respecto de este rasgo característico, Boccanera concuerda con lo que señala el crítico chileno Pedro Lastra sobre el rasgo sobresaliente de la actual poesía latinoamericana consistente en la salida a escena, en el texto, de la máscara o el doble que conduce a la despersonalización del hablante. Pero, para el crítico, la transformación del sujeto poético en otros poetas inventados no alcanza a borrar la marca del original, las voces de los otros se integran a la voz ampliada de la intertextualidad y de la traducción que se torna reescritura y también montaje donde se exhibe cómo se sutura el espacio polifónico.

---

<sup>37</sup> Recuerda que Francisco Urondo en un ensayo *Veinte años de poesía argentina, 1940-1960* ubica a Gelman en la línea testimonial y experimental de las vanguardias poéticas que surgieron en el país y que reformularon constantemente su lugar, desarmaron y problematizaron los encasillamientos y dicotomías fáciles. Por su parte, Boccanera dice que habría que prestar atención a la extensa zona de extramuros donde puede ser ubicada la producción de Gelman como otras muchas obras de frontera.

<sup>38</sup> Boccanera se refiere al proceso según el cual “el hablante se desarticula para abarcar así otras voces reales o ficticias” y que da paso a lo que, según este autor, Ana María Porrúa denomina “estallido del sujeto poético”. Boccanera, J., “Máscaras y seudónimos”, *op. cit.*



## 2. 4. El sujeto entre las estrategias de la otredad

María del Carmen Sillato<sup>39</sup> en *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia, Intertextualidad, Traducción* analiza el problema del desdoblamiento y desplazamiento del “yo” que asume al mismo tiempo la capacidad de ser un “otro” a través de las estrategias de la heteronimia, la intertextualidad y la traducción. En su análisis tiene en cuenta las motivaciones de orden individual y de orden estético que llevan al autor al uso de los procedimientos antes mencionados.

La autora indica que desde los primeros textos, *Violín y otras cuestiones* (1956) hasta la aparición del cuarto libro, *Gotán* (1962) -entre ellos, *El juego en que andamos* (1959) y *Velorio del solo* (1961)- el poeta asume una voz por la que hablan otras voces a quienes otorga la “paternidad de sus poemas”. Considera que la escritura es una tarea compartida de la cual el sujeto se convierte en vocero, y que esa actitud responde al rescate que hace Gelman de la poesía coloquial iniciada por Raúl González Tuñón y Nicolás Olivari en la década del '20. Los fundamentos de ese tipo de poesía se asientan en lo ideológico y en una postura de crítica social: Gelman expone una posición de compromiso social frente al destino del otro, denuncia los males de una época o la celebración del triunfo de la revolución, por ejemplo, la cubana de 1959 y, además, abre el círculo de la recepción. Agrega que, a la vinculación de la poesía con la política y la preocupación social, se suma el acercamiento en lo formal a las poéticas de vanguardia. Con la construcción de imágenes, la incorporación del lenguaje coloquial, de manifestaciones como el tango y el lunfardo el poeta se permite cuestionar -como lo hacen otros escritores de entonces- los cánones de la llamada “poesía culta” y también el hermetismo de la propias vanguardias.

Lo ideológico es una presencia dominante en los primeros textos y es coincidente con la militancia de Gelman en el Partido Comunista y coincide con las corrientes en boga en el país acerca del papel concientizador de la literatura para la transformación revolucionaria de la sociedad. Es esa sensibilidad frente a la situación de injusticia social y al dolor ajeno lo que lo acerca al poeta César Vallejo. Según Sillato, la “fidelidad de Gelman a las consignas de la estética realista sumada a razones de índole individual va a provocar en su poética lo que él mismo catalogará años más tarde de poesía intimista”.

---

<sup>39</sup> Sillato, María del Carmen, *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia, Intertextualidad, Traducción*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996.

Luego incorporará otros intereses y recursos que se relacionan con tradiciones literarias y poéticas universales y que representan la posibilidad de ser “en / con el otro”. La heteronimia, la intertextualidad y la traducción son procedimientos recurrentes en su poética y son “manifestaciones de otredad”, “reconocimiento del autor-otro”, “texto- otro”, “lengua-otra” como “co- participantes en la elaboración de su universo textual”.

En 1965, el poeta incorpora el recurso de la heteronimia<sup>40</sup> que ya se iba perfilando desde 1961. Este recurso consiste en la creación de una voz autorial ficticia o de una escritura que oculta o niega la verdadera identidad de su creador.

Según Sillato, además de la voluntad de quebrar el intimismo existiría otra razón que explica el nacimiento de los heterónimos y que tiene que ver con un acto de provocación contra las corrientes literarias que circulaban en el país y que “concebían que una poesía era nacional o no si mencionaba o no los sitios y anécdotas de la nación”; pero, para Gelman, la inscripción de una poesía bajo la categoría de lo nacional se basa en la cuestión de idioma.<sup>41</sup> Advierte la crítica literaria sobre el carácter del epígrafe que encabeza el poemario de *Los poemas de Sidney West. Traducciones III* atribuido a Po-I- Po con el cual aparece la problemática de la traducción como traición y se lanza la pregunta acerca de si la poesía es traducción: este interrogante anticipa una forma de lectura y de producción. En ese libro, dice Sillato, ciertos recursos poéticos provienen de C. Vallejo que para Gelman es un ejemplo del tipo de búsqueda de lo conversacional-coloquial.

---

<sup>40</sup> Sillato rescata declaraciones del mismo Gelman donde el escritor dice que para quebrar el intimismo creó entre 1962 y 1968 a sus primeros heterónimos: el inglés John Wendel de *Traducciones I* (1965-1968) al que se suman “Los poemas de Don Pero”, atribuidos por J. Wendel a Don Pero Gonçálvez; el japonés Yamanocuchi Ando de *Traducciones II* (1968) y el norteamericano Sidney West de *Traducciones III* (1968-1969).

<sup>41</sup> “En 1972, durante una entrevista concedida a César Alcántara, Gelman señala: ‘Inventé terceros y los publiqué de esa manera, en parte porque constituyen así una provocación a las corrientes populistas en boga, que suponen que una poesía es nacional -o no- si menciona -o no- los sitios y otras anécdotas de la nación. Esas corrientes no advierten que una poesía nacional no es cuestión de voluntad y mucho menos de exterioridad. Es una cuestión de idioma, y el idioma es una manera de entender el mundo y aún de enfrentarlo y padecerlo. Yo creo que estos poetas ‘traducidos’ son exactamente argentinos.’” La cita proviene de “La cólera de las palabras” de Boccanera aparece en Sillato, *op cit.* p. 22.

La heteronimia<sup>42</sup> le posibilita a Gelman romper el cerco de la intimidad y asegura la continuidad de su poética, el proceso empezaría con la despersonalización del “yo” para alcanzar el carácter de una voz que se trasciende a través de procesos de fusión y que rebasa los límites de una lengua originaria. En “Los poemas de Don Pero” se marca la incorporación de un lenguaje español arcaico y, fundamentalmente, se pone en evidencia la admiración manifestada por Gelman ante lo que él llama “idioma naciente” -refiriéndose al español renacentista de los siglos XV y XVI- y que, visto desde la lengua contemporánea, puede ser interpretado como transgresión.

En 1982, en *Hacia el sur*, el proceso de escritura enlaza el procedimiento de la heteronimia con la experiencia de la militancia política y la represión militar desarrollada en la Argentina a partir de 1976: Juan Gelman y los heterónimos -José Galván y Julio Grecco- están emparentados ideológicamente y pueden ser identificados bajo la misma causa política. Por consiguiente, los heterónimos traducen la imagen explícita de una identidad trágicamente dividida.

El tema del exilio<sup>43</sup> es el que recorre los libros escritos en Europa. Desde el exilio la palabra encarna el deseo de recuperar el país, la voz de los que murieron o de los que se han quedado. El país se corporiza en una segunda persona y es a él a quien el poeta se dirige: es “la imagen del país herido que se vuelve más concreta a través del cuerpo que lo representa, en tanto que los cuerpos/ seres que abrigaban almas se

---

<sup>42</sup> El procedimiento de la heteronimia, como creación de otras voces poéticas, permite establecer una relación entre Gelman y Fernando Pessoa. Pero, para Sillato, las motivaciones del desplazamiento de la voz autoral hacia la de los heterónimos en ambos poetas son diferentes. En el caso de Pessoa, la elección de los heterónimos tendría implicaciones psicológicas: a través de ellos el poeta portugués habría logrado poner fuera de sí a los “otros” Pessoa, es decir, los heterónimos serían “la consecuencia de un conflicto que tiene sus raíces en el apercibimiento por parte del poeta de una personalidad dividida y enajenada” (p. 66, *op. cit.*). En cambio, en Gelman, los heterónimos responden a motivos y momentos diversos de su poética; y, desde la teoría de Foucault, Sillato indica que Gelman, a través de la heteronimia, cuestiona la supremacía del autor en relación al texto (pp. 75-78, *op. cit.*).

<sup>43</sup> Respecto del exilio de Gelman y otras temáticas de importancia, la recopilación de los testimonios brindados por entrevistas realizadas a Juan Gelman, notas periodísticas y artículos de prensa hasta diciembre de 1997 que hacen Montanaro y Ture (así como los artículos periodísticos escritos por Gelman en el exilio) cobran importancia para la composición de la figura biográfica del poeta. Los periodistas destacan el tema del exilio, las nostalgias del país y de los seres queridos, la cuestión del idioma que es, para el poeta exiliado, la única patria que le queda. Se hace mención a las lecturas que reflejan la idea del exilio -el tema de lo judío y su visión exiliar de la vida-, a la escritura en el exilio que, para el escritor, constituye no sólo reflexión mental sino también sensible, la temática de los amigos, de los desaparecidos, de los muertos. También aparece la participación del escritor en la política: la pertenencia a montoneros y su alejamiento del movimiento, la revolución, el regreso al país y el desexilio del poeta. Montanaro y Ture recopilan también artículos de prensa cuya temática es la poesía conversacional y la coloquial, la desestimación del poeta acerca de la validez de la polémica entre poesía pura y poesía social o de compromiso puesto que Gelman se siente identificado con el poder de la poesía y la escritura poética, cualquiera sea el estilo o la corriente. Montanaro, Pablo y Ture (Rubén Salvador), *Palabra de Gelman (en entrevistas y notas periodísticas)*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1998.

desvanecen con la muerte”. Sillato considera que el tono de la poesía de galván logra un equilibrio entre la conciencia de una realidad “monstruosa” y la posibilidad de soñar un retorno al bien; señala que en la voz de grecco empieza a aparecer el lenguaje del tango y alusiones a la escritura de otros poetas y a poetas de distintos tiempos y geografía. El intercambio de epígrafes entre los heteronónimos, de imágenes y de recursos muestra que la lectura intertextual juega un rol fundamental en la composición del poema.

De este modo, para Sillato, la heteronimia es un recurso que coincide con “las premisas propuestas por la crítica contemporánea en cuanto a la necesidad de descentrar el interés puesto hasta no hace mucho en la persona del autor para fijarlo en el discurso emitido a partir de la función autor”. Gelman, desde la perspectiva del autor, cuestiona, al recurrir a la heteronimia, “la supremacía del autor en relación a su texto.”

De la reflexión sobre la intertextualidad, surgen tres aspectos importantes. El primero se refiere a la condición del poeta como lector dado que el autor se vuelve un lector que muestra en su obra sus lecturas. El segundo realza la idea de que la originalidad y la diferencia significan en Gelman una manera de hacer presente la tradición. El tercer aspecto pone la atención sobre el rol activo del lector que debe integrarse a la tarea de la co-creación como un co-autor en tanto actúa en el reconocimiento de esos autores / esos textos ajenos.

Desde la teoría de la intertextualidad, la poética gelmaneana se asienta en la idea de que el texto no es un universo cerrado y hermético ni funciona en un sistema cerrado sino como un sistema sígnico que depende de otros sistemas sígnicos, y Sillato, que se propone como objetivo identificar los patrones intertextuales que rigen la totalidad de los poemas de algunos de los libros, trabaja a partir del proceso descrito por Ben Porat consistente en la alusión literaria que permite crear el máximo de patrones intertextuales.

Así, reconoce que la unidad del poemario *Citas y comentarios*, el tercero de los libros publicados en el exilio y escrito entre 1978 y 1979, está dada por el deseo de la voz poética de entablar un diálogo con quien es motivo de su amor – dolor, el país, a través de un lenguaje que expone los textos de San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús – tradición mística española del siglo XVI – y con los textos de tangos de Roberto Firpo, Homero Manzi, Pascual Contursi, Homero Expósito, Cátulo Castillo, José González Castillo, Alfredo Lepera y Carlos Bahr. Los comentarios “no pretenden explicar o comentar la obra de estos autores sino recuperar su esencia y reescribirla dentro de un contexto histórico diferente.” Además de los autores antes mencionados,

aparecen Baudelaire, Rey David, Isaías, Ezequiel, Van Gogh, San Pablo, Continina, Hadewijch; otros diecisiete poemas no tienen el nombre anticipatorio.

También Sillato reconsidera, desde su investigación sobre el misticismo judío y su expansión en España y los lazos entre misticismo cristiano y misticismo judío a través de la Cábala, cuyos textos usaron muchos de los nuevos cristianos españoles en su tarea de conversión, la tradición mística que se observa en la obra de Gelman

Cuando analiza el libro *com / posiciones* publicado en 1986, observa que los poemas reflejan la visión exiliar. En esa concepción aparece el sentimiento de pérdida dominante en el discurso de los místicos que, como pertenecientes a familias de judíos conversos, vivían un momento político social de gran inestabilidad y decadencia -dentro del panorama histórico de los siglos XVI y XVII, los místicos buscaban repetir, en su experiencia individual, la manifestación de Dios, que se había revelado al pueblo de Israel en su camino de transición a la Tierra Prometida, para encontrar un sentido al sentimiento de exilio que experimentaban en su presente- esa condición histórica de exiliado es la que sufre el escritor. Otro elemento que está en la base del misticismo y que reaparece en Gelman, dice Sillato, es el de la insuficiencia del lenguaje como medio de expresión de una experiencia intraducible en palabras. Fundamentando su análisis en Gershom Scholem, explica Sillato, el misticismo aparece siempre que haya necesidad de cambio y se busque romper las estructuras de viejos sistemas para crear nuevos valores a partir de la interpretación de los viejos. En Gelman se produce este sentido de ruptura y búsqueda de cambio de una situación de su presente histórico: el exilio de su país. La búsqueda de los patrones intertextuales le permite a Sillato descubrir que el poeta lee a los místicos que leyeron los textos de la Cábala que, a la vez, responde a una lectura de textos bíblicos y puede confirmar el concepto de Julia Kristeva acerca del texto como productividad en el que se entrecruzan y neutralizan discursos provenientes de otros textos. Gelman actualiza un tema, un motivo o un símbolo de aquellos discursos que se convierte en el punto de partida de una nueva cadena significativa. La amada, para Gelman, es el país. Como es imposible tenerse el uno al otro, la voz poética recurre a la experiencia mística que le hace posible descubrir en la mitad de su alma el sitio donde se esconde el objeto de su amor. Otro tema de elaboración poética es la ceguera que representa la situación del poeta impedido, desde el exilio, de ver lo que desea. Las imágenes, palabras, versos tomados en préstamo del discurso de quien se evoca en el título contribuyen a formar el patrón intertextual que rige el poema y que posibilita elevar el poema de amor “al plano metafísico de la experiencia mística”. En

algunos casos, no es un texto particular sino muchos textos que se elaboran alrededor de un pensamiento.

El análisis de la poesía mística lleva a Sillato a decir que se produce un diálogo ficticio ya que “desde la propia enunciación, el lenguaje místico transforma los signos de la comunicación dado que ese supuesto diálogo entablado entre un ‘yo’ y un ‘tú’ -o ‘vos’- queda anulado ante la evidencia de que ese ‘yo’ que habla desde el texto no es sino una representación del ‘tú’ – ese ‘otro’ presente en el ‘yo’ gracias a ese proceso de consustanciación que hace que ambas personas se contengan una a la otra.” En Gelman, el otro, cuya ausencia se hace presencia por la palabra, es el que organiza el lenguaje. Ese ‘vos’ es el que “produce la ficción del diálogo”: ficción en cuanto diálogo irreal dada la convergencia de las dos personas en una.

De este modo el concepto de otredad en la poética de Gelman es fundamental. Por un lado, la otredad implica el otro texto, el texto del otro como intertexto al que se alude, cita o comenta y, por el otro, es otredad poética que elabora el “yo” al pronunciar la palabra del otro, de ese “él” ausente que es el país transfigurado en la persona del “vos” que es el único que da existencia verdadera.

Respecto de la relación que establece Gelman con las letras del tango y que ya se percibe en el título del poemario *Gotan* y en algunos de los poemas allí incluidos, señala que la generación del 60, evocando intertextualmente en sus poemas letras de tango, rompió la marginación en la que se había mantenido dicha producción; destaca, entre los elementos propios del tango, el retorno a lo cotidiano, la incorporación al discurso poético del lenguaje coloquial tomado de la calle, el tono sentimental y dulce, la denuncia de la situación de injusticia social, la temática común. A esta incorporación de lo coloquial Gelman agrega, en el libro *Citas y comentarios*, su intención de dejar al descubierto la validez del recurso de interpretar y de apropiarse de la visión exiliar que muestra el tango y que le permite exhibir su propio dolor por el abandono del país. El tono místico se mezcla con el sentimental y nostálgico del tango, aparece la tensión entre la añoranza del encuentro con el objeto de su amor y de su dolor y la visión esperanzada del reencuentro a través de la unión mística. Por todo lo cual, según Sillato, mística y tango son dos modos de expresar, desde la experiencia individual, la misma “diversidad de sentimientos -amor, deseo, dolor- producto de una separación involuntaria de lo amado”.

Los intertextos, que el poeta expone, hacen posible que el lector pueda seguir un recorrido en el terreno de la literatura y comprender “que ningún texto existe aisladamente” como “tampoco ninguna cultura existe aisladamente”.

En cuanto a la traducción, el poeta utiliza este recurso, primero como parodia y luego como teoría y aplicación. La traducción, desligada de las motivaciones que mueven al escritor a valerse de ella, representa un modo de incluir al “otro” en el proceso de creación. Hay una etapa en la que Gelman reúne sus textos bajo el título de traducciones y otra etapa en la que titula sus traducciones como *com / posiciones*. Recuerda Sillato que en el libro *Los poemas de Sidney West. Traducciones III* aparece un epígrafe donde se establece una posible correlación entre la traducción como traición y de la poesía como traducción, e interpreta que la valoración de la traducción como traición dejaría de existir si se la considerara como acto de interpretación. Revisa entonces las teorías sobre la traducción de Benjamin, de Steiner, de E. Pound, de Borges, de Derrida e indica que en *Traducciones I, Traducciones II y Traducciones III*, la traducción es para Gelman un acto de provocación al lector que no puede ver los originales y que debe juzgar el valor de los textos por sí mismos y al traductor por sus propios logros y no por su fidelidad a los originales. En *com / posiciones*, libro que es una continuación del poemario *Citas y comentarios*, el poeta aclara los conceptos ligados a su propia producción: diálogo con los textos que grandes poetas escribieron hace siglos. El corpus está formado por poemas hebreos que provienen de la escuela andaluza, por un poeta de origen árabe y otros textos anónimos. Sillato compara la producción de Gelman con la antología usada como fuente, el *Hebrew Verse*, y establece que el autor tiene la misma concepción de la traducción que tenía E. Pound, cuando sacrifica algunos aspectos del texto que traduce a fin de ofrecer lo que él quiere ofrecer y en la manera en que él siente, es decir, a través del lenguaje coloquial y de la variación de tonos que connotan lo religioso o lo profano. También señala que la aparición en *com / posiciones* de un nuevo heterónimo de Gelman, un poeta sefardí, eliezer ben jonon, tiende un puente entre su propia creación y la de los poetas a los que traduce.

Sillato piensa que Gelman realiza un tipo de traducción que, según la clasificación de Raffel, se denomina interpretativa porque recrea en su propia lengua un equivalente del poema donde se puede apreciar la vigencia de la visión exiliar que los poetas traducidos manifiestan y de su propia condición histórica de exiliado.

## 2. 5. El sujeto: entre la narratividad y la imagen

Ana María Porrúa<sup>44</sup> hace una lectura del proceso de constitución del discurso poético del '60, de sus distintas configuraciones, y analiza y evalúa, por un lado, la tensión entre poética sesentista y “la realidad histórica o política” y, por otro, la tensión interna entre poética y vanguardias, observa los cambios de visión sobre elementos tales como configuraciones culturales e ideológicas, en la relación entre escritor y política o su función en la sociedad. Fundamentalmente, analiza cómo Leónidas Lamborghini y Juan Gelman procesan las vanguardias en el '60.

Para la crítica, la poética de Gelman se inscribe en la poesía argentina del '60 que se caracteriza por su acercamiento a la oralidad y por la secuencia narrativa y cuyo enunciador, si bien mantiene un carácter de algún modo confesional, empieza a caracterizarse como subjetividad colectiva, social y política. Este tipo de enunciador “rompe el marco de la intimidad” para hacerse cargo de una experiencia generacional.

Además, el modo de enunciación pragmatiza el discurso ya que los poemas del '60 informan, argumentan, polemizan e interpelan al lector. Esta poética se hace permeable, de modo tal que ingresan en ella el discurso político, el coloquial, el científico desde la estilización hasta la parodia y se amplifica el espacio de la subjetividad. Así la poesía del '60 “parece enunciarse en voz alta contraponiéndose a la ideología vanguardista del silencio poético” y la especificidad de la lengua poética, en el contexto de los demás discursos sociales, se pone en cuestión; por lo tanto, se produce, desde la teoría de Bajtín, una dialogización de la poesía.

En la poética gelmaneana hay textos donde se percibe la persistencia de la subjetividad de la tradición lírica en tanto es posible “una correlación entre el hablante textual y la figura autoral”, incluso en poemas de *Traducciones I* y *Traducciones II*; pero el efecto de la traducción como quiebre de la intimidad se muestra claramente en *Traducciones III*. En contraposición con la idea de “creador”, productor original, se configura la imagen del “factor”, aquel que recoge materiales previos para armar o montar su propia enunciación. A partir de esta forma de escritura que consiste en procesar otros textos u otras tradiciones, se explica la relación entre el hacer poético y el hacer del traductor: la idea de traducción se puede extender al resto de los textos que

---

<sup>44</sup> Porrúa, Ana María, “La poética argentina del '60: Transformaciones dentro del género. Leónidas Lamborghini y Juan Gelman (1955-1975)”, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1998.



toman como fuente otros textos de otros géneros discursivos. El poeta es un lector que transforma la materia y es un traductor en tanto compone, hace el montaje o el collage de los textos realizando variantes mínimas o notorias. Desde allí, indica Porrúa, la primera persona desaparece y el tipo de relato, por ejemplo en *Traducciones III*, se articula en los límites de “lo fantástico” y se vuelve imposible la homologación de las figuras del autor y el sujeto de enunciación, también se articula de modo particular el tópico amoroso -entre personas y animales, entre personas y partes de su propio cuerpo- por lo cual se delinea el espacio de enunciación de una intimidad extraña, además, se desdibuja el tono público típico de la enunciación del '60 y se retorna a una intimidad privada diferente de la de la vanguardia porque ésta es de tipo infantil y sin solemnidades.

Para la crítica, la figura del traductor hace posible incluir otras subjetividades y esta inclusión hace la diferencia con la poética del '60. Los traductores, autores inventados, facilitan un alejamiento de la experiencia personal y generacional cuando eliminan el tópico político; por consiguiente, la subjetividad deja de definirse respecto de la “realidad” externa y lo hace a partir del “lenguaje”. Así, Porrúa detecta que la subjetividad autoral está en el gesto de provocación que implica instalarse en la poética vanguardista y desde allí apelar a la poética social del '60 “amparado en una operación de reescritura ficticia”. A la homogeneidad y decir monológico de la lírica del '60, se contrapone la heterogeneidad de las voces, la polifonía. Y en lo que se refiere al pacto mimético propio de la producción del '60, la poesía de Gelman debe leerse como una ruptura que pone en tensión y disuelve algunas configuraciones del discurso lírico tradicional. Además, por un lado, *Traducciones III* responde a una necesidad de “extrañarse brechtianamente”, a través del procesamiento de la vanguardia surrealista y creacionista, del tono intimista<sup>45</sup> de su producción anterior: disolución del “yo” y generalización de la tercera persona<sup>46</sup>; por el otro, el dialogismo se da bajo la forma de la ironía, como sostiene Bajtín: Gelman lee lo referentes propios de la poética del '60

---

<sup>45</sup> Según A. M. Porrúa, la primera intimidad -la que se encuadra en la poética del '60- está constituida por la figura de un sujeto que habla de sí mismo, que se confiesa y cuenta sus creencias; lo íntimo en *Traducciones III* no está dado en lo dicho sino en el modo de enunciación, en el tono exclamativo, interrogativo y mejorativo del tópico de la muerte y en la construcción de una lengua infantil, la inestabilidad del lenguaje, el diminutivo, la musicalidad de la canción o la repetición típica del cuento para niños, por ejemplo.

<sup>46</sup> Para A.M. Porrúa, en *Traducciones I* el límite entre primera y tercera personas no estaba claro a pesar de la figura de un traductor que mediaba entre una escritura “original” y una traducida. Contrariamente en *Traducciones III*, no hay identificación posible ya que el uso de la tercera persona cubre la voz de Sidney West y luego la voz del “traductor” / “editor” de los poemas que aparece en la clave irónica que se abre en la “Fe de erratas”.

desde la ideología de lo maravilloso y desde ahí desestima el componente pedagógico de la poética sesentista y su valor instrumental. La ironía, entonces, es el lugar desde el que se hace posible una “verdad” de lo absurdo o lo maravilloso.

Porrúa, siguiendo la descripción de K. Hamburger respecto de la noción de poema-confesión a partir del Romanticismo alemán y del enunciado poético como expresión de sentimientos o experiencias personales, señala que en el '60 se produce un cuestionamiento del sujeto lírico. Según su análisis, los modos de cuestionar la subjetividad poética del '60 tienen que ver con “la multiplicación de sujetos, con el ejercicio de variación de la voz del otro”, y puesto que toda subjetividad se define en el discurso, es relevante el ingreso de diversos tipos de enunciado en el poema, también desde allí debe entenderse la elaboración del lenguaje “infantil” en *Traducciones III* y en *Fábulas* “que se hace cargo de un texto adulto como el vanguardista” con creación de sujetos apócrifos e incluso con “borramiento de la figura del hablante poético”. También los poemas de *Relaciones* sitúan la subjetividad en el espacio de la paradoja. Ellos cuestionan las certezas del texto del '60: las aserciones se suspenden porque se abre el espacio a la pregunta bajo la modalidad directa o retórica cuya función es interrogar la modalidad de la enunciación y las referencias probadas dentro de ciertas tradiciones y dentro de la misma producción del poeta. Los encadenamientos narrativos, las imágenes, las certezas ideológicas se trasladan al plano de la interrogación y se genera de esta manera una instancia de reflexión acerca de los opuestos: antiguo-moderno, tradición-renovación, verdad-realidad, sencillez-delirio.

Para Porrúa, en la poesía política del '60 -siguiendo a Hamburger que separa la poesía política de la lírica porque se acerca al enunciado comunicacional y plantea un tema que no es ocasión de la experiencia o fruto de la emoción-, quedan restos de subjetividad porque los tópicos políticos están tramados por la experiencia personal y generacional; se daría, en consecuencia, un caso de zona intermedia entre subjetividad lírica e historia. Como hipótesis cultural de la década del '60, la política da sentido y envuelve a las diversas prácticas humanas como el arte, explica la realidad y es también un modo de intervenir sobre ella para transformarla por lo que se produce una relación entre vanguardia política y vanguardia artística.

A partir de su lectura crítica, entiende que Gelman logra la transformación de la tradición poética del '60 a través de un gesto de reescritura que tiene que ver con el procesamiento de dos tradiciones: la vanguardia histórica y la poesía social a partir de

dos órdenes: la imagen<sup>47</sup> y la narración. La producción del poeta es abordada desde la noción de pliegue que G. Deleuze elabora con relación al barroco y a la lectura de la obra de Leibniz. En este caso la noción de pliegue no supone la articulación de dos mundos: alma y materia según la cual el alma tiene con el cuerpo una relación compleja, sino de dos órdenes: el narrativo y la imagen. El pliegue, para Porrúa, en la poética de Gelman, es una espacialización de poéticas diversas<sup>48</sup> (la coloquialista y la vanguardista) que pueden leerse en estado puro, es decir, es un espacio que da lugar, alternativamente, a las poéticas, que reconoce regímenes, lógicas y sentidos y permite ver los dos lados yuxtapuestos o también en forma de cruce lo cual implica la regresión a alguna poética consolidada, como pliegue de una sobre otra. La noción de pliegue posibilita, en consecuencia, la lectura de la heterogeneidad como función operatoria del lenguaje que reenvía de una poética a otra. La operación de pliegue o despliegue de poéticas en estado puro es una construcción que realiza la crítica porque se trata de dos formaciones contemporáneas que conviven y dan lugar a una de las marcas más claras de la poética del autor.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Si para Gelman, los orígenes de su producción hasta *Gotán* están en el grupo “El pan duro”, en la tradición literaria del ’60, la apropiación de las operaciones de la vanguardia clásica es uno de los lados del pliegue y tiene que ver con el orden de la imagen: “La exacerbación de la imagen de procedencia surrealista se leyó en relación con la ideología poética de lo maravilloso. La maravilla recubre los referentes propios de la poética del ’60 y los de la tradición de vanguardia, pero además tiene que ver con el rodeo propio de la imagen. Lo maravilloso podría pensarse como praxis del lenguaje y no solo como una mirada sobre el mundo”.

<sup>48</sup> Para la poética del ’60, el texto se construye a partir de un lenguaje transparente que silencia al texto vanguardista por considerar que se apoya en un lenguaje opaco, ilegible y no popular. En esta primera tradición, el texto es un espacio para desarrollar discursos predominantemente narrativos y argumentativos donde se presta atención al mensaje ideológico. La sintaxis es lineal. La propuesta de la lengua descansa en la verosimilización de lo conversacional en la poesía. En esta poética se practica el realismo y se apela a medios que soslayan la metáfora y el juego de imágenes y se recurre a recursos conversacionales o narrativos sin dar lugar a pliegues. La tradición vanguardista es antagónica a la primera y apunta a las normas más estrictas de la lírica. Sus articulaciones históricas son el romanticismo, el simbolismo, las vanguardias europeas de los años ’20. En esta poética, el texto muestra el trabajo sobre el lenguaje. Para A. M. Porrúa, Gelman puede escribir como un escritor de Boedo o como Vallejo o Girondo. Hay, por lo tanto, un movimiento de avance y regresión que tiene que ver con el carácter de inclusión en el sentido en el que lo especifica Deleuze como plegar, desplegar que significa no sólo tensar y destensar, sino también envolver, desenrollar, involucionar y evolucionar. Así ‘involucionar’ y ‘evolucionar’ están pensados como términos semióticos en la producción poética: todo momento de exposición de una nueva poética o de la hegemonía de un orden sobre otro, supone el momento anterior, lo incluye. Esta noción de pliegue es la que permite a la crítica pensar la poética de Gelman sin incluirla en una estética barroca o neo-barroca.

<sup>49</sup> El pliegue, como estilo, significa un tratamiento de la materia poética que trabaja en contra de las formas lineales de la poética narrativa y por esto es un rasgo operatorio que dilata o interrumpe las previsiones de lectura. En tanto conformación de espacio de una poética particular, el pliegue se relaciona con la jerarquización de las poéticas retomadas y desarrolladas en estado puro, pero también supone la re-lectura de los antecedentes y, por consiguiente, una “desprivatización” de los usos practicados sobre ellas, desprivatización respecto del gesto de apropiación hecho por las vanguardias del ’50 (invencionismo y surrealismo). Otra configuración del pliegue se da bajo la operación de rotación como repetición de

De la reflexión acerca de la idea de pliegue surge la caracterización de las primeras obras hasta *Gotán* donde se exhibe el despliegue de la poética del '60: narración y registro coloquial; en cambio, el ejercicio de la poética vanguardista como despliegue de derivación metafórica se lee en *Cólera buey*. En *Fábulas*, por ejemplo, el pliegue es pensado como método que tiene la función de diferir el orden del relato, retardar la narración y producir la dispersión para construir el descentramiento del relato de los hechos y pasar al relato de la constitución de la imagen. La ironía y la lectura en clave contemporánea del texto previo son los gestos de mayor alejamiento de la tradición de la poesía social del '60.

Cuando Porrúa analiza el poema "Hoy estoy tan alegre, qué me dicen"<sup>50</sup> de la parte El amor ha crecido de *Violín y otras cuestiones* (1956), supone la apropiación de un sujeto "dramático" y de un registro -desde la teoría de actos de habla de Austin- ilocucionario. Y respecto de la configuración de este sujeto "dramático" entiende que se trata de un sujeto que se vuelve permanentemente sobre su propio discurso y que incorpora explícitamente la figura del receptor que aparece interpelado y recubierto por la forma pronominal "usted / ustedes" asociada al vocativo "señor / señores". Este vocativo, que tanto en Vallejo como en Gelman adquiere distintos grados de especificidad (compañeros, camaradas, gente), significa una ruptura con la tradición de la poesía lírica vigente en el poema "Estoy sentado como un inválido en el desierto de mi deseo de tí" o "Presencia del otoño" que conviven en el mismo libro. En ellos aparece el "tú" que es, en realidad, según la crítica, un receptor vacío que no puede asociarse al lector porque recubre una figura de receptor idealizada y estetizada. Así la apelación al "tú" se desarrolla en poemas de tópico amoroso: el "tú" es la amada y en ese sentido adquiere un importante grado de generalidad que representa un uso tradicional del pronombre que se caracteriza por un vacío enunciativo porque es una palabra sin remitente; en tanto que el uso del "usted" acompañado de vocativos produce una pragmatización del discurso poético al crear un contexto de enunciación diferente del lírico tradicional.

La apelación al receptor es, por otro lado, indisociable del sujeto enunciador que, más que expresar sus sentimientos o confesarse, interroga, asevera, exclama o argumenta. Por consiguiente, la construcción del sujeto ficcionaliza un "yo poético" que

---

términos que ponen en escena las posibles combinatorias, también como rodeo o doblez, como cambio o desvío. La re-lectura y la re-escritura generan espacios de cruce y transformación.

<sup>50</sup> Re-lectura, para Porrúa, de *Poemas humanos* (1923-1938) y *España, aparta de mí este cáliz* (1937-1938) de C. Vallejo.

habla y no uno que escribe por lo cual se destacan sus actos de habla asociados a las marcas propias de los enunciados orales que abandonan la retórica codificada por la tradición lírica; este hablante poético, según la mirada de la crítica, es similar al enunciador teatral aunque no llega a presentarse bajo la figura de un personaje.

En el procesamiento de la poesía de vanguardia se produce el despliegue del orden de la imagen; la nueva textura tiene que ver con el montaje definido por Adorno como discontinuo amontonamiento estructurado de imágenes. También en esta relectura funciona el intertexto de la poesía de Vallejo respecto del tratamiento de la imagen y de la metonimia que se relacionan con usos que recubren al sujeto de la poesía y al mundo social. Por lo tanto, Gelman hace una lectura del poeta peruano ideológica y poética.

## 2. 6. Gelman y las alternativas de la escritura

Daniel Freidemberg<sup>51</sup> retoma las consideraciones que elabora Noé Jitrik acerca de la experiencia de los neovanguardistas de fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta quienes habrían ido conformando una poética nacional que habría permitido, según Jitrik<sup>52</sup>, que la poesía se socializara y desepigonizara respecto de modelos extranjeros y comenzara un rescate de elementos populares, y observa que, en el '60, generación en la que inscribe a Gelman, la búsqueda adquirió una veta coloquialista en el estilo y explícitamente politizada. Señala que, más allá de la voluntad de algunos de lograr una expansión del público de poesía, muchos poetas encontraron en el patrimonio lingüístico coloquial una suerte de territorio virgen, para ellos se estableció una suerte de continuidad entre la vida concreta y la poesía: “la vida podía ser vivida poéticamente, o al menos ser vista poéticamente, y la poesía podía recoger las experiencias de la vida concreta, hacerlas suyas y, sobre todo, utilizar la energía proveniente de ese contacto”. Así, la poética de los '60 no sólo se hace cargo de la

---

<sup>51</sup> Freidemberg, Daniel, “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman” en: Noé Jitrik (Dir), *Historia crítica de la literatura argentina*. n° 10: *La irrupción de la crítica*, Susana Cella (Dir), Buenos Aires, 1999.

<sup>52</sup> A partir de un artículo de Noé Jitrik, “Poesía argentina: aislamiento y esperanza”, publicado en *Los Andes* de Mendoza, el 22 de octubre de 1962, Freidemberg recorta algunas de las ideas mencionadas respecto de los poetas que representan la nueva sensibilidad: “entender la poesía como expresión de la realidad, tanto cotidiana como la más misteriosa; entenderla como vehículo de comunicación; concebir la palabra como instrumento y no como finalidad; proponer una visión rebelde de la vida; incorporar la persona del poeta a los riesgos del poema; incluir la lucidez sobre los límites del oficio poético dentro del poema mismo; ejercitar toda libertad formal y de invención; ser, de alguna manera, la penetración y la conciencia sobre el tiempo que les ha tocado vivir”.

existencia cotidiana en la temática y en las referencias sino también en la escritura, por lo cual aparece como tendencia la desacralización del poeta y un nuevo pacto de lectura que tiene como base que entre lector y poeta existen un código, conocimientos y experiencias que, por ser comunes, hay que aprovechar ya que se suponen habituales en el “lector medio”.

Freidemberg señala que las poéticas de Gelman y de Lamborghini, que coinciden en varios puntos y también se enfrentan radicalmente en otros, abren nuevos caminos en cuanto a la concepción de la poesía y a la escritura y entrañan un ejercicio crítico: “Crítica política y social de un tiempo y de un medio, pero también permanente puesta en crítica de la tentación de aferrarse a núcleos de significación o de valor más o menos seguros y, muy en particular, de la poesía misma: la escritura poética como una consciente elaboración crítica de los lenguajes y de la lengua, entre ellos los discursos identificados como ‘poéticos’, y como producción de textos cuyo hacerse incluye una visión crítica de eso mismo que se está haciendo”.

Respecto del libro *Violín y otras cuestiones*, prologado por Raúl González Tuñón, subraya el retorno a lo ya realizado en los años '20 o en los '30 y arguye que representa no sólo un cambio en el quehacer poético que se enfrenta con el bloque de esteticismo impuesto por Poesía Buenos Aires -que coloca la poesía bajo un estatuto ontológico que la concibe como un modo de vida y un tipo de conocimiento superiores-, sino también una inscripción política en la izquierda. La capacidad de comunicación y el efecto de inmediatez gracias al estilo, para Freidemberg, “se sustentan en la ficción del hablante confidencial” que había alcanzado una particular definición con el Evaristo Carriego de *La canción de barrio* (1913) y remarca que resulta paradójico que Gelman encuentre en el poeta César Vallejo un acceso, a través de la escritura, al habla de Buenos Aires. Sucede, según la interpretación del crítico, que en el poeta peruano descubre una actitud básica hacia el lenguaje que consiste en hacer surgir la escritura de una “suerte de estado elemental de la lengua, anterior a la sistematización escrita y todavía libre del control de la conciencia instrumental”, de ahí la sensación de soltura y carencia de artificios, cuando, en verdad, es una poesía “saturada de artificios, sólo que quedan envueltos en el aspecto natural del discurso y contaminados por él”.

Según esta lectura, los cuatro primeros libros de Gelman reunidos en *Gotán* podrían verse retrospectivamente como una etapa preparatoria de *Cólera buey*, donde con mayor arrojo y originalidad irá explorando posibilidades para la escritura. Para Freidemberg, este libro, donde el autor explora formas y recursos que luego reaparecen,

implica una síntesis y coincide con una etapa de crisis marcada por el abandono en 1963 del Partido Comunista y de replanteos literarios.

Sobre la invención de poetas apócrifos este análisis destaca que la heteronimia se propone al lector como una especie de juego “para dar cauce a las múltiples y constantemente renovadas variantes de una misma voz básica y de una serie de obsesiones permanentes”. Ya en “Los poemas de Don Pero”, se pone en marcha la exploración de las posibilidades expresivas de estadios anteriores de la lengua que encontrarán mayor expresión en *Dibaxu*.

En *Los poemas de Sidney West. Traducciones III, Fábulas, Hacia el Sur* aparece el procedimiento de “la narración delirante de ficciones” que en *Fábulas* hace posible la “incorporación de referencias a la historia y la cultura de América latina” y además intervenciones políticas por medio del ejercicio de “la mezcla” que en *Relaciones, Hacia el sur* y *Anunciaciones* es un elemento decisivo. En *Relaciones*, para Freidemberg, Gelman entra en una zona reflexiva y “pone en cuestión virtualmente todo lo que supone que es ‘la realidad’”. Esta indagación se prolonga en el libro *Hechos* - primer libro del exilio- donde incorpora el uso de “las barras de separación para establecer períodos rítmicos o zonas de sentido”. Las obras del exilio representan en la trayectoria de la poética gelmaneana la sucesión de esa búsqueda y otros desafíos “como si el poeta hubiera asumido como un destino la certeza de que no tendrá sosiego en la persecución a la que lo somete ‘el deseo -y su fracaso- de dar con la palabra que calla lo que dice’”.

Freidemberg indica que, en la obra de Gelman, aparece en forma creciente el repertorio de posibilidades estilísticas, perceptibles en otros poetas: juegos con el lenguaje, falsas faltas de ortografía, cambios de género, sustantivos y adjetivos conjugados como verbos, verbos o sustantivos en función de adjetivos y la recurrencia a preguntas que importan por sí mismas sin depender de respuestas.

Como conclusión, para Freidemberg, Gelman es uno de los emergentes más notorios de la poesía argentina desde mediados de los años 50, su poesía puede ser comprendida como discurso emparentado con el discurso de los místicos ya que “escribe atraído por la evidencia de lo que se llama la ‘inaferrabilidad’ de la poesía entendida como discurso más allá del discurso y al que éste tiende sabiendo que no llegará nunca”.

Del resultado del análisis de algunos de los libros fundamentales acerca de la obra de Juan Gelman, en principio, la crítica hace un relevamiento de las características generales de su poética:

- a) la interrelación del enunciado poético gelmaniano y del enunciado de diferentes poéticas reconocidas en su obra y reconocidas por la crítica y el autor en entrevistas y conferencias,
- b) la relación entre poética e ideología,
- c) el trabajo de la intertextualidad, heteronimia y traducción en la poética de Gelman,
- d) la interrelación del enunciado poético y del enunciado real – proveniente de las declaraciones del propio poeta sobre su poética y su compromiso social y político: la poética de Gelman conduce hacia y desde el exilio.

Sobre el problema de la construcción del sujeto del poema y del tú, se puede observar una práctica de escritura donde, según los períodos de producción, se distinguen configuraciones puras y otras más bien mixtas, siempre atravesadas por tonalidades diversas y, la mayoría de las veces, provocativas o críticas:

- a) la caracterización de un sujeto de tono intimista y confesional que se identifica con la figura del poeta que corresponde al sujeto propio de la tradición más estereotipada del género. Se trata de una configuración cercana a la de la poesía romántica. La apelación al tú, en esta línea, tiene su explicación a partir de la duplicidad del hablante poético cuya condición anímica es nostálgica o idílica y anhela el reencuentro,
- b) la conformación de un sujeto que trasciende la esfera individual y en el que se observa la disolución de la subjetividad en el compromiso social y político del hablante que, en ocasiones, celebra la gesta. En él se concentra el imperativo ideológico de un sujeto que transmite un sentido totalizante que está cristalizado en las poéticas propias del realismo que coinciden con la estética oficial de la izquierda argentina; su interlocutor puede considerarse en este espacio, una persona cercana y activa,
- c) un sujeto que se construye entre los discursos sociales y culturales disponibles, y que aparece en los efectos materiales de la lengua,
- d) un sujeto despersonalizado que amplía su voz a partir de los procedimientos de la heteronimia en la serie de las traducciones y recomposiciones de otros textos;



la figura del poeta, lector-traductor, problematiza la poesía -espacio polifónico- como traducción-traición y como reescritura, y el rol del lector que se transforma en co-autor,

- e) un sujeto de tono intimista que exhibe el desarraigo durante el exilio, período en el que se observa una figura escindida que se muestra en la cotidianidad del hombre desterrado o en la construcción del testimonio; el tú al que se dirige o es el país o aquel que lejano o desaparecido está presente en su imaginación.

### 3. Perspectivas teóricas acerca de la identidad del texto poético y del sujeto del poema

Nuestro análisis de la poética de un recorte de la producción de Juan Gelman no se basa en asumir la hipótesis de que el texto poético tiene una identidad propia dentro de una clase de textos literarios y que esa identidad admite una definición transhistórica -una reflexión sobre la interpretación de los textos poéticos de este tipo podría fundarse en la noción de función poética que consiste, tal como la formuló, en los años '60, Jakobson, en la proyección del "principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación"<sup>53</sup>- o que su identidad justamente se constituye como una manera específica de transgredir cualquier esquema discursivo, según, por ejemplo, Stierle para quien la lírica no es un género dotado de un esquema discursivo propio que a su vez se pueda retrotraer a un esquema pragmático.

El centro de nuestra investigación consiste en responder, fundamentalmente, cómo en los textos poéticos se produce la construcción del sujeto y de su alocutario, es decir, quién dice "yo" cuando dice "yo" y a quién se dirige, y cómo el discurso poético hace emerger a través de la relación yo-tú una representación de mundo. Para abordar esta problemática fue necesario analizar algunas de las posiciones teóricas relevantes en el campo de la crítica con el objetivo de destacar las cuestiones que permiten construir el objeto de nuestro estudio.

#### 3. 1. El sujeto de la lírica y su experiencia de mundo

En 1957, Käte Hamburger elabora una "lógica de la literatura"<sup>54</sup> cuyo principio se remonta a la *Poética* de Aristóteles y consiste en la preparación de una lista de géneros (tipos de producciones verbales) cuya pertenencia a la literatura sea indiscutible y también independiente de toda evaluación de tipo estética. Para la autora, las leyes lógicas que presiden el proceso de la creación, en las formas producidas, son independientes del reconocimiento del concepto de literatura en el sentido estético.

---

<sup>53</sup> Jakobson, R., "Lingüística y poética", *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985, p. 360.

<sup>54</sup> Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Préface de Gérard Genette, Collection Poétique, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

Su lógica lingüística de la literatura puede ser calificada como teoría del lenguaje en tanto es una teoría que examina la existencia y la naturaleza de las diferencias funcionales entre el lenguaje que produce formas literarias y el que funciona como base de actividades de pensamiento y comunicación. Esta lógica permite examinar la lengua ordinaria y reconocer los criterios distintivos de la lengua de la literatura, esto es, establecer los aspectos estructurales que distinguen la lengua productora de efectos literarios. Por eso su lógica de géneros literarios tiene por objeto la relación de la literatura con el conjunto del sistema de la lengua y está fundada en una diferenciación de los tipos de uso o de función del lenguaje. Es importante destacar, entonces, que una teoría sobre la poesía presupone una teoría sobre el lenguaje y que, para Hamburger, los géneros orientan y modelan la experiencia del lector.

El uso corriente, es decir, no literario de la lengua consiste en producir “enunciados de realidad” en los que existe una polaridad entre el objeto del enunciado y el sujeto de la enunciación. Contrariamente al uso corriente, el uso literario de la lengua se determina por el hecho de que la lengua sirve para constituir realidades ficticias y personajes que funcionan no como objetos de enunciados sino como sujetos dotados de autonomía, como sucede en la ficción narrativa y dramática; y también para producir enunciados de realidad cuya función no es comunicar sino constituir una experiencia vivida inseparable de su enunciación y cuyo origen permanece esencialmente en la vaguedad porque es imposible asignarlos, por ejemplo en el caso de la poesía lírica, a un sujeto real, el poeta, o ficticio, un locutor imaginario. Así en la literatura hay un cierto empleo del lenguaje que tiene que ver con la decisión de construir, gracias a él un universo ficcional o una experiencia imaginaria inseparable de los propios recursos expresivos.

Se puede decir que, para Hamburger, se determinan de este modo dos grandes géneros literarios: la ficción y la poesía lírica en verso o en prosa. Así la autora extiende el campo aristotélico a las formas ulteriores de la ficción en prosa y añade la poesía lírica. La enunciación lírica tiene, según esta lógica de los géneros, un estatuto enteramente específico, y se diferencia de los enunciados de comunicación de lenguaje corriente, es decir, de escritura no literaria, de una forma mucho más sutil que aquella que distingue el lenguaje de la ficción del lenguaje de la realidad. Su hipótesis de trabajo consiste en establecer que el género narrativo y el dramático procuran la experiencia de la no realidad; la poesía, en cambio, procura la experiencia de la realidad. La diferencia está relacionada con la estructura lógica y también lingüística.

La lógica de Hamburger es una fenomenología de la literatura: se trata de una descripción de los fenómenos que son al mismo tiempo síntomas que remiten a una o varias causas inmanentes que son su fundamento. El método consiste en observar el fenómeno literario e intentar mostrar su modo de ser que se aclara y se devela en el mismo lenguaje, en su estructura lógica, que es su fundamento. Si bien los que escriben tienen poca conciencia de esa estructura y de su regularidad, una vez que las leyes son descubiertas, los intérpretes pueden acceder a los “misterios de la creación y de las formas literarias”. Es central para nuestra perspectiva destacar que, según la autora, la relación del lenguaje con la literatura está en el lenguaje creador que engendra las formas literarias, de esta consideración se puede extraer la relación de las así llamadas “figuras retóricas” en el discurso de la poesía.

El problema de la enunciación es, para esta lógica, el problema de la lengua. Por un lado, el enunciado es la enunciación de un sujeto a propósito de un objeto; por el otro, el concepto de sujeto de la enunciación es homólogo al del sujeto cognitivo que funciona en la teoría del conocimiento.

La enunciación es un concepto lingüístico teórico. Lo propio del sujeto de la enunciación es encontrarse en una situación ligada a y fijada en la estructura del enunciado; y el sujeto enuncia en relación con el objeto de su enunciado. El contenido del enunciado está sometido a las modificaciones que dependen de la manera en la que el sujeto de la enunciación elabora su enunciado y en función del sentido que él le da. Por esto, la estructura lingüística no puede ser reconocida a partir del objeto del enunciado sino que el elemento que determina la estructura es el sujeto. El carácter y la función del enunciado dependen exclusivamente del sujeto de la enunciación. No hay enunciado que no pueda ser interrogado en cuanto a su grado de objetividad o subjetividad. La subjetividad aparece en relación polar con la objetividad. La autora reconoce un límite para la objetividad absoluta en el enunciado matemático donde el sujeto asume una característica transindividual que se funda en la generalidad de todos los sujetos posibles y que no se manifiesta como sujeto localizable; también indica que no hay en la enunciación objeto de enunciado fundado en una subjetividad absoluta de la enunciación puesto que el sujeto no puede producir un enunciado sin objeto.

Según Hamburger, en la realidad enunciativa se inscribe la estructura sujeto-objeto. La noción de estructura sujeto-objeto permite designar el hecho de que el sujeto enuncia algo a propósito de un objeto. Esta idea es equivalente a decir que el objeto es independiente del hecho de que se diga algo o nada de él. En el caso en el que el objeto

del enunciado no es independiente del hecho de la enunciación o no parece serlo como es el caso de la mentira o el de la imaginación, el objeto fantaseado o imaginado es tan independiente del hecho de su enunciación como el objeto cuya existencia empírica está atestiguada porque se basa en la relación sujeto-objeto que es la función del sentido o del valor que el sujeto de la enunciación concede a lo que enuncia.

La estructura de la oposición polar sujeto-objeto permite, según Hamburger, esclarecer las relaciones discutidas entre lengua y realidad y entre literatura y realidad. Distingue, pues, tres categorías o tipos de sujetos de enunciación que permiten ordenar los enunciados: el “sujeto de enunciación histórico” -un sujeto cuya localización en el tiempo es inmediata y cuya personalidad está fundamentalmente comprometida-, el “sujeto de enunciación teórica” que enuncia un hecho independientemente de su propia existencia porque su personalidad individual no está en juego y para quien la cuestión del tiempo está vacía de contenido, y el “sujeto de enunciación pragmática” localizado en el “aquí” y “ahora” y orientado a la acción.

De la estructura enunciativa surgen las relaciones entre literatura y realidad. El elemento decisivo para caracterizar un enunciado como enunciado de realidad es el sujeto de la enunciación. El criterio que determina la realidad del sujeto es el hecho de que se pueda plantear la cuestión de su espacio en el tiempo. Es el tiempo (coordinada más abstracta que la correspondiente al espacio, pero más existencial) y la experiencia del tiempo -que engloba la noción de espacio- lo que es decisivo para una definición de su realidad.

El sujeto de la enunciación, por su relativa abstracción, ocupa una posición intermedia entre el sujeto que actúa y el sujeto cognoscente. Para el sujeto que actúa, el espacio es una condición tan necesaria a su realidad como el tiempo; para el sujeto cognoscente, que se orienta en función de fenómenos abstractos, independientes del espacio y del tiempo, la cuestión de la localización temporal no se plantea o se plantea para ciertos aspectos como por ejemplo, el envejecimiento eventual de lo enunciado en relación a influencias particulares ligadas a una época.

Según la autora, la enunciación es una realidad formalizada, fijada en las modalidades enunciativas. La cosa enunciada es el campo experimental o vivido por el sujeto de la enunciación. La descripción de la lengua como sistema enunciativo ofrece una base de comparación para el sistema de los géneros literarios. La descripción de la literatura se apoya sobre la relación entre la literatura y el enunciado de realidad y los géneros serán descriptos como variantes específicas de esa relación. El concepto de

enunciación pone a la lengua en relación con la realidad: la lengua deja de ser concebida como un conjunto de palabras o proposiciones susceptibles de ser comparadas con una realidad concreta y espiritual que, de algún modo, se le enfrenta y que la lengua supone reflejar. La lengua es concebida como enunciación, es decir, como estructura sujeto-objeto que mantiene una cierta relación con la cosa enunciada. La noción de realidad no describe el objeto del enunciado sino el sujeto de enunciación de modo que un objeto de enunciado irreal no pone en cuestión la caracterización de un enunciado como enunciado de realidad.

Para Hamburger, la diferencia entre el sujeto comunicacional y el “sujeto lírico” consiste en que el primero está orientado hacia el objeto; el segundo, en cambio, si bien tiene el poder de dar forma a su enunciado, no está orientado hacia el objeto o hacia la realidad y no tiene el poder de eliminarse a sí mismo como sujeto de la enunciación efectiva del enunciado, es decir, su objeto, la referencia real posible, puede ser metamorfoseado; pero el sujeto no puede metamorfosearse. Una noción relevante que se desprende de esta teoría es que el sujeto lírico no toma el objeto de la experiencia por contenido, sino la experiencia del objeto, así la experiencia puede ser ficticia, una invención. El sujeto de la experiencia y con él, el sujeto de la enunciación -como elemento estructural y constitutivo de la enunciación lírica, así como también de la enunciación no lírica- sólo puede ser real pues es el elemento constitutivo estructural.

Para la lógica lingüística, la calificación de un texto como lírico se determina a partir del sujeto de la enunciación y por los rasgos constituyentes del contexto de producción y recepción, por ejemplo, en los salmos, las plegarias o los ruegos que se encuentran en un ritual de servicio divino el sujeto de enunciación es pragmático en tanto está orientado hacia el objeto; cambia el tipo de calificación cuando ese tipo de textos aparecen en una antología de cánticos, en este caso, se produce un tipo de recepción según la cual el yo lírico enuncia sentimientos y presta a su devoción la expresión artística. El contexto de la antología delimita el alcance práctico, el texto es, en consecuencia, es expresión artística de un alma devota.

En el poema lírico no hay orientación hacia el polo objeto, es decir, hacia un complejo de tipo comunicacional, sino hacia un “complejo de sentido”, esto quiere decir que las enunciaciones se estructuran unas en relación con otras gobernadas por el sentido que el yo lírico busca expresar a través de ellas.

El lenguaje, para esta teoría, es el material de todo texto literario, da unidad artística a los géneros, y asume distintas funciones en relación con los diferentes

géneros. Así, los aspectos estéticos de una obra están constituidos por los medios lingüísticos, rítmicos, métricos y fónicos y estos hacen perceptible la configuración interna o no. En el caso de un poema, cuando éste está acabado, no se puede distinguir si la organización y la forma de la enunciación producen el complejo de sentido o si el complejo de sentido preside la organización del poema. La forma estética, para Hamburger, no es criterio decisivo en cuanto a la pertenencia de obras individuales a uno u otro género.

El complejo de sentido se devela con mayor o menor dificultad según la claridad de la revelación del complejo objeto.<sup>55</sup> Su análisis fenomenológico presenta en el cuadro del proceso de enunciación lírica dos posiciones respecto del polo objeto: si las palabras aparecen como pretextos para los objetos o si los objetos sirven como pretexto para las palabras, es decir, si el objeto es ocasión o pretexto de un acontecimiento lingüístico o las palabras que componen el poema están orientadas en dirección al objeto. Así, en el proceso de alejamiento de la enunciación en relación al objeto, los objetos desaparecen bajo las palabras que se vuelven autónomas y existen como formas fónicas que tienen su valor y su mundo propios.

También establece una diferenciación entre tipos de sujetos líricos: el yo lírico como interioridad de la poesía confesional, el yo de la poesía simbolista que evoca o elige un objeto que se transforma en estado de ánimo o de alma, el yo lírico para el que los objetos son sólo pretextos para las palabras e incluso llega a “dar la espalda a las cosas”.

Por lo tanto, en la lírica, la relación sujeto-objeto se distingue de un enunciado de tipo comunicacional orientado hacia el objeto porque para el poema, su objeto no es su objetivo sino la ocasión. El enunciado lírico no tiene por objetivo alcanzar una función en un contexto de realidad. Es por esto que se explican las variaciones de la relación lírica sujeto-objeto, ellas condicionan el grado de dificultad para la comprensión.

---

<sup>55</sup> Para Hamburger, la poesía moderna presenta un grado superior de complejidad. Algunos de los rasgos que la caracterizan consisten en que el sujeto lírico no se manifiesta en primera persona, el complejo de sentido se disuelve, los enunciados se sustraen a la referencia objetiva y más aún, a veces, es imposible especificar una referencia objetiva; por lo tanto, hay que realizar un trabajo de reposición del complejo de sentido para crear un complejo objeto. La autora se pregunta si la estructura lírica sujeto-objeto rige en el caso de la “poesía pura” propia del simbolismo porque la teoría de la lógica lingüística permitiría clasificar diversos fenómenos en el sistema lírico.

Lo que también concentra la atención de Hamburger está conformado por los grados en que se presenta la revelación o la disimulación del complejo objeto cuyo sentido es más o menos difícil de interpretar.

La enunciación es el principio que da forma al poema; esto significa que el poema es enunciado de realidad en la medida en que forma parte del campo de experiencia del sujeto de la enunciación. La forma en la que se aprehende, comprende e interpreta un poema es una re-experiencia. Cuando un lector está frente a un poema, está frente a manifestaciones de un otro real, de un tú que habla a un yo. No hay intermediarios, hay palabra y nada más.

Respecto de la naturaleza del yo lírico -pregunta que se relaciona con el tema de la identificación entre el “yo del poema” y el yo del autor-, para Hamburger, así como en la historia de la literatura no se dudaba en identificar inocentemente al yo lírico con el yo del poeta y había una cierta satisfacción en el descubrimiento de la identidad entre ambos; está la posición contraria que evita toda identificación. De modo tal que no hay ningún criterio ni lógico, ni estético, ni interno, ni externo que autorice a decir si el sujeto de enunciación del poema puede o no ser identificado con el poeta. Si el yo lírico tiene el poder de dar forma a su enunciado marcando que no está orientado hacia el objeto o hacia la realidad, no tiene tampoco el poder de eliminarse como sujeto de enunciación efectiva, real, del enunciado. El objeto, la referencia real posible, puede ser metamorfoseado por la comprensión que opera el sujeto; en cambio, el sujeto no puede hacerlo.

El enunciado lírico es un enunciado de realidad cuya enunciación se aleja del complejo objeto y se vuelve hacia ella misma, hacia el polo sujeto. Según Hamburger, sucede que desde la experiencia de lectores de poemas líricos, el poema se experimenta como enunciado de realidad, de la misma manera que un relato vivido y comunicado por vía oral o escrita. El lector no espera encontrar una verdad o realidad objetivas; espera experimentar y revivir algo del orden subjetivo, nada del orden objetivo. Hay una orientación hacia la comprensión de la experiencia independientemente de toda tentativa de interpretar el poema en términos de complejo de sentido. Si en la interpretación del poema aparece un referente objeto posible más o menos identificable es simplemente porque hay una función en relación al sentido, al referente semántico, del poema.

Que el poema lírico sea un enunciado de realidad auténtico significa que el concepto de realidad está plenamente satisfecho dado que esa realidad es de tipo subjetivo, es una realidad vivida. La experiencia de la realidad marca la enunciación. El



concepto de realidad es satisfecho también allí donde la realidad enunciada es tanto irreal como posible. Incluso en el caso de la no realidad absoluta, onírica o visionaria que se sustrae a toda empiria es una experiencia de realidad del yo lírico como la del yo no lírico que sueña o fantasea. La autenticidad del yo y del enunciado está marcada en la experiencia. Por consiguiente, el yo lírico es un sujeto de enunciación auténtica.

### 3. 2. La construcción de la fuente de la voz

Para la investigadora Susana Reisz de Rivarola<sup>56</sup>, el tema que se condensa en la pregunta sobre quién habla en el poema es espinoso puesto que las respuestas dependen de la perspectiva con la que se encare el interrogante.

Reisz de Rivarola distingue dos posiciones claramente opuestas. Para la crítica biografista -actitud ingenua en la actualidad- hay coincidencia entre el autor y el “poeta quien dice lo que dice en el poema”. En este marco teórico existe la creencia de que los textos pueden funcionar “como documentos fieles” y pueden testimoniar acerca de las “vicisitudes internas y externas del creador”. Una posición de signo contrario al biografismo -y por cierto, según la autora, “no menos simplificadora”- consiste en leer el texto poético como el discurso de alguien que no es el autor. Los defensores de esta perspectiva hacen una extrapolación, al terreno de la poesía en verso o en prosa, de distinciones o criterios que provienen de la narrativa: así como nadie confunde autor con narrador, tampoco el texto poético “puede ser enunciado directo del poeta, sino, antes bien, de una instancia ficticia, de un ‘yo lírico’ o ‘hablante lírico.’” (p. 201)

En principio, para Reisz de Rivarola, hay que responder a la cuestión de la identidad de un texto para poder abordar el tema del sujeto. En su análisis, en concordancia con las ideas de Stierle -cuyas reflexiones analiza y cita-, indica que para establecer “una delimitación sistemática de los géneros es necesario partir del universo de discurso de los textos pragmáticos entendidos como acciones verbales y preguntarse luego por sus equivalentes literarios” (p. 58); de esa observación surge el carácter derivado del discurso literario que, además, está mediatizado por el conjunto de sistemas normativos que regulan cada género, cada época, y por el código estético-literario adoptado por cada autor particular. En el caso de los discursos literarios, señala que su identidad es problemática, y establece intersecciones entre las categorías literario

---

<sup>56</sup> Reisz de Rivarola, Susana, *Teoría y Análisis del Texto Literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989.

y ficcional, entre la clase textual poético y la lírica y sostiene que lo poético implica lo literario, pero no viceversa.

Para la cuestión que ocupa nuestra atención es importante señalar la división de los textos en dos categorías: ficcionales y no ficcionales; retener, por una parte, la idea de que la identidad de todo texto resulta de su relación con un esquema, un sustrato, preexistente; y, por la otra, destacar que existe una vinculación de todo texto con un sujeto hablante que asume un rol y que esta fuente del lenguaje no es una instancia que está por encima del discurso sino que se construye en él como una instancia que posibilita el discurso. Así se pueden inferir dos tipos de sujetos en relación con los dos tipos de discursos. En el caso de los discursos literarios ficcionales, un sujeto que se instaure cuando la fuente de la que emana el discurso no es coincidente con la identidad real del autor ni con la identidad particular de su rol de autor de discursos ficcionales; otro, en el caso de los discursos literarios no ficcionales, en el que convergen la fuente del lenguaje y el autor real del discurso.

Para sostener su posición la autora aclara que un texto es ficcional “si emana de un productor ficticio y / o se dirige a un receptor ficticio y / o se refiere a objetos y hechos ficticios”. Así, en un relato no ficcional, la situación del autor y del narrador son “una y la misma: el autor narra lo que sabe o lo que vivió” (p. 206); en cambio, en un relato ficcional como lo es la ficción narrativa, por ejemplo la novela o el cuento, el autor imagina personajes y sucesos a los que el sujeto de la narración -el narrador- se refiere. Por un lado, el autor es el real y elabora figuras y trayectorias que “sólo existen dentro del universo de la obra”; por el otro, el narrador, ser ficcional, “narra la historia” (p.207). De este modo, el autor imagina y registra por escrito el discurso del narrador.

Otro elemento que la autora considera para la categoría de texto ficcional es la teoría de los actos de habla en la que se entiende que el éxito de la comunicación depende en gran medida de la adecuación del discurso a la situación particular en que este se produce. También es importante señalar que en los casos en los que el “efecto del discurso no es totalmente controlable porque el destinatario no comparte el ‘aquí’ y / o el ‘ahora’ del productor, se procura evitar eventuales lagunas y malentendidos dotando al texto de un carácter especialmente estructurado y completo.” (p. 207)

En este sentido, el texto de una ficción habla en una especie de “vacío situacional” porque no está vinculado ni con la situación del autor en el acto de escribirlo ni con la del lector en el acto de leerlo: en conclusión, el mismo texto en una relación dialógica con el lector debe construir todo lo que en la situación pragmática

está dado. Precisamente, en poesía no se logra delinear claramente ni se perfila con igual grado de nitidez, según R. de Rivarola, la diferencia entre la situación de escritura y la situación interna de enunciación, y esta situación oscurece las condiciones de comprensión -esta característica produce que se pueda considerar un texto como no ficcional o bien que se lo catalogue dentro de la categoría de ficción y se establezca que el yo o hablante lírico es distinto del autor-; en cambio, en narrativa y en teatro, la no convergencia de situaciones se muestra de forma contundente.

Por su parte, Reisz de Rivarola acepta “la presencia de un hablante desgajado del poeta a condición de que el texto del poema construya inequívocamente una situación interna de enunciación a todas luces irreconciliable con la situación de escritura” (p. 208). Por ejemplo, si en un poema se observa la discordancia respecto de la identidad entre el que escribe y el que habla, se desprende una figura o instancia textual cuyo discurso ficticio mediatiza la palabra “verdadera del poeta”; en cambio, hay textos en los que no hay razón para suponer que el que escribe el poema es distinto del que lo dice porque no hay razones ni intra ni extratextuales que impidan comprender los enunciados como actos de habla del propio poeta, es decir, como manifestaciones de su “real sentir en el instante de escribir el poema” (p. 209). Y si bien el autor, señala Reisz de Rivarola, puede no utilizar los recursos normales de la comunicación cotidiana y su lenguaje es resultado de la aplicación de un código estético particular, este rasgo propio del texto lírico no es señal de una voz ficticia sino una marca distintiva de un discurso no pragmático y sin interlocutor definido pero que forma parte del “aquí” y “ahora” del poeta en la situación de escribir. En consecuencia, es posible presuponer que “en todos los casos en que el texto contenga enunciados de carácter general o bien sea expresión de pensamientos o sentimientos no ligados a una determinada coyuntura vital” (p. 210) hay coincidencia entre la situación interna de enunciación y la situación de escritura y ésta es la condición para que el poema se lea como directo discurso del poeta. Por el contrario, cuando en el texto se incluyen indicaciones espacio-temporales o alusiones a personas o cosas concretas, es tarea del lector competente decidir si está frente a un discurso real del poeta o dejar de lado, entonces, su “presunto carácter autobiográfico” y leerlos como “autónomos”, es decir, como ficcionales o bien leerlos “como manifestación figurada -enmascarada en una anécdota- de una emoción verdadera del poeta” (p. 210). En este último caso, el poema queda en una especie de limbo: indiferente a la noción de ficción como al acto de habla real.

Esta misma indeterminación que caracteriza a un amplio número de textos poéticos hace que -según la autora- algunos críticos sostengan una posición neutral acerca del estatuto independiente de la poesía respecto de la relación con las categorías de discurso ficcional o no ficcional. Así, por ejemplo, Todorov sustenta la tesis del “déficit mimético” en textos poéticos, generalmente pertenecientes al siglo XX, a causa de la escasa inteligibilidad, la falta parcial de coherencia y el entorpecimiento de la referencia; y, para otros autores, o bien el género es un fenómeno no catalogable respecto de la categoría ficcional o bien consideran que entra de pleno en esta categoría y de allí deducen la existencia de un “yo lírico” distinto del yo del autor.

Para Reisz de Rivarola, es imprescindible si se quiere comprender la idea de instancia ficticia, explicitar la noción de ficcionalidad que está en la base de toda su argumentación. Para dejar en claro cuál es su posición al respecto, discute con diferentes marcos epistemológicos desde los que se ha intentado trazar la frontera de lo que se entiende por “discurso ficcional”. Subraya que, para Landwehr, “la condición para la ficcionalización de un modelo constituido en el ‘juego con signos’ –esto es, en la manipulación y modificación de códigos lingüísticos- es que el que ‘juega’ lo correlacione con la realidad en una comunicación reflexiva consigo mismo o bien que lo exprese para que también un receptor lo coteje con el mundo exterior o con su concepción de mundo. El modelo se vuelve ficcional si, en su desviación respecto de las reglas lingüísticas vigentes en el momento y en la situación de la recepción, se lo acepta como constitución de una ‘nueva’ realidad. Si tan sólo se lo categoriza como desviante sin que se lo pueda correlacionar con el mundo exterior o con algún modelo interior del mundo, no es ficcional.” (p. 153)

También, para delimitar lo ficcional de lo no ficcional, reconsidera las reflexiones de K. Stierle quien tiene en cuenta el valor que Wittgenstein da al “concepto de comprender como un ‘saber que acaece si (la frase) es verdadera’” (p. 153) y coincide con Landwehr acerca de la condición de la ficcionalidad concebida como “ligazón” de un texto ficcional “al esquema comunicativo del enunciado” lo cual significa que el texto ficcional debe ser comprensible, “independientemente del hecho de que la verdad de una frase ficcional es de distinto orden al de la verdad de una frase sobre la realidad”. Es claro que desde esa posición teórica un texto sólo puede ser considerado ficcional cuando está conformado por “frases cuyo contenido sea inteligible”, aun cuando no se sepa si son verdaderas o no (p. 214). Reisz de Rivarola observa que Stierle reduce “el carácter representativo o modélico de un texto a su

inteligibilidad y, de este modo, el enunciado poético remite a un correlato noético. (p. 153)

Pero la autora propone sustituir la noción de inteligibilidad por la de coherencia y analiza algunos mecanismos que hacen que un discurso tenga esa propiedad y considera “en qué medida la institución literaria puede liberar al discurso poético de las constricciones vigentes en la comunicación cotidiana, instaurando, de este modo, tipos de coherencia que le serían propios” (p. 215). Lo preocupante, según este punto de vista que hace la inteligibilidad textual, se produce cuando un poema deja de ser inteligible porque la imposibilidad de construir una zona de referencia vuelve inútil cualquier intento por verificar si se han producido o no modificaciones en los constituyentes de la situación de comunicación.

Por consiguiente, un texto es ficcional si emana de un productor ficticio y / o se dirige a un receptor ficticio y o si se refiere a objetos y hechos ficticios. “Ficticias” son las entidades a las que un individuo adjudica transitoriamente y en forma intencional una modalidad distinta de la que, tanto para él como para otros individuos de su mismo ámbito cultural, tiene vigencia en determinado momento histórico. En la perspectiva de Reisz de Rivarola, resulta central comprender el concepto de “representación” que suele usarse en sentido lato e impreciso y que abarca la noción de mimesis aristotélica - mimesis de acciones y de caracteres- y la noción de referencialidad. Así la calificación de “representativo” se aplica a todo texto que trascienda su condición de mero objeto verbal encerrado en sí mismo y que permite, por consiguiente, construir una referencia cualquiera; pero la autora reconoce que, efectivamente, la ruptura sistemática de la coherencia lineal y o global en el texto poético puede obstaculizar la construcción de una referencia por parte del receptor-lector. En cuanto a la noción de mimesis aristotélica, la autora realiza un desplazamiento de acento: si “la poesía trágica es mimesis de acciones y, en segundo lugar, de los caracteres que ejecutan esas acciones”; la lírica es “mimesis de caracteres que se manifiestan a través de acciones verbales” (p. 87). Señala, además, que cuando el texto lírico “no se puede identificar con el discurso del poeta que lo imagina y fija verbalmente sino que hay que suponer que emana de una fuente de lenguaje instaurada por él para articular por su intermedio vivencias propias y / o ajenas, es lícito definirlo como resultado de un proceso de mimetización que tiene por objeto el posible discurso de un posible carácter que puede estar más o menos próximo al del poeta”; de este modo la función básica del resultado de ese proceso es

descubrir “un modelo de vivencias y, simultáneamente, un modelo de conciencia sensitiva.” (p.87)

Para R. de Rivarola, el concepto de mimesis aristotélica abarca la noción de referencialidad, para ella es clara la oposición entre signos que significan y signos que, además de significar, refieren. Todorov, a su juicio, infiere del hecho de que en los textos poéticos el significante tenga un relieve particular, la idea de que hay ausencia de referentes. Para Reisz de Rivarola, sólo la ruptura de la coherencia local o global hace compleja la construcción por parte del receptor de una referencia; lo que cuenta, para ella, para hablar de ficción o no ficción es la inteligibilidad de un texto porque de ésta depende la posibilidad de reconocer si hay o no modificaciones en los constituyentes de la situación comunicativa: “Tanto en prosa como en poesía la modificación del productor o del receptor del texto acarrear su ficcionalización independientemente del hecho de que sus zonas de referencia constituyan o no un mundo con vida propia. Así, una mera expresión de sentimientos puesta en boca de un hablante ficticio constituye un texto tan ficcional como cualquier otro de tipo representativo.” (205-206). Una conclusión importante que puede extraerse de esta posibilidad de modificación de los constituyentes es la duplicación o desdoblamiento de los roles de productor y de receptor.

Por lo tanto, se desprende que la condición para hablar de ficción o no ficción no es la constitución mimética de un mundo sino la inteligibilidad<sup>57</sup> del texto porque de ella depende el reconocimiento de las modificaciones practicadas en los constituyentes de la situación comunicativa.

A partir de las anteriores reflexiones, Reisz de Rivarola se pregunta cuál es el límite de la ficción y cuál es el punto en el que el discurso se vuelve mínimamente coherente y según qué clase y grados de coherencia siempre teniendo en cuenta tipos de discurso.<sup>58</sup> Responde que es útil trabajar con la hipótesis de que la noción de ficción “deja de ser posible allí donde ‘la invención’ de la coherencia no se apoya en ninguno o casi ninguno de los mecanismos que aseguran la coherencia del discurso en general” (p.

---

<sup>57</sup> Además la labor crítica que se realiza en torno a las obras literarias de gran complejidad testimonia que la interpretación de un texto “difícil” consiste en “la búsqueda de conexiones no visibles y la constitución hipotética de una macroestructura semántica”; por lo tanto, la atribución de una coherencia local y o global resulta ser un “acto de invención” más o menos laborioso y audaz según el caso, “el lector competente impone un diseño en la masa informativa, movilizándolo para ello no sólo su conocimiento de la lengua y del mundo, sino también los diferentes códigos estéticos operantes en el texto.” (p. 217)

<sup>58</sup> La autora pone el acento en los discursos literarios que están, a la vez, en relación con los códigos estéticos.

218). Esta situación de grados de coherencia o restitución de coherencia por parte del intérprete puede dar lugar a la elaboración de un tópico global o parcial logrado gracias a un esfuerzo de imaginación que tiene resultados distintos y hasta contradictorios porque proviene de la capacidad intuitiva o de asociación de cada lector en particular. Para la autora, cuando es imposible fijar un tópico intersubjetivamente, no tiene sentido preguntarse si hay o no coincidencia entre la situación representada y la situación de escritura o si habla *x* o un *alter ego* (p. 223).

Acerca de la ficcionalidad de un texto, entonces, Reisz de Rivarola sostiene una polémica con Todorov -quien, según la autora, identifica implícitamente poesía con lírica y considera que la poesía no posee la virtud de evocar o representar porque concibe que la frase poética no es ficticia ni no ficticia-, y, en consecuencia, señala que la observación de Todorov es acertada para la poesía lírica en la medida en que no representa nada sino verbaliza “impresiones y sentimientos”; sin embargo, subraya la existencia de muchos textos de la tradición literaria occidental que son representativos en la medida que constituyen mundos en los que los personajes se hallan en situaciones determinadas y ejecutan determinadas acciones.

Si bien la argumentación de Reisz de Rivarola polemiza con la postura de Todorov, ambos autores coinciden en un punto central: Todorov declara que para buena parte de la poesía lírica no es posible aplicar o negar la calificación de ficcional y, para Reisz de Rivarola, cuando la clave de un poema apenas puede intuirse porque, por ejemplo, hay imposibilidad de construir una zona de referencia y, en consecuencia, no hay posibilidades de verificar si se han producido o no modificaciones en ella, como resulta en los poemas que denomina “herméticos”, no puede hablarse de carácter ficcional o no ficcional.

### 3. 3. La poesía: representación del discurso

Bárbara Herrnstein Smith<sup>59</sup> entiende que para reflexionar acerca de la identidad de la poesía es central el debate acerca de dos nociones clave: el discurso natural y el discurso ficticio. Observa que la distinción se origina en la oposición tradicional entre “arte” y “naturaleza” y que el término “ficticio” corresponde a “fingido” o “representado”, es decir, “artificial”; además recuerda que la relación entre los dos tipos

---

<sup>59</sup> Herrnstein Smith, Bárbara, *Al margen del discurso. La relación de la literatura con el lenguaje*, Madrid, Visor, 1993.

de discursos no debe ser considerada exclusivamente respecto del lenguaje sino que hay que tener en cuenta la relación entre objetos y sucesos “naturales” y “ficticios”. Parte de la idea de que discurso natural y discurso ficticio son “categorías latentes”, o sea, se manifiestan, incluso si no están marcadas por los miembros de una comunidad, porque se diferencian funcionalmente y “se definen y sostienen por un conjunto de convenciones relativamente distintivo”<sup>60</sup> (p. 11). A partir de esta distinción, encara su reflexión acerca de la poesía como ficción. Su hipótesis es que las obras artísticas verbales pueden ser consideradas como representaciones del discurso natural: “Los diversos géneros del arte literario -por ejemplo, poemas dramáticos, cuentos, odas, poesías líricas- pueden distinguirse, hasta cierto punto, según el tipo de discurso -por ejemplo, diálogos, anécdotas de hechos pasados, discursos públicos y declaraciones privadas- que característicamente representan. Así los poemas líricos representan típicamente enunciados personales o, en los términos pintorescamente poco idiomáticos de Goodman, esos poemas son ilustraciones de enunciados” (pp. 23-24). Es importante señalar que, para B. Herrnstein Smith, en relación a este punto, cierto tipo de discurso como las crónicas, los diarios, las cartas, las biografías y las memorias son “inscripciones textuales” y que algunos géneros literarios, que genéricamente se denominan “prosa de ficción”, “representan característicamente esas variedades de discurso *inscrito*” (p. 24).

Lo que distingue la obra literaria de la clase general de enunciados verbales e inscripciones es su carácter ficticio. Por consiguiente, “los poemas y las novelas, en contraste con las biografías y las historias de la guerra civil, son estructuras lingüísticas cuya relación con el mundo de los objetos y sucesos está cortada” por una convención<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> La base de la diferencia entre discurso literario y no literario no reside en la forma lingüística sino se identifica “diversamente como propósito o función (lo que incumbe al autor) o como valor, actitud o respuesta (lo que incumbe al lector) o una combinación de las dos” (p. 97); de modo que se arriba a un concepto fundamental en teoría literaria contemporánea: la *convención*. Este concepto se relaciona con cuestiones que hacen a la noción de pacto de lectura: respuesta del lector a la intención del autor, suposiciones del lector acerca de lo que pretende el autor, por ejemplo. Las nociones de función y convención son centrales para la discusión acerca del carácter distintivo del discurso literario. Aunque a Herrnstein Smith, le parece que en los intentos de formular una definición funcional de la literatura o de la poesía se refleja la historia de los intentos por comprender la naturaleza y funciones del lenguaje mismo.

<sup>61</sup> Existe una distinción entre estructuras verbales que por sí mismas constituyen actos históricos y sucesos históricos, y las estructuras verbales que son representaciones de ellos, los enunciados ficticios, y que no están regidas por las mismas convenciones que determinan los enunciados naturales. Herrnstein Smith entiende que la naturaleza de las convenciones es semejante a la dinámica que se establece en una transacción económica “en la que las funciones y valor de un enunciado difieren significativamente para el hablante y para el oyente” (p. 98), porque tanto las funciones como los valores pueden cambiar según las condiciones en las que se produce la dinámica. Así, hay estructuras que entran dentro del mercado y



que permite que ciertos enunciados se identifiquen “como puestas en acto de una acción verbal, cuya ocurrencia *como* ‘acción’ está totalmente limitada a ese tipo de actuaciones” (p. 25). No se trata de que un poema, por ejemplo, sea el registro de un enunciado realmente pronunciado por un hombre que habla poéticamente sino que es una estructura lingüística compuesta por un hombre, el poeta, que compone una estructura poética. Por eso, en cuanto enunciado, el poema no está ligado a un contexto u ocasión concreta en el mundo de los objetos y sucesos y, por lo tanto, en los términos de Goodman no denota ni se refiere a nada, porque “evocar o sugerir no es denotar, es *parecer* que denota y esa es la intención de lo ficticio y lo que tradicionalmente se ha entendido como poesía” (p. 25). Según su exposición, la novela y el cuento son ficticios de una forma más radical que el poema porque no sólo son ficticios los acontecimientos narrados y los personajes sino también la voz del narrador.

Lo que a Herrnstein Smith le interesa es desarrollar una concepción de la poesía que sea conveniente para diferenciarla de, y ponerla en relación con otros discursos. Su hipótesis de trabajo es que toda teoría acerca de la poesía<sup>62</sup> presupone inevitablemente una teoría del lenguaje. Entonces, recuerda que el lenguaje de la poesía ha sido considerado, a través de las épocas, como “lenguaje de la pasión”, “lengua inspirada”, “prosa embellecida” frente a lo que no es poesía “lenguaje de la razón”, “habla sin inspiración”, “prosa llana”. De allí, la existencia de dos tipos de discurso, el natural y el de la ficción, y las implicaciones que surgen para la concepción de la poesía como discurso “mimético o ficticio”.

Para esta perspectiva teórica, un enunciado natural es un suceso histórico, y como cualquier acontecimiento se sitúa en el espacio y en el tiempo. No sólo ocurre en un contexto que lo genera, es decir, en un conjunto determinado de circunstancias sino también es respuesta a esas circunstancias. Por lo tanto, el contexto<sup>63</sup> es el marco físico externo y el total de condiciones que determina su forma y su aparición. Lo mismo

---

otras que quedan en el margen. Las convenciones que rigen las transacciones en la comunicación del enunciado ficticio controlan y limitan a los escritores y a los lectores. De modo que no todo discurso ficticio es literario, ni todo lo que se considera literatura es o ha sido construido o considerado como ficticio (Reisz de Rivarola hace una reflexión semejante). La dinámica en la que se inserta el discurso ficcional difiere de la del discurso natural: el escritor compone una estructura verbal que representa un enunciado natural, una representación que no exige ni excluye la misma respuesta que habría para un suceso natural.

<sup>62</sup> La autora aclara que usa el término “poesía”, en el sentido aristotélico, para referirse a la clase general de obras artísticas verbales.

<sup>63</sup> Entre las condiciones que estructuran lingüísticamente un enunciado, lo determinan y lo ocasionan, deben incluirse la presencia de un oyente potencial, la relación del hablante con él, el estado psicoemotivo, el contexto verbal inmediato, el tipo de ocasión social y las convenciones de la comunidad lingüística a la que se pertenece

podría decirse de gran parte de la producción literaria que en tanto es “acto de composición e inscripción del escritor” es, por consiguiente, un acto verbal único y “análogo al acto de emisión de sonidos que componen el discurso hablado por el hablante” (pp. 36-37). Ambos, emisión del hablante y discurso literario -como composición-, constituyen enunciados, el primero, natural; el segundo, ficticio. Así lo que se denomina literatura consiste en enunciados naturales, respuestas verbales de una persona históricamente real, ocasionadas y determinadas por un universo históricamente real.

Sin embargo, están los textos que no son enunciados naturales en forma escrita ni la transcripción de enunciados naturales<sup>64</sup> que ocurrieron originalmente en forma oral; esta clase la constituyen los textos de enunciados ficticios, por ejemplo, poemas, cuentos, dramas, novelas. Así, un poema no es un enunciado natural, no es un suceso verbal históricamente único, no es algo que “ocurrió” alguna vez en el “sentido normal” del término.

Del análisis se concluye que los poemas “no son enunciados naturales, ni actos o sucesos verbales históricamente únicos” (p. 40). La respuesta ante la lectura o escucha de un poema está regida por convenciones que, precisamente, lo distinguen como forma artística verbal del discurso natural.

Herrnstein Smith aclara, por un lado, que es una idea ya aceptada que existe lo que se podría llamar discurso mimético o ficticio como representación del habla en la poesía dramática; y, por el otro, recuerda que la concepción de la poesía como mimética es bastante antigua. Pero señala que en lo que no hay acuerdo es qué tipo de cosa representa o imita el poema. Su tesis es que lo que los poetas representan “en el medio del lenguaje” es el lenguaje, más rigurosamente, el habla, la enunciación humana, el discurso: “Como forma artística mimética, lo que el poema representa distintiva y característicamente no son imágenes, ideas, sentimientos, personajes, escenas o mundos, sino *discurso*” (p. 41). La poesía -como el drama- es representación de acciones y sucesos exclusivamente verbales. Un poema representa “discurso de la misma forma que una obra, en su totalidad, representa actos y sucesos humanos, o una

---

<sup>64</sup> Puesto que los enunciados naturales están en relación continua con el comportamiento del hablante y con el total de los sucesos naturales, deben ser identificados o descritos en relación con su contexto y su significado. Para la autora, es importante no confundir la inscripción o el registro de un enunciado con el suceso verbal mismo, es decir, con la producción histórica en una ocasión concreta de un hablante determinado; además, hay que tener en cuenta que existen textos que no son registro de enunciados, sino que son enunciados escritos en vez de orales, por ejemplo, una carta.

pintura representa objetos visuales”. En cuanto a su composición verbal debe ser considerado no como un enunciado natural sino como su representación. Por consiguiente, el hecho de observar que un artista representa un cierto objeto o suceso es equivalente a considerar que ha construido “un elemento ficticio de una clase identificable de objetos o sucesos naturales (reales)” (p. 41).

Lo que le parece especialmente complejo es considerar al lenguaje como medio y a la vez como objeto representado.<sup>65</sup> Por lo tanto, propone que es más efectivo concebir que el medio de una obra artística está constituido por las propiedades de la materia percibidas, y retener que en la poesía el medio no es la lengua en abstracto “sino el conjunto dinámico total del comportamiento y de la experiencia verbales” (p. 42). Se puede, entonces, decir que una obra de arte no es “la imitación de la ‘forma’ de objetos y sucesos determinados ya existentes en la naturaleza en alguna ‘materia’ diferente”, sino es “la creación de un miembro ficticio de una cierta clase de objetos o sucesos naturales” (p. 42). Por lo tanto, los poemas son enunciados ficticios, construcciones artificiales, aunque los tipos que la poesía representa, las enunciaciones, son sucesos naturales.

Lo central respecto del concepto de poema como enunciado ficticio, para esta autora, no es la identidad del sujeto de la poesía, es decir que el “personaje” o “persona” sea igual o diferente del poeta, o que el destinatario al que ese sujeto se dirige, o que las emociones y acontecimientos expresados o a los que alude sean ficticios, “sino que *el hablar, dirigirse, expresar y aludir son ellos mismos actos verbales ficticios*. Para la autora, la distinción entre enunciados ficticios y naturales no radica en la forma lingüística sino en un conjunto de convenciones compartidas por el poeta y el lector según las cuales ciertas estructuras lingüísticas identificables son consideradas como representación de ciertos actos verbales.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Para Herrnstein Smith, es imprescindible reconsiderar la relación existente entre el concepto de “mimesis” poética con los tipos de representación porque, en general, se produce una identificación de las formas artísticas con los medios característicos. De modo tal que se dice que las palabras son el medio de la poesía; pero, según su parecer, la fórmula “X (obra artística) representa Y (objeto de imitación) en Z (medio) ha creado más problemas de los que ha aclarado” (p. 41).

<sup>66</sup> Incluso la presencia de ciertos rasgos formales, como el verso, se podría agregar la presencia de cierto tipo de recursos que, a menudo, marcan e identifican el carácter ficticio del enunciado, no son absolutamente cruciales para la distinción. La autora admite la posibilidad de considerar una determinada composición no como un poema, sino como un enunciado histórico, pero en ese caso se suspenderían o dejarían de existir las convenciones por las cuales el enunciado se entiende como ficticio y logra sus efectos apropiados. Esta observación se relaciona con la recepción del texto por parte del lector a la que también K. Hamburger recurre para el análisis, por ejemplo, de los salmos.

Así como la novela o el cuento representan “la acción verbal de un hombre relatando, describiendo o refiriendo, o la “prosa imaginativa” -según la denominación de Herrnstein Smith- representa, por ejemplo, crónicas, diarios, cartas, memorias o biografías, formas típicas del discurso inscripto; la poesía “representa tradicionalmente diversos tipos de discurso hablado” (p. 45), por ejemplo, el poema lírico representa una enunciación más o menos privada o personal.

El texto de un poema, según esta perspectiva teórica, dice “cómo producir el acto verbal que representa” y “lo que el poeta compone como texto no es un acto verbal, sino una estructura lingüística que se vuelve, a través de la lectura o recitado, una *representación* de un acto verbal” (p. 46). El poema, como texto, transcrito en la cultura letrada para poder ser preservado y reproducido, funciona a la manera de una partitura musical que “guarda una relación bastante especial con el enunciado del que supuestamente es una contrapartida escrita, ya que no es una transcripción de un enunciado que realmente ocurrió en un tiempo concreto anterior” (p. 46).

No obstante, aunque un poema<sup>67</sup> es un enunciado ficticio sin un contexto histórico particular que pueda ser verificado o descubierto en la naturaleza o en la historia, su efecto característico es originar su propio contexto o “invitar o permitir al lector crear un contexto plausible para él” (p. 48), puesto que la interpretación de un poema se concreta a través de procesos de inferencia y de creación de conjeturas y contextos que pueden decirse “*históricamente indeterminados*”.<sup>68</sup>

Según Herrnstein Smith, el poeta -en analogía con el escritor de una carta que, sabiendo que el texto epistolar se leerá en un contexto diferente de aquel en el fue escrito, proporciona, en consecuencia, a través de la estructura lingüística, información suplementaria para que el lector pueda inferir y reconstruir el significado y el contexto del enunciado natural- “debe”<sup>69</sup> transmitir a sus lectores no solo un contexto remoto en el espacio y en el tiempo, sino uno que puede no haber existido nunca en la historia o la naturaleza, que puede consistir por entero en lo que el lector pueda construir (más que reconstruir) de la forma verbal del poema” (p. 50) y también, respecto de su propia

---

<sup>67</sup> Es importante señalar que, según Herrnstein Smith, un poema en tanto acto de escritura es una respuesta verbal ocasionada y determinada por un contexto histórico.

<sup>68</sup> Para la autora, la interpretación de un poema como un enunciado histórico que sirve a los propósitos del historiador literario o del biógrafo puede ser superficial y reductora porque limita el contexto del poema y lo fija a detalles históricos.

<sup>69</sup> El subrayado es nuestro y con él se pretende establecer una marca de distancia respecto del matiz de obligación que la autora usa y que nos parece discutible.

identidad, el poeta debe sugerir, a través de las estructuras lingüísticas<sup>70</sup>, sus “experiencias, actitudes y sentimientos” ya que él es “un hablante de quien el lector no tiene conocimiento” (p. 51). También dado que el texto de un poema funciona “como guion para su actuación futura (por recitadores distintos del poeta) debe especificar o dirigir su propia realización vocal, incluyendo el ritmo y los rasgos de entonación” (p. 51).

Respecto de la relación que el lector establece con el texto, la comprensión de un poema y la construcción de su contexto exigen la participación y colaboración activas del lector que se vale de su experiencia de mundo y del discurso para realizar una interpretación “adecuada y plausible”; incluso la actividad de la interpretación es -siguiendo las palabras de la autora-, en muchos casos, una ocasión para reconocer y aceptar sentimientos que serían inaccesibles de otro modo, y de un conocimiento que no se lograría de otra manera. Así, según la riqueza y variedad de experiencias y a través de las sucesivas lecturas, un poema adquiere, abre o revela más significado, de manera que los “significados sólo se terminan en los límites de las propias experiencias e imaginación del lector” (p. 51). Pero Herrstein Smith establece una diferencia respecto de los límites de la interpretación filológica -límites determinados por el universo histórico de la composición del texto- y la apertura y variedad de significado que ofrece, por ejemplo, un poema en tanto enunciado ficticio. Además de su advertencia acerca de que es necesario considerar la distinción de funciones y efectos que están ligados a los discursos naturales o ficticios, es relevante tener en cuenta que la autora destaca que, para la conciencia del lector, una parte del efecto de un poema se encuentra en que detrás de él está el poeta como creador o artífice del texto.

Así la lectura de un poema proyecta la figura de la imagen de un hablante particular que responde a una situación más o menos particular; y puesto que se entiende que un poema es un enunciado ficticio, también se reconoce que se infieren de él contextos que son ficticios, es decir, que no pueden fijarse ni son localizables en un universo natural. Por lo tanto, aunque el hablante y su mundo se manifiesten de modo “vívido”, el poema es un enunciado posible y los significados que un lector infiere de él son creación propia y no verificable. De todo lo cual, la lectura o escucha de un poema

---

<sup>70</sup> Una consecuencia que nos parece sumamente relevante acerca del carácter ficticio del poema, según esta visión, es que los rasgos expresivos, los tropos y figuras, las distorsiones de la sintaxis, etc., constituyen las posibilidades expresivas características y distintivas del lenguaje poético.

se experimenta “como la misma estructura verbal re-citada, como el mismo conjunto de acciones ahistóricas representadas” (p. 70).

Si todo enunciado natural presupone y acontece en un contexto social que está constituido por la relación entre los interlocutores, y la naturaleza y la respuesta a un enunciado de ese tipo también están determinadas por la misma relación; en cambio “el poeta no es un hablante que se dirige a un oyente<sup>71</sup>, sino alguien que compone una estructura verbal que representa un enunciado natural. El poema puede representar al poeta mismo dirigiéndose a un amigo o a un amante, pero el poeta, como criatura histórica, no está participando en el acto histórico de dirigirse a ellos. Ni el poeta está realmente ‘dirigiéndose’ al público que puede leer en cualquier momento el poema, excepto en el sentido metafórico (...) en que cualquier artista (...) ‘se dirige’ a aquellos a los que su obra está destinada (p. 125).

La interpretación resulta ser, entonces, una actividad cognitiva que consiste en inferir los significados de las estructuras verbales según las convenciones que rigen los sistemas de los que los enunciados forman parte. Comprender-interpretar un poema es una actividad cognitiva que implica hallar los significados que se pueden inferir y llega a su conclusión cuando la obra es experimentada como una estructura formal coherente, cuando se siente que se ha comprendido lo que el poema significa, cuando se ha construido “la identidad de un ‘hablante’ implicado por el enunciado representado y un contexto plausible de motivos y circunstancias que explican que hable así” o se han construido las hipótesis a propósito de la temática. La tarea de la interpretación nunca agota del todo el significado de un poema. Por un lado, además de los significados antecedentes o causales, hay otros significados que incluyen diversas implicaciones, por ejemplo, metafóricas o analógicas. Por otro, la poesía puede proporcionar al lector la ocasión de que a través de un poema recuerde, perciba o tome conciencia al algo. En tanto se entiende que los significados de un poema son indeterminados y que el lector debe ofrecer significados para su interpretación -que se ve obligado a hacerlo-, el poema crea una necesidad y promueve una posibilidad de conocimiento que no sería asequible

---

<sup>71</sup> Entre autor y lector, para Herrstein Smith, se establece una relación especial cuya base está en el reconocimiento de que el poema es un enunciado ficticio, el “hablante” saca del mercado verbal común sus enunciados para colocarlos en otro tipo de escenario donde se suspenden los supuestos que rigen la transacción verbal natural. Su relación “se establece sobre las bases internas, esto es, se define con respecto al poema en cuestión” (p. 128). De modo que la “licencia poética” existe para el poeta y también para el oyente o lector ya que la separación de una estructura verbal de las características establecidas por la transacción de mercado libera su potencialidad para cumplir otras funciones que, a su vez, reemplazan su valor mercantil.

de otra manera. Estas reflexiones reafirman la idea de que la lectura permite conocer y re-experimentar a través del discurso los sucesos, los sentimientos y la experiencia de mundo que transmite la voz del hablante.

#### 4. La teoría de la enunciación: un metadiscurso crítico aplicable al análisis del discurso poético

El objetivo del presente capítulo es probar las posibilidades de aplicación de la teoría de la enunciación a una serie de poemas de Juan Gelman pertenecientes a diversos libros a modo de enlace teórico-práctico para poder, luego, abordar en la Segunda parte, el análisis del corpus que pertenece a lo que se ha denominado, desde diferentes perspectivas teóricas, “poesía del exilio”.

La primera observación que constatamos es que algunos de sus textos “borran” las fronteras de los esquemas discursivos consagrados por la tradición, diríamos, siguiendo las huellas de Bajtín, que la práctica del poeta es transgresiva genéricamente y que nuestro propósito es evitar o eludir, momentáneamente, la apelación a la “categoría de género lírico” que la tradición crítica ha tantas veces postulado para el abordaje de la obra de un “poeta”; y que también nos parece que la recepción de la producción del poeta ubicado en la generación del '60 es una base firme para nuestro análisis pero que no debe agotar todas las posibilidades de lectura.

Partimos de la hipótesis de que la teoría de la enunciación es un discurso crítico aplicable para la lectura de la obra del autor argentino porque permite interpretar cómo la subjetividad poética se constituye por y emerge en el discurso.

Fundamentalmente, la teoría de la enunciación es útil porque “tematiza” el problema del sujeto discursivo y permite observar cómo se construyen los espacios de inscripción del sujeto del poema. Por lo tanto, suspende la categoría de lo autobiográfico en el sentido de relato de sucesos realmente vividos porque posibilita encarar la diferencia entre creador y fuente del discurso. Hace posible la comprensión y la reflexión acerca de la construcción de una escena de enunciación donde algunos recursos discursivos, entre los que destacamos, especialmente, la metáfora, la metonimia, la antítesis y la recurrencia al neologismo constituyen al sujeto del poema, a su interlocutor y “representan el mundo” a través de una doble actitud que consiste en la

elaboración de la experiencia vivida inseparable del trabajo de escritura del poema por y en el acto de apropiación del lenguaje. Coincidimos, por consiguiente, con Susana Reisz de Rivarola para quien hay una vinculación de todo texto con la fuente de la voz que es una instancia que no está por encima del discurso sino que se construye en el discurso y, a la vez, lo hace posible.

Respecto de si el texto poético emana de un productor ficticio o se dirige a un receptor ficticio, tomamos como punto de partida la reflexión de Reisz de Rivarola. Según su análisis, “ficticia” es toda entidad a la que un individuo adjudica intencionalmente y en forma transitoria una modalidad distinta de la que es vigente en un determinado momento histórico para él como para otros de su mismo ámbito cultural; ciertamente, esa diferencia no se delinea tan claramente ni con igual grado de nitidez para todo lector ni en todo poema. Pero, desde la perspectiva de la enunciación, consideramos que el problema del sujeto del poema reside en la diferencia entre la construcción de una fuente de la voz que puede encarnar un rol y el autor, locutor empírico, en un determinado contexto.

Para este análisis es central la idea de que el sujeto del poema se manifiesta a través de sus acciones verbales de donde también surge la presencia de su interlocutor. Por consiguiente, nos parece apropiado retomar la tesis de Bárbara Herrnsntein Smith que señala que los poetas representan en el medio del lenguaje el habla o la enunciación humana, y subrayar que el poema como enunciado no sólo es el objeto de la enunciación sino es la representación de un hablar, un dirigirse a o un expresar algo acerca de algo; y que, como elaboración de una voz, de un destinatario y de un “mundo, permite al lector u oyente recrear, reelaborar o reexperimentar lo que la voz transmite.

La pregunta ¿quién dice “yo” cuando dice “yo”? plantea el problema fundamental respecto del tema de la constitución de la subjetividad. Podría conjeturarse que existen dos condiciones para la subjetividad: cuando alguien dice “yo” se instaura como sujeto y, a la vez, plantea a otra persona fuera de sí, alguien que exterior a sí mismo lo constituye. Además, las entidades “yo” y “tú” no son concretas; “yo” puede designar a cualquier individuo o un individuo en particular. En principio, decimos que la entidad “yo” se refiere al acto de discurso en que es pronunciada y designa a quien la pronuncia porque la subjetividad se perfila como tal no a partir de referentes “reales” sino del propio discurso que la hace emerger.



En efecto, como sostiene Enrique Pezzoni<sup>72</sup>, el “yo” del enunciado poético no ha de ser identificado con el “yo” del poeta que lo imagina y fija verbalmente sino con el discurso de la fuente que el poeta instaura para articular por su intermedio vivencias propias o ajenas y que es resultado de una mimetización cuyo objeto es representar el posible discurso de un posible carácter que puede estar más o menos próximo al poeta. En este sentido el discurso poético es mimesis de caracteres que se manifiestan a través de acciones verbales.

La dimensión temporal y espacial que se definen por la instauración del “yo” fuente del decir crea una escena de escritura que mimetiza un ámbito de realización personal que invita, muchas veces, a sostener la ilusión de un registro de situaciones como inmediatamente vividas o evocadas; pero es sólo una ilusión, un simulacro, producto de una escritura elusiva y fantasmal porque, al decir de Jean Claude Coquet, el indicador “yo” es una proyección formal del sujeto, su sombra. Por lo que se puede pensar que el lenguaje “afantasma” al hombre que se apropia de él a través del “yo”, es decir, lo ficcionaliza.

#### 4. 1. Enunciación y deixis

La teoría de la enunciación tal como la formuló Benveniste<sup>73</sup> es nuestra base para explicar la configuración discursiva de las personas en el texto. Las reflexiones del autor de *Problemas de lingüística general*<sup>74</sup> son pertinentes para observar cómo se construye discursivamente ese sujeto locutor, a quién se dirige, es decir, qué imagen del alocutario elabora desde el discurso y qué relación se establece entre ambos.

Para Benveniste, la enunciación es la puesta en funcionamiento de la lengua mediante un acto individual de utilización. Según el lingüista, hay que distinguir la enunciación hablada de la enunciación escrita porque una es la realización en la oralidad

---

<sup>72</sup> Pezzoni, E., “Mito y poesía en Enrique Molina”, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998.

<sup>73</sup> En los años 1970, en Francia, Émile Benveniste introdujo, con la problemática de la enunciación, un cambio de paradigma respecto de la manera de tratar el lenguaje y de orientar la investigación lingüística. Sus trabajos sobre la enunciación están en el origen del análisis desarrollado por la lingüística de la enunciación y el estudio del discurso en el marco del análisis del discurso, ellos han dado lugar al análisis y al planteamiento de diferentes conceptos teóricos, hipótesis de trabajo y estudios. Un problema que es posible abordar desde esta perspectiva es la relación entre enunciado -para otras corrientes único plano de análisis conveniente- y la enunciación. Gracias a los estudios de Benveniste y de Austin, entre otros, en la lengua, puro sistema de signos, empezaba en esa época a ser considerada la intervención del sujeto.

<sup>74</sup> Benveniste, E., *Problemas de lingüística general*, trad. de Juan Almela, México, Siglo XXI, 1997.

y otra en el texto escrito. De lo cual se desprende que aquello que es designado y ordenado por el discurso, el locutor, su posición en el tiempo y en el espacio y el alocutario pueden ser identificados por quienes intervienen en el intercambio lingüístico en la situación de diálogo oral. En cambio, la enunciación escrita se mueve en dos planos: el escritor se enuncia escribiendo y dentro de su escritura hace que se enuncien individuos de donde se abren vastas perspectivas al análisis de las formas discursivas complejas como el discurso poético.

La lingüística de la enunciación considera que la lengua comporta muchas formas gramaticales, palabras del léxico, giros y construcciones cuya característica es instaurar o contribuir a instaurar la posición del locutor<sup>75</sup> frente a lo que dice y entre el locutor y su alocutario. Estas partículas que se denominan deícticos<sup>76</sup> son reflexivos respecto de la enunciación, no remiten a la realidad ni a posiciones objetivas de la persona en el espacio y tiempo sino a la enunciación que, única cada vez, las contiene y cristaliza en el enunciado.<sup>77</sup>

Así, el acto de verbalización es irreductible y hace aparecer el tema de la voz. Cuando el sujeto de la enunciación se convierte en sujeto del enunciado, ya no es el mismo sujeto que enuncia porque hablar de sí mismo significa no ser el mismo “sí mismo”. Por un lado, el sujeto de la enunciación no puede ser representado, pero es la fuente de la enunciación. Por otro, el autor es innombrable, si quiere puede dejar su nombre, pero no se encuentra detrás de él porque se refugia en el anonimato.

Según Benveniste, es el acto de decir el que funda al sujeto y, a la vez, el acto de asumir el lenguaje funda al otro, es decir, configura su presencia, de donde se observa la relación<sup>78</sup> yo - tú que subyace a todo enunciado. Yo y tú<sup>79</sup> son siempre solidarios.

---

<sup>75</sup> La asunción de la lengua se concreta través de lo que se denomina el aparato formal de la lengua que permite ubicar la posición del locutor en el enunciado que es lo manifiesto, lo dicho. El acto de apropiación introduce al que habla en su habla a través de formas específicas cuya función es poner al locutor en relación constante y necesaria con su enunciación. Las entidades emanadas de la enunciación sólo existen en la red de “individuos” que la enunciación crea en relación con el “aquí y ahora” del locutor.

<sup>76</sup> Los deícticos o indicadores de la deixis cuyo bastión está constituido por los indicadores de persona “yo” y “tú” y su respectiva proyección en el tiempo y espacio, a los que se suman demostrativos, adverbios, adjetivos, etc., organizan las relaciones en torno al sujeto que es el punto de referencia.

<sup>77</sup> La enunciación puede ser concebida como una estructura lingüística cristalizada en el interior del discurso, ella hace posible el enunciado, y dado que va dejando huellas en el interior de éste, se puede reconstruir.

<sup>78</sup> Es necesario resaltar que en un enunciado como “Yo llegué temprano” se reconocen dos yo: uno es el sujeto del enunciado, explícito en el discurso, el que realiza el acto de llegar; el otro es el sujeto de la enunciación, el que realiza el acto de decir, siempre implícito porque siempre es posible anteponer a una cláusula “yo (te) digo que...”. Filinich, M. I., *Enunciación*, Enciclopedia Semiológica, Buenos Aires, EUDEBA, 1998.

Cuando el locutor asume la lengua, implanta al otro delante de él, cualquiera sea el grado de presencia que atribuya a este otro, porque toda enunciación es, explícita o implícitamente, una alocución, y postula un alocutario.<sup>80</sup> Por lo tanto, lo que, en general, caracteriza a la enunciación es la acentuación de la relación discursiva al interlocutor, sea este real o imaginario, individual o colectivo. Esta característica plantea por necesidad lo que puede llamarse el cuadro figurativo de la enunciación. Por lo tanto, como forma de discurso, la enunciación instala dos figuras igualmente necesarias, una es la fuente; la otra, la meta. Ambas constituyen la estructura del diálogo. Los dos interlocutores son alternativamente protagonistas de la enunciación.

## 4. 2. Emergencia de la subjetividad

El sujeto que postula la teoría de la enunciación se constituye y se colma en el marco de su actividad discursiva pues es el acto de funcionamiento del lenguaje el que posibilita la subjetividad.

En el capítulo “De la subjetividad en el lenguaje”<sup>81</sup>, Benveniste define la noción de sujeto de la enunciación “como la unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia”. El autor explica que esta aptitud humana se encuentra en el lenguaje: “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque el solo lenguaje funda en realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de ‘ego’”

Siguiendo las reflexiones de Filinich<sup>82</sup>, se puede entonces distinguir entre el nivel enunciativo o la enunciación que subyace a lo expresado y que se atribuye a un yo que se dirige a un tú y el nivel enuncivo o lo enunciado, lo que se expresa, de cualquier naturaleza sea. Y en este nivel enuncivo, el sujeto es un yo del hacer, diverso cada vez, que puede ser concretado por cualquier acción atribuible a un sujeto así como su objeto podrá ser aquello que orienta su acción.

---

<sup>79</sup> Así como el “yo” de la enunciación no es el autor; el “tú” no es el lector empírico real.

<sup>80</sup> La enunciación da las condiciones necesarias para las grandes funciones sintácticas. El enunciador se sirve de la lengua para influir de algún modo sobre el comportamiento del alocutario, dispone para ello de un aparato de funciones. la interrogación está construida para suscitar una “respuesta”, la intimación, la aserción, la negación; las modalidades: unas pertenecientes a los verbos como los modos (optativo, subjuntivo) que enuncian actitudes del enunciador hacia lo que enuncia (espera, deseo, aprensión), las otras a la fraseología (quizá, sin duda, probablemente) y que indican incertidumbre, posibilidad, indecisión, etc.

<sup>81</sup> Benveniste, É., “De la subjetividad en el lenguaje”, cap., XV, t. I, *op. cit.*

<sup>82</sup> Filinich, M. I., *op. cit.*

Retornando a la noción de la subjetividad, según Benveniste, sólo es posible experimentar la conciencia de sí por contraste, cuando se emplea un “yo” para dirigirse a alguien que en la alocución es un “tú”. A partir de esta reciprocidad y complementariedad del ejercicio de la lengua el autor funda la condición de diálogo como elemento constitutivo de la persona.

El monólogo, desde la perspectiva del lingüista francés, es un diálogo interiorizado que procede de la enunciación, cuya estructura fundamental es el diálogo<sup>83</sup>. El monólogo, por consiguiente, se formula como “lenguaje interior” entre un yo locutor y un yo que escucha, es decir, para el yo locutor, el único que habla, existe un yo que está presente y que escucha. Esa presencia es necesaria y suficiente para tornar significativa la enunciación del yo locutor; y, también, ese yo que escucha puede intervenir con alguna objeción, pregunta, duda o insulto. El yo que escucha puede ponerse en el lugar del yo locutor y enunciarse en ‘primera persona’, por ejemplo, el ‘monólogo’ puede ser interrumpido por observaciones como: “No, soy tonto, olvidé decirle que...”; o, el yo que escucha puede interpelar en “segunda persona” al yo locutor: “No, no hubieras debido decirle que...”.<sup>84</sup> Así la transposición del monólogo al diálogo, o a la inversa, muestra un “ego” que se escinde en dos y se presta a figuraciones o transposiciones psicodramáticas.

De todo lo anterior, consideramos, en primer lugar, que el poema es el enunciado, lo dicho, y que el proceso de la enunciación está presupuesto por el enunciado en la medida en que éste es atribuible a un ‘yo’ que apela a un ‘tú’. En segundo lugar, partimos del concepto de que la enunciación es una estructura de mediación entre la lengua y el habla y que es productora de discurso. En este caso, se trata de un discurso poético que el sujeto de la enunciación -instancia prevista por la propia lengua- asume. Por lo tanto, la enunciación puede ser concebida como una estructura lingüística cristalizada en el interior del discurso, ella hace posible el enunciado, y dado que va dejando huellas en el interior de éste, se puede reconstruir.

En la breve selección de poemas que presentamos a continuación es posible observar y reconocer en el nivel del enunciado los siguientes simulacros del sujeto de la enunciación:

a) el sujeto que habla a alguien, que verbaliza la materia significativa

---

<sup>83</sup> Las citas provienen de Benveniste, É., “El aparato formal de la enunciación”, cap. 5, t. II, *op. cit.*

<sup>84</sup> *Ibidem.* Benveniste plantea además que sería interesante establecer una tipología de esas relaciones.

- b) el sujeto que se hace cargo del relato de la historia -el narrador- hace aparecer, en algunas composiciones, una tercera persona sujeto del enunciado a través de la figura retórica del anacoluto, desdoblamiento del 'yo'
- c) el sujeto observador a quien se le atribuyen las perspectivas instaladas en el interior del discurso
- d) el sujeto que establece preferencias, rechazos, manifiesta los afectos
- e) el sujeto que describe, el descriptor

Los sujetos enunciativos pueden coincidir con personajes, destinador, destinatario o no coincidir con nadie, por ejemplo en el caso del observador. Pero la entidad sujeto es una función que se desempeña y no una entidad antropomórfica.

Respecto de los signos de la lengua en contraste con el empleo de los pronombres "yo-tú" como instancias de discurso, dice Benveniste<sup>85</sup>: "Cada instancia de empleo de un nombre se refiere a una noción constante y 'objetiva', apta para permanecer virtual o para actualizarse en un objeto singular, y que se mantiene siempre idéntica en la representación que despierta. Mas las instancias de empleo de *yo* no constituyen una clase de referencia, puesto que no hay 'objeto' definible como *yo* al que pudieran remitir idénticamente estas instancias. Cuando *yo* tiene su referencia propia, y corresponde cada vez a un ser único, planteado como tal. ¿Cuál es, pues, 'la realidad' a la que se refiere *yo* o *tú*? Tan sólo una 'realidad de discurso' [...] *yo* significa 'la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene *yo*'. Por consiguiente, introduciendo la situación de 'alocución', se obtiene una definición simétrica para *tú*, como 'el individuo al que se dirige la alocución en la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística *tú*'." Según estas consideraciones, estas formas pronominales no remiten a la realidad ni a posiciones objetivas en el espacio o en el tiempo, sino a la enunciación que es cada vez única y que las contiene, a diferencia de estas instancias personales, la tercera persona "representa de hecho el miembro no marcado de la correlación de persona [...] la no-persona es el solo modo de enunciación posible para las instancias de discurso que no deben remitir a ellas mismas, sino que predicen el proceso de no importa quién o no importa qué, aparte de la instancia misma, pudiendo siempre este no importa quién o no importa qué estar provisto de una referencia objetiva [...] las formas como *él*, *lo*, *esto*, no sirven sino en calidad de

---

<sup>85</sup> Benveniste, "La naturaleza de los pronombres", cap. XIV, t. I, *op. cit.*

sustitutos abreviativos [...] reemplazan o relevan uno u otro de los elementos materiales del enunciado.”<sup>86</sup>

En el poema “Otros hechos”<sup>87</sup>, es posible observar las posiciones del enunciador y del enunciatario, y sus circunstancias espacio-temporales:

no me voy solo cuando salgo de vos  
y parto en dos la noche  
rodeado del temblor de tus brazos  
alrededor de un hombre  
que anda solo de vos

La utilización de las formas verbales y las formas pronominales de primera persona, ya existentes y previstas en la lengua, instauran un simulacro de la instancia de la enunciación.

En el enunciado quedan las huellas de las relaciones específicas entre ‘yo - tú’, la perspectiva, la valoración de los hechos y la convocación del otro. Cuando el “yo” se dirige al “tú”, en la condición del diálogo, trasciende la totalidad de la experiencia vivida y asegura su conciencia por contraste. Esta condición de diálogo es constitutiva de la *persona*<sup>88</sup>, pues implica una reciprocidad: el *tú* se puede transformar en un eco y hacer del *yo* un *tú*.

Si el lenguaje, expresión de la interioridad, preexistente al hombre, posibilita su definición, la descripción de su estado, funda al yo y al otro en un acto transitivo en el que apuntar a otro es configurar su presencia; también el uso del lenguaje crea la posibilidad de objetivarse y contemplarse. Se ve en el poema, considerado como enunciado, al sujeto explícito, sujeto cognitivo y pragmático en la figura de un actante que es observador de sí mismo, que realiza el acto de la caminata y parte en dos de la noche: de un lado de la noche queda el yo en compañía del tú y, del otro lado, el “hombre que anda solo de vos”. En el centro, como pisada que va dividiendo la noche, el verso central “rodeado del temblor de tus brazos” que a modo de abrazo o pivote, mira hacia ambos lados para enlazar la unión y la separación. El sujeto que puede observarse desde un yo se objetiva en la tercera persona “él”; va de un estado de unión a un estado de separación con el objeto del deseo: desde la euforia a la disforia.

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, *op. cit.*

<sup>87</sup> El poema pertenece a *Sefini*, 1964-1965, *Cólera buey* (1971).

<sup>88</sup> “Cuando salgo del ‘yo’ para establecer una relación viva con un ser, encuentro o planteo por necesidad un ‘tú’, que es, fuera de mí, la sola ‘persona’ imaginable”, en “Estructura de las relaciones de persona en el verbo”, *op. cit.*

El cambio violento de sujeto en el cuarto verso provocado por un anacoluto permite la objetivación en la tercera persona, la no persona, ajena a la intersubjetividad. Cuando hay proyección del pronombre de tercera persona “él”, del otro que realiza la acción, se produce un desembrague enuncivo. Al respecto dice Benveniste que la tercera persona queda exceptuada de la relación por la que ‘yo’ y ‘tú’ se especifican, que “‘él’ puede ser una infinidad de sujetos o ninguno. Por eso el ‘je est un autre’ -‘yo es otro’- de Rimbaud proporciona la expresión típica de lo que es propiamente la ‘enajenación’ mental, donde el ‘yo’ es desposeído de su identidad constitutiva.”<sup>89</sup>

El sujeto de la enunciación implícito, que realiza el acto de decir y que subsume al enunciatario, da la posibilidad de ocupar un punto de vista y de provocar estados de identificación.

Por una parte, en el poema se pueden reconocer en el nivel del enunciado los sujetos que despliegan todas las actividades atribuibles a un sujeto entre las que también están aquellas que tienen que ver con el “decir” -la acción de la enunciación puede aparecer enunciada<sup>90</sup>-, para Greimas cualquier “yo” que se encuentre en el enunciado es simulacro del “yo” de la enunciación. Por otra, también el sujeto de la enunciación tiene dimensiones diversas: en la dimensión pragmática elabora el material del discurso, modela el material significante; despliega la dimensión cognoscitiva cuando pone en circulación un saber o las creencias; y la dimensión pasional es puesta en evidencia a través de las preferencias y los rechazos.

En el enunciado el sujeto podrá ser cualquier tipo de sujeto, no necesariamente antropomórfico; el ‘yo’ dentro del enunciado es un ‘yo’ hablado<sup>91</sup>, que habla a un ‘tú’ o lo construye y, a la vez, por la característica del pronombre de segunda persona, produce un proceso de afectación del otro, el lector, ya que provoca un cambio en su estado.

La operación que permite la constitución del enunciado y de la enunciación al mismo tiempo es la del desembrague que consiste en la proyección de ciertos términos vinculados con la estructura de base (yo - aquí - ahora) fuera del sujeto de enunciación para dar lugar a la aparición del enunciado. Se puede hablar de distintos tipos de desembrague: actancial, espacial y temporal.

---

<sup>89</sup> *Ibidem, op. cit.*

<sup>90</sup> La enunciación enunciada ejerce sobre el enunciado un efecto modalizador

<sup>91</sup> Greimas, A. A., *La enunciación. Una postura epistemológica*, trad. de Adela Rojas Martínez, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, (Cuadernos de trabajo, 21), 1996.

La expresión de la temporalidad se define por la instancia del discurso que la enuncia. El presente como tiempo en que el *yo* habla, también es, para el enunciatario, el tiempo de la recepción. El sujeto se constituye en la actividad discursiva, mientras la recuerda y el abrazo los recuerda. En el desembrague actancial el sujeto de la enunciación puede proyectar fuera de sí e instalar no solo actantes de la narración sino también actantes de la enunciación. Luego deja de ser *yo* y se transforma en *él* cuando está fuera de la relación de intersubjetividad.

En el poema “Cerveza”<sup>92</sup>:

las escolleras están en el mar  
y yo sentado en el bar pensándote  
te beso y ninguno lo sabe o ven  
a un ciudadano pálido bebiendo su cerveza hace calor  
y en la espuma del vaso hay más historias  
sobre el oleaje que te acerca y te aleja  
como esta mesa donde  
te recito por milésima vez

El poema -enunciado- se presenta como el objeto del decir del sujeto de la enunciación. En el enunciado ese sujeto es un *yo* de un hacer distinto cada vez, está constituido por aquello que orienta su actividad y que como objeto de valor va a aparecer poseído o no poseído -la marea, espuma de la cerveza, en su vaivén, lo acerca o lo aleja-, y que, sin embargo, siempre es recuperado por la palabra en el poema.

El *yo* -sujeto enunciativo- es un simulacro del sujeto de la enunciación que instala la deixis espacial y temporal: “esta mesa donde te recito por milésima vez” y es figura de la enunciación enunciada “te recito”. Es un sujeto que habla -verbaliza la materia significante- y se hace cargo del relato, por lo tanto es un sujeto narrador. También, en el proceso de esquicia creadora<sup>93</sup> el sujeto deja de ser “yo” y empieza a ser el objeto de evaluación de otros a través de la transformación del pronombre personal en un sustantivo común: “ven / a un ciudadano pálido bebiendo su cerveza hace calor”. Se presenta como descriptor cuando formula enunciados descriptivos: “las escolleras están en el mar”, “y en la espuma del vaso hay más historias”. Además, como sujeto pasional re-experimenta el placer de la unión -“te beso”- en el fluir errante de la memoria que elabora la imagen según el oleaje del mar, también espuma de la cerveza:

---

<sup>92</sup> “Cerveza”, Sefiní, *Cólera buey*.

<sup>93</sup> Proceso que permite poner en marcha el discurso puesto que consiste en un desprendimiento o ruptura entre enunciación y enunciado y según el que aparecen los sujetos enunciativos o enuncivos.



la escena se repite en una “cuasi eternidad” a causa del tiempo presente. El sujeto pasional vivencia en la atmósfera del recuerdo y la nostalgia la cercanía y el alejamiento del objeto. En principio, este objeto es pensado; luego, saboreado en el paladar, se hace presente en la lividez del cuerpo; finalmente, el objeto deseado es lo que el mismo recitado construye. El ser amado y el discurso sobre el ser amado se transforman en objeto de un decir recurrente. La enunciación enunciada remite a otras enunciaciones pasadas o que podrán venir en el futuro. El “yo” se hace presente ante los otros en el acto de convocar con la palabra.

A propósito de la enunciación, que siempre está implícita y que como una elipsis exige una actividad de paráfrasis, Benveniste<sup>94</sup> en su análisis de la expresión de la subjetividad en y por el lenguaje dice que “el sujeto se sirve de la palabra y del discurso para ‘representarse’ él mismo, tal como quiere verse, tal como llama al ‘otro’ a verificarlo. Su discurso es llamado y recurso, solicitud a veces vehemente del otro a través del discurso en que se plantea desesperadamente, recurso a menudo mentiroso al otro para individualizarse ante sus propios ojos. Por el mero hecho de la alocución, el que habla de sí mismo instala al otro en sí y de esta suerte se capta a sí mismo, se confronta, se instaura tal como aspira a ser, y finalmente se historiza en esta historia incompleta o falsificada.” Así el sujeto -paciente en el psicoanálisis- encuentra en el discurso la posibilidad de crearse y de ser reconocido por el otro, y el lector -analista en el psicoanálisis- entiende que no importa la realidad histórica de los acontecimientos empíricos o si el discurso los elude, traspone o inventa.

El poema “Ocupaciones”<sup>95</sup> dice:

al alba es que me levanté con tu nombre y lo repetí como una buena  
noticia y lo dije entre los peces y los tigres y lo canté o mostré su  
resplandor contra los rostros del país y lo guardé como una espada  
piedritas sol rehenes de tu nombre  
que se me haga paladar

El poema gira en torno al acto discursivo del ‘repetir – decir – cantar – mostrar’ el nombre de la persona amada de modo tal que el nombre en sí queda relativizado y permanece como un enigma. Se suspende su mención para enfatizar la instancia del nombrar que es, para el sujeto enunciativo, objeto de valor respecto de lo que dice y

---

<sup>94</sup> Benveniste, “Observaciones sobre la función del lenguaje en el descubrimiento freudiano”, cap. VII, t. I, *op. cit.*

<sup>95</sup> “Ocupaciones”, Sefini, *Cólera buey*.

causa de su afectación. El sujeto de la enunciación enunciada señala la posición desde la cual alguien habla y dirige su discurso a otro. El desembrague enunciativo permite asignar un lugar intermedio a los simulacros de la enunciación, instala al ‘yo - tú’ que realizan actividades discursivas que inciden sobre lo que se dice, son modalizadores ya que manifiestan una actitud o una función reflexiva sobre el enunciado, son instancias subyacentes e interiores al enunciado, causa y efecto del enunciado mismo. De modo tal que un enunciado que presenta los actantes de la enunciación se muestra no solo como portador de información sino también como representación de que algo se dice desde una cierta perspectiva para alguien que podrá entenderlo.

El lenguaje, en su trabajo de construcción del nombre -cuyo contenido semántico se despliega en el interior del texto- convoca la presencia del ser amado y le hace saber cómo corren parejos el deseo y la reacción subjetiva ante el contenido de la representación que emerge con el “nombre”.

En la situación de la apertura del día “al alba es que me levanté con tu nombre y lo repetí como una buena / noticia”, no sabemos cuál es el nombre, sí su calidad bajo la predicación en forma de comparación: “como una buena noticia”; “y lo dije entre los peces y los tigres”, el nombre enigmático en forma del anafórico sintáctico “lo” se desliza en la naturaleza, en el reino de lo no domesticado; en el contexto de la lucha o la oposición bajo una equivalencia semántica dada por la conjunción disyuntiva “o”: “y lo canté o mostré su / resplandor contra los rostros del país”. Finalmente declara: “y lo guardé como una espada”, nuevamente aparece la forma de la predicación por asimilación comparativa que refuerza la idea del nombre como defensa o protección. El poema en sus dos últimos versos transforma el hacer y decir en pasión del sujeto: “piedritas sol rehenes de tu nombre / que se me haga paladar”. Los sustantivos ‘sol’ y ‘piedra’ -aquí el último aparece en diminutivo ‘piedritas’ (en otros poemas de J. Gelman ambos sustantivos están asociados con la idea de resplandor y constancia o permanencia en relación con la figura de la mujer y de la unión hombre-mujer)- pueden entenderse como elementos que ese “nombre” contiene y que el sujeto, abandonado a su emoción, deja acomodarse a su boca “que se me haga paladar”. La modalidad deóntica del verbo “haga” expresa la actitud ante la acción verbal y la participación afectiva del sujeto: el deseo se impone sobre el mundo de la referencia interpersonal. La diferencia entre el tiempo de la enunciación de la historia que es acción narrada – tiempo del relato – y el tiempo presente del sujeto pasional “se me haga paladar” pone el acento sobre la subjetivización de la acción.

En el poema “Canción”<sup>96</sup> se afirma la presencia en la ausencia o la imposible ausencia:

“tu pelo habrá crecido”  
canto en mi soledad  
y lo acaricio

El texto abre con la descripción del pelo de la mujer ausente y amada, es la parte por el todo. El hecho de una transformación es lo que aparece aspectualizado en su dimensión temporal perfectiva y de hipótesis a través del verbo “habrá crecido” que, además de ser descriptivo de un estado de cosas, es indicador de una acción ya acabada -aspecto perfectivo de la acción- que tiene su origen en el pasado y que se extiende hacia un presente no compartido por el enunciador y enunciatario, pero coincidente con su presente de la enunciación.

Para Benveniste, gracias a la lengua se puede experimentar la noción de tiempo que es una de las formas reveladoras de la experiencia subjetiva. Para él, el tiempo lingüístico tiene su centro generador y axial en el presente de la instancia de la palabra porque cuando el locutor emplea la forma gramatical del presente que se desplaza con el progreso del discurso, se engendran el momento evocado por la memoria y el momento en el que el acontecimiento aún no está presente, y que es el tiempo de la prospección, y, en este marco del discurso poético, también el momento de la imaginación o del ensueño.

Para poder dar cuenta de la escena el enunciador delega en un observador -testigo ocular hipotético- la posibilidad de instalarse en una posición simultánea a lo observado y efectuar desde allí el recorrido: el objeto ausente, sinécdoque del todo, es posible espectáculo que se transforma en objeto presente. La secuencia “tu pelo habrá crecido”, produce como efecto, una proyección de la existencia de esa realidad lejana y ausente. El objeto, gracias a la acción del verbo se espacializa y alcanza el tiempo presente del enunciador “canto en mi soledad / y lo acaricio”.

La construcción de la “realidad” se logra a partir de una representación descriptiva y fragmentaria: dada la estructura mereológica del objeto, unos pocos aspectos bastan para producir la imagen de la totalidad. La expansión descriptiva se detiene cuando el enunciador estima que ha dicho lo suficiente para convocar al enunciatario y transmitir un saber al tú-interlocutor. El tú se constituye a través de la

---

<sup>96</sup> “Canción”, Sefiní, *Cólera buey*.

alusión a una de sus partes y, por otra, la denominación de la parte y de su característica se retoman anafóricamente en el último verso con el pronombre objetivo “lo”, allí la extensión se vuelve volumen “lo acaricio”. El discurso describe un espacio ocupado por materia sensible; por lo tanto, es percibido y recorrido por los sentidos. La transformación del objeto es acompañada por la transformación del sujeto de la enunciación enunciada quien en primer término hace aparecer un observador y luego, en los versos segundo y tercero, es protagonista de un hacer pasional. El discurso actúa sobre la representación y el saber de la ausencia se modifica: el decir poético borra la ausencia, o mejor dicho, la hace presencia a través del nombre.

El deseo del “tú” amoroso se inscribe en el cuerpo del “yo” en “Alouette”.<sup>97</sup> El deseo, que es nostalgia anticipada de la ausencia, está configurado por los ojos, la lengua, las manos, las piernas del “yo hablado” cuando piensa en la lejanía del “tú”. El deseo como lo inasible se constituye por las partes que sienten la mutilación:

Bendita la mano que me cortara los ojos  
para que yo no vea sino a ti.

Y si me cortaran la lengua, su silencio  
cantaría lleno de ti.

Y si me cortaran las manos, su memoria  
sabría acariciarte a ti.

Y si me cortaran las piernas, su vacío  
me llevaría hasta ti.

Y si luego me mataran  
aún quedaría todo mi dolor de ti.

Pero no toda construcción del “tú” remite al espacio del deseo amoroso, también está el “tú” que elabora el espacio de la revolución o de la memoria anticipada de que lo que vendrá.

---

<sup>97</sup> El poema “Alouette” pertenece a *El juego en que andamos* (1956-1958), *Gotán*, volumen que reúne *Violín y otras cuestiones*, *El juego en que andamos*, *Velorio del solo* y *Gotán*.

La voz que se abre paso en la lucha de un “yo” hecho pedazos y atravesado, “lleno de tiros, de ayes, cicatrices”, se observa en la elaboración del espacio de la “revolución” en poemas de la sección Cuba sí<sup>98</sup>, por ejemplo, en “Habana – Baires”:

Por andar dividido en dos me ocurre  
una lucha, una guerra extraordinaria,  
yo saludo a mis partes combatientes,  
allá se den, se coman, se destrocen,  
van y vuelven de pronto sin permiso,  
sus estruendos conmueven a mis conciudadanos  
voy por la calle intervenido, absorto,  
lleno de tiros, de ayes, cicatrices,  
mis pedazos flamean encendidos,  
se odian mis mitades con fervor  
no habrán de hallar la paz sino en su polvo  
de manifestación ya por la sombra.

La palabra “tiros” se incorpora a una expresión metafórica “los tiros de la palabra” que es una de las constantes en la obra de Gelman. Con la construcción metafórica se configura una imagen de la palabra poética, que es “piedra”<sup>99</sup>, en la que se superpone un campo semántico sobre otro y así se establece una conexión entre un objeto concreto y la idea de hacer poético: la palabra puede ser tallada, masticada, saboreada, es un objeto contundente que puede ser arrojado para atacar, para defenderse; tiene poder. Hay un pensamiento metafórico y una expresión lingüística que lo expresa.<sup>100</sup>

En tanto se construye el texto poético también el sujeto configura su presencia<sup>101</sup>, en uno de los primeros poemas “Oficio”, perteneciente a *Violín y otras cuestiones* (1956), la voz que es fuente de la palabra elabora “un monólogo interiorizado” y además plantea el problema de la escritura. A modo de ejemplo, transcribimos dos fragmentos:

Cuando al entrar al verso me disloco

---

<sup>98</sup> Cuba sí es una de las partes del libro *Gotán* (1962) perteneciente al volumen *Gotán*.

<sup>99</sup> La constitución de la palabra como sustancia, es decir, que lo psíquico se dé a conocer a través de un objeto físico o corpóreo, se puede observar en poemas como “Situaciones” de Perros célebres vientos, *Cólera buey*, o en “El atado” de *Valer la pena* (1996-2000).

<sup>100</sup> La expresión “tiros de la palabra” aparece en muchos poemas, por ejemplo en “Nacimiento de la poesía”, *Velorio del solo*, *Gotán* o en “Hacer”, *Perros célebres vientos*, *Cólera buey*.

<sup>101</sup> Respecto de la presencia del “autor” en su obra, Gelman, dice “la obra *es* la persona que la crea - cuando la obra *es*- y esa persona no escapa a su subjetividad, ni a los tiempos que la acuñan y mucho menos a la materia de esos tiempos, empezando por la herida de la palabra que al infante le provoca el afuera”, *Nueva prosa de prensa*, Buenos Aires, Ediciones B, Argentina S. A., 1999, p. 208.

o no cabe un adverbio y se me quiebra  
toda la música, la forma mira  
con su monstruoso rostro de abortado,  
me duele el aire, sufro el sustantivo,  
pienso qué bueno andar bajo los árboles  
o ser picapedrero o ser gorrión  
y preocuparse por el nido y la  
gorriona y los pichones, sí, qué bueno,  
quién me manda meterme, endecasílabo,  
a cantar, quién me manda  
agarrarme el cerebro con las manos,  
el corazón con verbos, la camisa  
a dos puntas y exprimirme,  
quién me manda, te digo, siendo juan,  
un juan tan simple con sus pantalones,  
sus amigotes, su trabajo y su  
condenada costumbre de estar vivo,  
quién me manda andar grávido de frases,  
.....  
o ser picapedrero, óigame amigo,  
cambio sueños y músicas y versos  
por un pica, pala y carretilla.  
Con una condición:

déjeme un poco  
de ese maldito gozo de cantar.

El yo del enunciado convoca a su interlocutor e instaura un “monólogo interiorizado” donde el yo se divide para dar cabida a una especie de escena dramática. Primero dirige su palabra al “endecasílabo” -término que funciona como un apelativo y es, además, uno de los versos tradicionales de mayor vigencia en la métrica española- y utiliza el pronombre “tú” que revela una relación informal: “quién me manda, te digo, siendo juan”. El yo se habla a sí mismo -recurre al nombre propio<sup>102</sup>, pero se disipa detrás de él- y se representa en lo cotidiano: su vestimenta, sus amigos y su trabajo. Para entrar en esa base métrica, que concibe como lugar que lo encierra, se ve obligado a tomar ciertas formas y considera que su yo, entonces, sufre “físicamente” al realizar el oficio de poetizar. En un segundo momento, aparece el vocativo “amigo” convocado

---

<sup>102</sup> Desde los primeros libros, respecto del “oficio de hacer poesía”, se pone de manifiesto la cuestión del nombre propio y del apellido del autor -en minúscula-; su uso hace pensar en la fuerte marca de individualización que tienen algunos discursos, en este caso, el discurso literario. El nombre propio -según Foucault- no es sólo un indicador, sino, antes bien, un gesto, una especie de dedo que apunta a alguien; para el autor francés, el nombre propio se sitúa entre la descripción y la designación. Además, hay que considerar que el discurso no es solamente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino también aquello por lo que y por medio de lo que se lucha, es un poder del que alguien quiere adueñarse. Por consiguiente, cada escritor recibe de su época la forma en la que la función autor aparece y puede modificar y / o alterar esa imagen que se le ofrece; inscribirse en el discurso como dar lugar a los heterónimos es una forma de manifestar formas de apropiación de un tipo discursivo, en este caso el poético.

por el verbo en imperativo, tercera persona formal (óigame, déjeme), y se constituye una relación de camaradería entre “yo” y “usted”. Hay un pasaje de la tradición poética “académica, clásica”, evocada a través de la medida del verso, a la idea de oficio de “picapedrero” -ocupación de tipo manual- que el yo fuente de la voz puede gozar por el solo hecho de cantar como un gorrión, pájaro común en la ciudad.

El yo se concibe a sí mismo como un ser “grávido de frases” que no sabe renunciar a su tarea, que fragmenta su cuerpo para hacer con él y de él su discurso, y que pelea con las categorías gramaticales. Por lo que *el poema* resulta ser también *cuerpo*: “quién me manda / agarrarme el cerebro con las manos, / el corazón con verbos, la camisa / a dos puntas y exprimirme”. Las partes del cuerpo que han sido seleccionadas para mostrar de qué “materialidad” está hecho el poema son el cerebro y el corazón -partes que hacen referencia a la inteligencia y a la sensibilidad-; en este sentido se recurre al procedimiento de la metonimia; pero, además esas partes permiten reconfiguran el todo, por lo tanto, constituyen una sinécdoque. La función de ambos procedimientos, que se concentran en un aspecto de una cierta entidad, consiste en proporcionar una comprensión de la “realidad”: los conceptos metonímicos que estructuran el lenguaje, constituyen sistemas que al conceptualizar una cosa en virtud de su relación con otra / s posibilitan organizar el pensamiento y la acción y, además, son representativos de una cultura.<sup>103</sup>

Según la perspectiva de la teoría cognitiva, el procedimiento metafórico y metonímico implica comprender un tipo de cosas en términos de otras, es decir, se puede entender algo a partir de expresiones que vienen de algún campo de la experiencia o que surgen de la interacción del cuerpo con el entorno físico o con otros seres u objetos. Lo fundamental es que la metáfora y la metonimia, desde esta perspectiva no son consideradas como “adornos del lenguaje” sino que son operaciones que inciden en la forma de percibir y pensar o concebir los hechos y los acontecimientos, son formas de carácter cognitivo según las cuales comprendemos el mundo.

La actividad de la escritura como oficio también aparece en otro poema “Arte poética”<sup>104</sup>, pero, a diferencia de un yo agente de la acción, aparece un yo que obedece a

---

<sup>103</sup> Para las nociones de metáfora, sinécdoque y metonimia, ver Lakoff, G. y M. Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. de Carmen González Marín, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

<sup>104</sup> El poema pertenece a Velorio del solo (1961), *Violín y otras cuestiones*. “Arte poética”: “Entre tantos oficios ejerzo éste que no es mío, // como un amo implacable / me obliga a trabajar de día, de noche, / con dolor, con amor, / bajo la lluvia, en la catástrofe, / cuando se abren los brazos de la ternura o del alma, /

un amo implacable que obliga a trabajar al sujeto del enunciado en condiciones de diferente tenor y en circunstancias de diverso tipo. La presión del “amo” determina una figura de sujeto, en el rol de poeta, que se concibe como lugar que transfigura la vida que por allí circula, de donde proviene la concepción de que *el poema es vida experimentada*: “todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre. / Nunca fui dueño de mis cenizas, mis versos, / rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte”. La expresión lingüística metafórica elabora un concepto metafórico según el cual la realidad de “escribir un poema” se conceptualiza en términos físicos y palpables: se trabaja con palabras, con sangre; los versos son cenizas. Para hablar del lenguaje de la poesía y de su resultado, el poema, se recurre a un lenguaje metafórico que expresa un pensamiento metafórico: se escribe con la sangre, ella lleva al cuerpo la vida; lo que queda de la vida es apenas el resto de la combustión de la materia: las cenizas.

Para la teoría cognitiva, la metáfora no implica un desvío de una cierta normalidad, es decir, la palabra literal, “normal”. Según la concepción cognitiva, en la proyección metafórica se produce una superposición de dos dominios, como campos semánticos, que como imágenes se proyectan una sobre otra. Para Lakoff existe, entonces, un dominio meta -aquello que se quiere metaforizar- y un dominio fuente -el dominio o la imagen de donde se extrae la metáfora-, de modo tal que a partir de la relación de las dos imágenes que se superponen y no de la simple sustitución de un elemento por otro se puede conocer o comprender lo que es más abstracto o aquello que se escapa a nuestra experiencia sensible.

La representación del poema como inscripción en el cuerpo del yo se observa en “Poema”<sup>105</sup> donde el yo se constituye en diálogo con el tú al que se dirige. El texto poético es el tú interlocutor que se presenta al yo como una presencia amorosa que nada puede alejar. En el último verso, la voz “oralizada”<sup>106</sup> en el texto se refiere al poema en términos metafóricos “pasión del mundo”. La expresión alude al mundo griego en el que el significado del sustantivo “pathos” se refiere a lo que el hombre *experimenta* por oposición a lo que *hace*, es decir, a lo que afecta al cuerpo o al alma y también evoca la

---

cuando la enfermedad hunde las manos. // A este oficio me obligan los dolores ajenos, / las lágrimas, los pañuelos saludadores, / las promesas en medio del otoño o del fuego, / los besos del encuentro, los besos del adiós, / todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre. // Nunca fui el dueño de mis cenizas, mis versos, / rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte.”

<sup>105</sup> “Poema”, Velorio del solo.

<sup>106</sup> Se trata de la oralidad en una dimensión imaginaria como la interiorización para el lector de la voz del sujeto imaginario del poema, como lo describe Jorge Monteleone en su trabajo “Voz en sombras: poesía y oralidad”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias*, 7, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 1999, pp. 17-153.



pasión de Cristo como acción de dar testimonio de fe, y en una dimensión humana se refiere a dar testimonio de una verdad:

Como el amor, como el amor insistes,  
nada puede alejarte,  
ni la piedra más dura que tiro contra mí.

Vienes, golpeas, pie ligero,  
como el amor asciendes,  
dicha pura,  
oleaje de la oscura desconocida maravilla.

Bajo un día de verano clausura de la sombra  
entre un ruido de rostros probables moriré,  
solo de ti, solo de ti, pasión del mundo, poema.

La conexión entre escribir un poema y la experiencia física dolorosa del sujeto que se constituye en el enunciado es otra de las constantes en la poética del autor. Escribir, acto voluntario algunas veces e involuntario otras, es fruto de la presencia ineludible de una fuerza que somete el cuerpo de donde nace la voz.

En “Gotán” se hace referencia a las partes del cuerpo de las que se surge el poema, parte del libro. De esta forma se arma una red de expresiones metonímicas que hacen sistema:

yo no escribí ese libro en todo caso  
me golpeaban me sufrían  
me sacaban palabras  
yo no escribí ese libro enténdanlo  
.....  
a ver testículos los míos vuelen  
pero a ver si se dejan de doler  
.....  
hay que dormirme el corazón  
el dulce no da más  
bestias de amor que me lo comen  
yo nunca escribí libros<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> “Gotán”, *Cólera buey*, *Cólera buey*,

En este caso “testículos” y “corazón”, términos que se refieren a “partes” del cuerpo físico, como también antes en “Oficio” y “Arte poética”, permiten conocer algo sobre las fuentes de donde proviene el poema.

En “Joderse”<sup>108</sup>, la concepción de la tarea de escribir se elabora a partir de un dicho popular: “estar entre la espada y la pared”, metáfora que permite percibir en forma directa sensible o física una situación que provoca angustia frente a una decisión importante o peligrosa para alguien. El refrán ayuda a configurar la experiencia personal cuyo resultado es el acto de creación literaria que instauro al tú en la tarea de escribir, interlocutor del sujeto de la enunciación, y lo construye en la dimensión imaginaria de un diálogo interiorizado. No sólo hay alteración del orden de los constituyentes del dicho sino que con ellos, que están en relación con nuevas ideas, se producen primero dos variaciones. Luego, se logra, a través de la expresión metafórica, en el último verso, hacer comprender cuál es el grado de compromiso del que se dirige la voz a sí mismo contemplándose en el acto de escritura:

la mala tentación el poema  
.....  
nunca busca otra cosa que  
arrinconarte una vez más  
entre la sangre y la pared  
entre la espada y el papel  
entre la sangre y el papel

*Así, escribir es estar entre la sangre y el papel.*

---

<sup>108</sup> “Joderse”, Partes, *Cólera buey*.

## Segunda parte

## 1. Del género epistolar a *Carta abierta* y *Carta a mi madre*

### 1. 1. Género epistolar: caracterización

Según Ana María Barrenechea<sup>109</sup>, la epístola es un “producto universal que se manifiesta en todas las culturas que poseen sistemas de escritura”. Si es acertado pensar que el surgimiento del código gráfico está ligado a la necesidad de transmitir mensajes a distancia y perpetuarlos para preservarlos del olvido, habría dos formas primarias de la escritura: la carta sería la forma que cumplió con la función transmisora; mientras que la función de conservación fue cumplida por la ley, el epígrafe, las memorias, los anales y el diario.

La carta como género discursivo desempeña una función “pragmática comunicativa” que abarca distintos tipos de acciones. De allí que a su marcada unidad formal -suele ir enmarcada entre un encabezamiento dirigido al receptor y un final de despedida del emisor, lugares donde se explicitan los respectivos nombres- no le corresponde una unidad de contenido análoga. Barrenechea menciona algunas clases de cartas: las privadas y las públicas, las individuales y las colectivas, las personales y las institucionales u oficiales. Según los estilos y por la fusión del estilo y contenido, existen las “serias, severas, de cosas graves y agudas, jocosas, placenteras, o de burlas”. Por los temas, las “cartas familiares o privadas entre las que están las amatorias, las consolatorias; (las) cartas públicas, abiertas, de propaganda política o comercial, de negocios, diplomáticas, de edificación espiritual y religiosa, de información, epístolas invectivas, panfletos, etc.”

La autora registra que, según Voloshinov, existen junto a los géneros literarios clásicos, “una serie de *géneros básicos de conducta lingüística*, donde deben unirse los contenidos que son pertinentes en un determinado momento en el tiempo (...) y las formas y los tipos de comunicación verbal en que tales temas se instrumentan (se discuten, se expresan, se preguntan, se consideran, etc.)”; así surge la tarea de establecer la tipología de los “ ‘géneros de habla’, ‘géneros lingüísticos conductuales’ y

---

<sup>109</sup> Ana María Barrenechea, “La epístola y su naturaleza genérica”, *Dispositio*, Vol. XV, N° 39, pp. 51-65, 1990.

‘tipos específicos de estructura de géneros de lenguaje conductal’. Esto último cuando la costumbre social y las circunstancias los estabilizan”. Barrenechea añade que Bajtín - como Voloshinov- en su *Estética de la comunicación verbal*, también reflexiona sobre la unión de los géneros literarios clásicos y los de la comunicación discursiva cotidiana con su infinita heterogeneidad.

Resulta, entonces, que la “matriz epistolar es por una parte un objeto cultural básico que para algunos representa una de las manifestaciones más primitivas, para otros es un tipo de conducta lingüística escrita, tipo específico estabilizado por la costumbre social y los contextos al margen de los géneros literarios consagrados, para otros es un cauce de representación o de comunicación, para otros un tipo de discurso, para otros, como todo género, un programa para la actualización del que escribe y del que lee, del emisor y del receptor.”

Los teóricos reconocen, entre el mínimo de rasgos formales, el carácter de *comunicación escrita* como finalidad general, *diferida en el tiempo y entre espacios distintos*. Del rasgo general de comunicación, señala Barrenechea, su carácter de *diálogo* y con más restricción de *mitad de diálogo* de donde puede surgir la comparación entre el intercambio epistolar (escrito) y la conversación (oral); aparece, entonces, un estatus ambiguo entre la oralidad y la escritura que repercute en el factor estilo -humilde o llano y elevado- según el tipo de correspondencia; si se trata de la carta familiar, por ejemplo, el diálogo tiene la característica de la espontaneidad típica de la lengua hablada y un estilo coloquial, o también -en otro tipo de cartas- puede pensarse en la posibilidad de la imitación del diálogo informal espontáneo de la comunicación epistolar personal.

Otro rasgo característico del género es la adecuación al destinatario; así, en la correspondencia, además de existir una lectura “insular” que privilegia el diálogo por pareja, existe una lectura “trasversal” que conecta al autor con los múltiples posibles receptores; por lo tanto, se abre una serie de estrategias -reacciones del escritor a un acontecimiento- ligadas a un cronotopo que pueden repetirse y transformarse en marcas constantes de carácter y estilo.

Como medio de comunicación *diferida* -la distancia no solo está en el espacio que separa a los interlocutores sino también en el tiempo- se destaca la idea de que la carta produce paradojas que son “inherentes a su estructura: los contrastes entre presencia / ausencia, imaginario / real, acercamiento / alejamiento, junto a la fabulación de un diálogo cara a cara que al producirse a distancia miente a una intimidad

consciente de su soledad con una escritura que se disfraza de oralidad”; pero ese alejamiento, por un lado, ayuda a la expresión de “pensamientos o emociones que no se osaría mostrar cara a cara”, y por otro, “enfriía la relación y acentúa el desamparo, la soledad o la reserva”. Además, la carta es el lugar donde se puede manifestar “la situación del que se siente inseguro para conjeturar los designios o los estados de ánimo de quien la recibirá en otro lugar y tiempo”. Ella es un tipo de texto que ofrece como espectáculo no solo de las marcas explícitas de narrador y narratario y del contexto espacio-temporal en el que se realiza el intercambio, sino también la ficcionalización de la coincidencia de espacios, de una sincronía y el lugar de la predicción de las reacciones del destinatario y, por lo tanto, la elección, por anticipado, de las estrategias que son necesarias para lograr los fines propuestos.

Si bien la carta privada, según la autora, “ha solido encarecer el secreto sobre el contenido y ha favorecido la franqueza en las manifestaciones que se escriben con libertad apoyándose en la confianza que se deposita en el destinatario”, desde la Antigüedad existió la carta que se escribe sobre temas políticos o sociales de interés para que circule entre varias personas ocupadas en determinados problemas y la carta pública. Cuando no existía la prensa escrita, la carta tenía un papel de difusora de noticias: era enviada a un destinatario con el propósito de que difundiera la noticia a otros. Con la aparición de la prensa periódica, apareció un espacio para un tipo de correspondencia que se utilizó “como vehículo de propaganda o de ataque, por su capacidad multiplicativa. Así se difundieron las cartas al director, al redactor, a los lectores, los manifiestos en forma de carta, las cartas abiertas.”

## 1. 2. La forma epistolar modelizadora de otros géneros discursivos

Pero, además de desempeñar una función pragmática con distintos fines, la forma epistolar -cuya unidad formal permite su reconocimiento- ha sido combinada con matrices genéricas conocidas como también utilizada para modelizar diversos géneros.

Para Iurij Lotman<sup>110</sup>, todos los lenguajes -tanto los naturales, como el español, como los contruidos artificialmente, como por ejemplo, los metalenguajes de las

---

<sup>110</sup> Citado por Reisz de Rivarola, Susana, “Texto literario, texto poético, texto lírico”, *Teoría y Análisis del Texto Literario*, Buenos Aires, Librería Hachette S. A., 1989.

descripciones científicas- llevan a cabo no sólo una función comunicativa sino también una función modelizadora en la medida en que son sistemas de designación que reflejan cierta idea clasificatoria de lo que designan, o sea, se proponen una representación -reductora y parcial- de la realidad que nombran porque el “continuo de los datos de la experiencia es segmentado y ordenado de uno y otro modo según la estructura de cada lenguaje. Dentro de esta concepción las lenguas naturales ocupan el lugar del sistema modelizador por excelencia, de aquél que organiza todos los procesos cognitivos. De ahí que Lotman lo llame *primario* y que se represente a los sistemas artísticos -al igual que al mito o a la religión- como *modelizadores secundarios* en el supuesto de que funcionan *a modo de lengua*, lo que, en el caso especial de la literatura implica además un *servirse de la lengua como material*.”<sup>111</sup>

Así resulta que el creador literario, como otros artistas en general, sobre la base de la conciencia lingüística del hombre y a través de sus textos, elabora y propone un modelo de mundo particular y subjetivo, modelo que se funda tanto en un código lingüístico como en un código artístico determinado e inseparable de la estructura del texto y que incluye tanto la representación de ciertos objetos como la proyección de la estructura de la conciencia que percibe esos objetos.

Ahora bien, del carácter dinámico del género que subraya Barrenechea: “la carta es en sí uno de los textos más dinámicos: en la producción, en el envío, la recepción real, en su paso de la esfera de lo no- literario a lo literario, de medio a objeto, de objeto a género o a modelización genérica”, se puede abordar la consideración sobre la posibilidad de la variación de función de todo texto así como también reflexionar sobre las características de la producción y recepción de un texto como comunicativo instrumental o literario. Señala Reisz de Rivarola que la función de la comunicación, en general, es transmitir “a través de los signos del código lingüístico común a un conjunto social, una serie de saberes vinculados a un modelo interior del mundo que ha sido constituido sobre la base del sistema clasificatorio propio de ese mismo código lingüístico”; de esta primera delimitación se puede deslindar la idea de que “todo texto producido sin intención estética y recepcionado en conformidad con esa ausencia de intención, es codificado y descifrado según un código único: el del sistema de la lengua natural común a ambos comunicantes”; en cambio, “cuando el texto es producido y recepcionado como artístico -literario-, es codificado y, en el caso de una comunicación

---

<sup>111</sup> *Op. cit.*, p. 36.

exitosa, cointencionalmente descifrado según el código de la lengua natural (del sistema modelizador primario) y según una compleja jerarquía de códigos artísticos variables para cada época, tradición cultural, género, estilo, etc. (los del sistema modelizador secundario).”<sup>112</sup>

Es evidente que todo escritor, mediante la manipulación de los signos lingüísticos utilizados para la comunicación ordinaria, construye y propone a sus receptores un lenguaje y, a través de él, un modelo de mundo “que son resultado de la aplicación, la modificación o la transgresión de un nutrido conjunto de sistemas normativos operantes en distintos planos. Según las tradiciones genéricas, temáticas, estilístico-formales, tópicas, etc., dichos sistemas regulan, por ejemplo, la selección y combinación del material verbal en cada uno de los niveles lingüísticos, la ficcionalidad o no-ficcionalidad de los constituyentes de la situación comunicativa, las modalidades y combinaciones de modalidades admitidas en cada tipo ficcional, la organización del modelo de realidad -y la conciencia perceptiva- propuesto directamente por el texto o indirectamente a través de las voces y los mundos constituidos en la ficción.”<sup>113</sup>

Por lo cual, el texto artístico transmite información específica relativa a los códigos secundarios según los cuales se ha elaborado y además la particular y diferente segmentación que el escritor realiza del código primario; el receptor, en consecuencia también puede inferir el tipo de función que el texto manifiesta como el tipo de relación que el escrito establece con una tradición literaria, con un género discursivo primario o secundario, con un estilo, etc., de modo que se pone en relevancia el rol de una teoría de la recepción que tenga en cuenta los modos de circulación y escritura-lectura de las cartas.

Para el caso de los textos que nos ocupan: *Carta abierta* y *Carta a mi madre*, a las consideraciones anteriores, se suma la observación que hace Barrenechea<sup>114</sup>, a partir de las opiniones de Demetrio acerca del artificio de diálogo que esconde toda carta y de Michel Foucault respecto de la circulación y movilidad de los enunciados: un texto epistolar circula como *don* y no como *mercancía*. Considerar la carta como *don* es olvidar su utilización instrumental por parte del Estado y su aparato burocrático, por el comercio y por los distintos grupos de poder y, además, permite incluso poner entre paréntesis uno de los rasgos que caracterizan al género de la correspondencia como

---

<sup>112</sup> *Op. cit.*, p. 37.

<sup>113</sup> *Op. cit.*, p. 37.

<sup>114</sup> Para la consulta de la bibliografía sobre los dos autores, ver Barrenechea, *op. cit.*



intercambio, real o ficcional, entre interlocutores, y reconsiderar la “marginalidad” que caracteriza la reflexión sobre el género y de la que goza en la actualidad frente a su agotamiento a causa de los cambios que se han introducido por la tecnología. De allí que la elección del género epistolar en el caso de *Carta abierta* -desde el título de la obra-, y en el caso de *Carta a mi madre* -en la forma y en el contenido- modeliza el género lírico.

Para Patrizia Violi<sup>115</sup>, uno de los rasgos más fascinantes del género lo constituye el hecho de situarse en el “umbral”, es decir, en “el punto límite que separa la interacción, el intercambio dialógico con el otro, de la soledad autosuficiente de la escritura”. Para la autora, la pregunta por qué se asume como objeto privilegiado de una investigación es un problema de tipo definicional. En el caso de la carta el interrogante tiene que ver con la posibilidad de si se puede aislar una carta o un epistolario del intercambio en el que se supone se inscribe porque es “legítimo y posible estudiar todos los rasgos que acercan la carta a la modalidad de una conversación” ya que en el texto epistolar hay actos ilocutivos como preguntas, promesas, excusas, órdenes que constituyen estrategias de comunicación semejantes a las que se ponen en marcha en la secuencia conversacional. Señala así que la carta abre la secuencia de la conversación y “determina, por el solo hecho de haber sido enviada, una obligación de respuesta por parte del destinatario, que si no tiene lugar reviste un valor análogo al del silencio en la interacción cara a cara y permite análogas inferencias pragmáticas”; pero, aclara también que si es válido trazar semejanzas –por ejemplo, entre el post scriptum de la carta y la pre-clausura conversacional-, la carta es una forma de diálogo diferido porque “tiene lugar en ausencia de uno de los interlocutores”. Por consiguiente, los dos sujetos “no están jamás presentes al mismo tiempo; la presencia real del uno tan solo puede acompañarse de la reconstrucción imaginaria del otro, en un tiempo y lugar distintos, nunca compartidos.” La característica de una voz propia que se abre paso entre la soledad de la escritura y el deseo del diálogo (alternancia de pregunta – respuesta, la convocación del tú / vos) y la construcción imaginaria del otro, de tiempos y lugares compartidos pueden observarse en las dos obras de Gelman.

Así como la correspondencia puede ser analizada a la luz de una dimensión comunicativa dentro de la tipología de la interacción, otro rasgo específico del género, y relevante para el análisis del corpus que conforman *Carta abierta* y *Carta a mi madre*,

---

<sup>115</sup> Violi, Patrizia, “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar”, *Revista de Occidente* 68 (enero de 1987), pp. 87-99.

es la inscripción dentro del texto de los interlocutores que, en el marco de la enunciación -marca imborrable y sujeta a ciertas variaciones según el contenido de la carta- garantizan un contrato epistolar “que establece la relación entre ellos y los legítima en tanto y en cuanto que sujetos del intercambio epistolar”. Un rasgo específico del discurso epistolar es el juego dialéctico entre el sujeto real e inasible -siempre está en otro lugar- y su simulacro en la escritura; como sostiene Violi, “en la carta se exhibe y se pone en práctica la dialéctica entre la realidad concreta del acto de enunciación, su anclarse a la presencia de un sujeto real, y su transformación en las así denominadas “figuras de discurso”, en un efecto del discurso que se da sólo en el lenguaje y que sólo dentro del lenguaje se hace representable.”

En el marco de enunciación se pone de manifiesto la relación y se constituyen los sujetos que se establecen por el contrato epistolar que “crea, pues, la propia relación, sancionando el derecho (y el deber) a la palabra de los interlocutores”. De modo tal que la carta exhibe las marcas de la propia enunciación y la situación de recepción en la estructura pronominal, en el uso de los apelativos, de los subjetivemas, etc.; “de aquí las figuras de los actantes de la comunicación y los simulacros de sus determinaciones espacio-temporales”. La relación entre los interlocutores dependerá del tipo de carta: un contrato comercial-legal en cartas de negocios; en cambio, en las amorosas la relación se determina por el grado de modificación del estatuto tanto del locutor como del receptor que conoce los sentimientos que el sujeto de la enunciación revela.

Para Violi, la carta no sólo transmite contenido sino también el texto epistolar siempre habla de sí mismo, “testimonia su propio ser en cuanto carta”.

Respecto de los actantes, la figura de narrador es imprescindible, en una carta “no se puede no decir ‘yo’”; la figura del “yo” y la firma garantizan la presencia y constituyen la huella más concreta del sujeto de la enunciación. Copresente a la figura del “yo” es la figura del narratario que suele ser más específico y estar más caracterizado.

En cuanto a la localización espacio-temporal, que puede explicitarse y tematizarse -tanto tiempo como espacio pueden convertirse en objetos de referencia esencial-, el punto de referencia es el lugar y el tiempo de la situación de enunciación que se revela en el texto. El *hic* y el *nunc* se refieren siempre al acto de enunciación y a partir de allí se organiza toda la deixis. Subraya Violi que “el tiempo de la narración y el de la escritura -en el género- tienden a confundirse”, así puede “haber situaciones en las que la distancia entre narración y escritura, por un lado, y la historia, por el otro, sea

mínima”, también situaciones en las que sea “simultáneo lo vivido y lo reflexionado”. Las consecuencias de estos tipos de coincidencia se observan en la focalización textual que puede recaer “o sobre el yo narrante o sobre el yo narrado”.

Es el lector el que reconstruye los efectos de sentido que una carta puede producir a partir de los elementos que provienen de la estructura enunciativa del texto. Ahora bien, al efecto de inmediatez que producen los deícticos y las referencias temporo-espaciales en el escrito para la actualización del acto de enunciación, le corresponde un efecto de distancia por la inscripción en el texto de la enunciación y por el tiempo y espacio diferidos de la recepción. En cuanto al destinatario, suele ser un “individuo empírico determinado, pero en el momento en que el eje comunicativo se asume en la escritura, el destinatario empírico no puede ser tomado sino como figura textual”: presente y ausente siempre es otro. Establecer una correspondencia representa una manera de, a través de un tipo de contrato epistolar, establecer no sólo la relación con el otro y determinar su figura sino también una posibilidad de modificar su estatuto: “la carta evoca la presencia del otro y al mismo tiempo lo coloca en un lugar que es, por definición, inalcanzable: si escribo es porque el otro no está aquí o, si lo está, es precisamente para alejarlo. Se escribe siempre buscando una presencia: para hacerse presente al otro, para que se acuerde de nosotros, pero, por encima de todo, para que el otro se nos haga presente a nosotros mismos. Se escribe para evocar. Y, no obstante, justo en el momento en que se lo evoca, el otro parece alejarse aún más y su ausencia se hace más real.”

Para Violi, si el ejercicio de la escritura se realiza en la soledad, la carta es una forma en la que el acto de escribir asume de manera plena esa distancia, precisamente en ese espacio, la imagen del otro se puede recrear con libertad e intensidad, y paradójicamente, en esa distancia, el otro está a la vez más cerca y presente que nunca. La carta construye una presencia en el plano de lo imaginario y muestra una distancia en el plano real. Así, si la carta puede sustituir la realidad por la palabra, a la vez, la carta, como cosa material, es un instrumento metonímico “extensión casi de nuestro propio cuerpo”, alusión a la fisicidad de un cuerpo ausente.

### 1. 3. Carta y literatura. ¿Por qué la elección de la carta como género modelizador?

Podría decirse, en principio, que quien escribe una carta espera que ella sea leída por el destinatario previsto, es decir, aquel a quien el texto va dirigido y que éste podrá encontrar no sólo el contenido de la carta sino también al sujeto que la escribió. Ahora bien, los dos textos de Juan Gelman, *Carta abierta* y *Carta a mi madre*, no son textos epistolares que serán recepcionados, precisamente, por sus destinatarios. En el primer caso, ya en el título del libro, la carta asume el rasgo de denuncia porque el hijo del escritor, Marcelo Ariel, es un detenido-desaparecido y presumiblemente asesinado, y, en el segundo caso, porque su madre ha fallecido en el momento de escritura de la carta. El género, por cierto, implica distancia, es el síntoma de ésta.

Estas observaciones tienen particular relevancia. *Carta abierta* como toda carta de denuncia que circula en los medios de comunicación se entrega a la mirada pública y, por lo tanto, los lectores estamos de alguna manera previstos en la configuración del mensaje; en *Carta a mi madre*, por el contrario, la primera sensación del lector es la de asomarse a un universo de intimidad que viola sin pudor alguno.

La alteración en el circuito de la circulación de las cartas, desde la Antigüedad, constituye un terreno fértil para la producción de variadas posibilidades: por ejemplo, un mundo privado se abre a la curiosidad de un lector ajeno a la intimidad de una relación entre dos o un lector masivo accede al conocimiento de una situación, de un problema, que hoy afecta a pocos, pero que es o debería ser el tema de preocupación de todos.

La relación entre la literatura y el género epistolar es de una doble naturaleza. Por un lado, la literatura aprovecha el efecto de naturalidad que es propio de la carta, del mismo modo que el periodismo puede utilizar la fotografía. Así en algunos géneros literarios como la novela, las cartas permiten que los personajes hablen y se muestren, pero, muchas veces, a través de formas codificadas, por ejemplo, la correspondencia sentimental está pautada por los manuales que enseñan cómo expresarse. Por otro, el discurso literario puede teñir, gracias a la utilización de recursos retóricos, el mensaje.

Lo particular de los dos textos del poeta argentino es que ellos se presentan desde el título como “cartas” y su inscripción dentro del género epistolar modeliza el discurso poético. En *Carta a mi madre*, la poesía aparece modelizada en un género que

implica un mensaje dedicado a otro y escrito en un paréntesis del flujo de la vida cotidiana, incluso en una condición alienante como es el exilio y la conciencia de la muerte del interlocutor, y es, también, por presentarse como carta, expresión de un yo que muestra su privacidad a un destinatario que también es individual (casi es imposible escribir cartas personales a destinatarios plurales). El yo que escribe no es dueño de sí mismo porque está bajo el efecto del golpe que representa la noticia del fallecimiento de la madre a quien, no obstante, da un cuerpo, una voz, una intimidad. En *Carta abierta*, en cambio, se apela a un circuito abierto de comunicación: las cartas que aparecen en los medios gráficos. El autor de este tipo de carta pública es una voz auténtica pero minoritaria, legitimada porque está detrás de la firma y porque está garantizada por el género. Es una voz que existe y se configura a través del texto en tanto manifiesta su resistencia ante fuerzas que la superan o avasallan.

En las dos obras, por una parte, la elección del género discursivo instituye una especie de corte en el *continuum* de la vida del locutor que lleva a cabo el mensaje; por otra, se actualiza la unión de lo cotidiano que el discurso ordinario epistolar elabora entre padre – hijo (*Carta abierta*) e hijo – madre (*Carta a mi madre*) y el acontecimiento clave en la historia personal y político-social del país: al sufrimiento por el exilio se suman la angustia por la pérdida de los seres amados y la persecución ideológica y muerte de personas.

Para Enrique Foffani<sup>116</sup>, “Son dos libros epistolares que ponen de manifiesto la posición de parentesco del sujeto lírico: la primera, *Carta abierta*, es la carta de Gelman escrita desde el exilio a su hijo, desaparecido junto a su esposa durante la última dictadura militar, es decir, es la carta del padre, y *Carta a mi madre*, también escrita en el exilio ante la noticia de la muerte de ésta, es la carta del hijo. La función de la carta como estructura de un libro de poesía sobrepasa el vínculo familiar del sujeto una vez ‘padre’ y otra vez ‘hijo’.”

En la carta se produce un simulacro de la recuperación de un mundo que desaparece / desapareció: es precisamente ese mundo, que ha sido construido por el destinador del mensaje y el destinatario, aquel que la relación epistolar intenta sostener. Ante lo que existió y ante el horror, la carta es un relato que no llega a objetivarse, es

---

<sup>116</sup> Foffani, E., “La lengua salvada. Acerca de *dibaxu* de Juan Gelman”, en *Culturas del Río de la Plata (1973-1995)*. *Transgresión e intercambio*, Roland Spiller (editor), Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1995, pp. 183-202.

una mirada que permite, a posteriori, si no, acaso, comprender, sí reorganizar o jerarquizar sentimientos y hechos para redescubrir lo “real” para alguien.

El mensaje epistolar presenta un espacio apto para observar los cruces genéricos, para estudiar los fenómenos de polifonía y para el análisis de la teoría de la enunciación.

## 2. “alma a quien un todo un hijo pena ha sido”

### Análisis de *Carta abierta*

#### 2. 1. Análisis liminar

Gelman dedica *Carta abierta* a su hijo, Marcelo Ariel. La obra, escrita en 1980, en el exilio, en París y Roma, cierra con un *post – scriptum* en el que el poeta dice que el 26 de agosto de 1976 su hijo y su mujer, Claudia, que estaba embarazada, fueron secuestrados en Buenos Aires por un comando militar, que el hijo de ambos nació en un campo de concentración como otros niños; agrega que la dictadura militar nunca reconoció oficialmente a esos desaparecidos, a los que declara como “los ausentes para siempre” y confiesa que, como él no ha visto los cadáveres ni de su hijo ni de su nuera, como tampoco a sus asesinos, no los dará nunca por muertos.<sup>117</sup>

El libro está constituido por 25 poemas carentes de título, pero ordenados con números romanos. Cada poema está formado por estrofas de cuatro versos -cuartetos-, en su mayoría de 10, 11 y 9 sílabas; la cantidad de estrofas por poema se extiende desde dos hasta ocho, el único representante de mayor extensión estrófica es el primer poema. No aparecen las mayúsculas ni los signos de puntuación, salvo el signo de interrogación que, a menudo, se impone al poema entero. Las barras de separación indican la pausa que, con frecuencia, corta el verso antes de la última palabra lo cual promueve el procedimiento del encabalgamiento para restablecer el efecto de sentido.

*Carta abierta* está marcada, en lo que al tratamiento del lenguaje se refiere, por la construcción de estrategias de formación de palabras<sup>118</sup> para poder expresar una

---

<sup>117</sup> En enero de 1990, los restos de su hijo Ariel, asesinado de un tiro en la nuca en octubre de 1976, fueron identificados por un equipo de antropología forense. Los restos de su nuera aún no fueron hallados. Finalmente, en 2005, Juan Gelman pudo, después de años de búsqueda, ubicar en Uruguay a su nieta. Ella vive, hasta el momento, con la familia uruguaya que la adoptó.

<sup>118</sup> Acerca del lenguaje neológico en la obra de Juan Gelman, es imprescindible señalar que *Carta abierta* puede ser considerado como un eslabón, el más trágico, en la serie que inaugura el libro *Cólera buey* (1965). Ana María Porrúa en su tesis doctoral, “La poética argentina del ’60: Transformaciones dentro del género. Leónidas Lamborghini y Juan Gelman (1955-1975)”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1998, dice, respecto de las secciones *Cólera buey* y *Partes (Cólera buey)*, que se caracterizan por un lenguaje neológico que pareciera configurarse en contra del primer contexto cercano al lenguaje oral de *Violín y otras cuestiones*. Las operaciones más claras de invención de términos son las que extienden las reglas de la lengua a todos los vocablos por igual, pero sin tener en cuenta las

realidad que es dramáticamente representada y, a la vez, explorada y cuestionada. Estas estrategias se concentran en torno a la neología lexical que expande el eco de las transformaciones de las unidades lexicales a la estructura sintáctica de la oración. Considerando la cuestión desde el punto de vista de las relaciones que se establecen entre el nivel del discurso y el nivel de la lengua, las modificaciones que se producen en el orden de la sintaxis se reflejan en las variaciones a nivel de la categoría de las unidades lexicales. De este modo, tanto la creación de palabras<sup>119</sup> como el esquema sintáctico donde ellas desempeñan su función, se encuentran mutuamente condicionados.

Para comenzar, por ejemplo, la tercera estrofa del poema número XVII permite observar que utilizar un idioma es una manera de entender el mundo y aun de enfrentarlo o de padecerlo:

Sudo de frío cuando creo oír /  
te / helado de amor yago en la mitad  
mía de vos / no acabo de acabar /  
es claramente entiendo que no entiendo

Describir el estado del que sufre la pérdida del hijo, mitad de la propia vida y del propio cuerpo, mina toda afirmación y congela la capacidad de comprender: “no acabo de acabar”, “entiendo que no entiendo”; enferma: “sudo de frío” y promueve la contradicción: “helado de amor”.

---

excepciones a la regla. Esta capacidad inventiva produce un contexto lingüístico extraño, por ejemplo, el poema “Por la palabra me conocerás” de Partes puede leerse como una pedagogía de la invención lingüística. En él “la forma de constitución del neologismo queda explicitada porque se mantienen los antecedentes, los sustantivos que lo originan y, además, se mezclan usos ‘correctos’ e ‘incorrectos’ que dejan en claro la extensión de la regla sobre términos que en el lenguaje corriente no tienen conversión verbal o adverbial. Mantener como precedente los sustantivos da lugar al reconocimiento del neologismo, a su decodificación dentro de un contexto puramente lingüístico y pone en práctica el principio enunciado por Riffaterre cuando dice que un neologismo no es nunca -en la instancia de lectura- una palabra aislada o ‘suficiente por sí misma’, sino que más bien propone ‘una relación entre dos formas equivalentes, una marcada y la otra no’”. Para Porrúa, esta praxis sobre el lenguaje tiene sus antecedentes “en las experiencias de vanguardia europeas del ’20 y supone el tratamiento del discurso poético como materialidad sonora y la propuesta de una semiosis que no se asienta en la referencia a la realidad”. Señala que, de las vanguardias locales, en *Cólera buey* aparecen como intertexto *Trilce* (1922) de César Vallejo y *En la masmédula* (1957) de Oliverio Girondo.

<sup>119</sup> Me refiero a palabra como unidad gráfica que consiste en una serie de caracteres delimitada por dos espacios.



En consonancia con el estado referido en el anterior fragmento, en el poema III, tercera estrofa, el Yo que enuncia manifiesta la situación y condición en las que se encuentra, y declara que la lengua que habla es una “lengua padecida”:

¿padre que te dolía / para vos? /  
¿padrecimiento o lengua padecida  
que habla / como no son de mi cabeza  
estas canallas / estos padeceres?/

La relación entre el lenguaje y la realidad -experiencia de la pérdida del hijo- a la que el yo del poema se propone acceder, hace entrar en crisis el concepto de referencia lexical que opera en los discursos sobre la base de un conocimiento fijado en el léxico de la lengua. Por un lado, el valor denominativo que corresponde a las palabras plenas<sup>120</sup> reside en el establecimiento de una correspondencia entre significante y significado del signo lingüístico y no directamente entre la realidad no lingüística y el signo; en *Carta abierta*, gran parte de los vocablos no están lexicalizados, es decir, no están en el diccionario ni son conocidos por el lector, lo cual obliga a buscar un nuevo sentido; y fundamentalmente el yo del poema concentra gran parte de su energía creadora en las reglas que permiten la formación de palabras. Por otro lado, el signo entra en relación con otro u otros signos en el enunciado, de este modo, las palabras se organizan según reglas “que conciernen al orden, a las conexiones explícitas e implícitas, a la selección que algunas palabras ejercen sobre otra u otras”, en síntesis son estas relaciones las que dan a la oración una “estructura interna”<sup>121</sup>; otro punto importante para tener en cuenta consiste en que para expresar una misma realidad, el locutor puede recurrir a un signo, a una perífrasis, a una oración o proposición o a una paráfrasis si lo considera necesario. En CA<sup>122</sup>, la sintaxis está fundamentalmente, marcada por la construcción de sintagmas nominales cuyos modificadores tienden a ser proposiciones adjetivas introducidas por ‘que’ o ‘donde’ o adjetivos neológicos, fruto de un proceso de creación que puede interpretarse como actividad de lenguaje que parte

---

<sup>120</sup> Las palabras “plenas” (sustantivos, verbos, adjetivos, principalmente) refieren por sí mismas, tienen un sentido que, conocido por los locutores, evoca la realidad de la cual son nombre. Las palabras “plenas” se oponen, a veces, a las palabras “útiles” (artículos, preposiciones, conjunciones). Ver Marie-Françoise Mortureux, Cap. I. *La lexicologie entre langue et discours*, Campus Linguistique, Paris, Editions SEDES, 1997.

<sup>121</sup> Di Tullio, Ángela, *Manual de gramática del español. Desarrollos teóricos. Ejercicios. Soluciones*, Buenos Aires, Edicial S.A. 1997, cap. III.

<sup>122</sup> La sigla que se utilizará para *Carta abierta* será CA.

de la frase para desembocar en el léxico o viceversa; además, los sintagmas nominales que establecen equivalencias semánticas y la parataxis son las estructuras oracionales preferidas en desmedro de la subordinación. La razón de ser de la creación, tanto a nivel lexical como del tipo de variación en el nivel de la estructura de la oración, está motivada por la disparidad o desproporción entre la capacidad de elección a partir de lo que hay, o está disponible en la lengua, y la capacidad de producción que responde a las situaciones o los elementos de la realidad que se quiere representar. El sujeto del poema trabaja entre las normas prescriptivas, lo apropiado desde el punto de vista gramatical, y las elecciones de motivación estilística y el tono de resistencia y protesta ideológico-política.

El objetivo del trabajo de análisis de CA es recomponer, a través del análisis morfológico de los neologismos del corpus y de las características de la sintaxis, la posición enunciativa del sujeto del discurso poético, de la representación del Tú y del mundo.

El tema de la referencia, si es pensada respecto del análisis de un discurso particular, obliga a la distinción entre la referencia virtual a la que alude el lexema - unidad lexical en la lengua- y la referencia actual a la que alude el vocablo, es decir, la unidad lexical en el discurso. En este trabajo, en primer lugar se analizarán los neologismos a partir de los paradigmas conocidos según las reglas de formación de palabras, luego se intentará la comprensión global del propósito que persiguen los vocablos en el discurso.

El análisis se divide en tres partes: a) la aproximación morfológica fundada en la solidaridad de la morfología y semántica lexical y la descripción del tipo de estructura sintáctica en el primer poema, b) la ampliación de las observaciones hacia el corpus completo del libro, c) la comprensión del tipo de vocabulario y la sintaxis discursiva en función de observar la construcción del Yo enunciadador, del Tú enunciatario, del “mundo representado” y de la relación entre el texto como enunciado y la situación de enunciación en la que éste se inscribe.

## 2. 2. Primera parte

### Análisis de la morfología léxica<sup>123</sup> y descripción sintáctica aplicadas al poema I

Según Saussure, en la lengua no hay más que diferencias, por otra parte, la realidad también está constituida por diferencias, y puesto que el sistema de la lengua no refleja directamente la realidad, cada lengua constituye su léxico y su gramática para aprehenderla.

*Carta abierta* comienza de este modo:

I

hablarte o deshablarte / dolor mío /  
manera de tenerte / destenerte /  
pasión que munda su castigo como  
hijo que vuela por quietudes / por  
  
arrobamientos / voces / sequedades /

---

<sup>123</sup> La conformación del corpus permite realizar un análisis de las palabras que lo conforman desde la morfología léxica, con esto me refiero al análisis de las palabras polimorfémicas, variables y complejas ya existentes y a la observación de la formación de nuevas palabras. Dado que la morfología se ocupa de la palabra como unidad en cuanto a su constitución interna y de las reglas que rigen su estructura, el procedimiento de análisis morféxico consiste en segmentar la forma fonémica de la palabra en segmentos morféxicos mínimos separadamente combinables y conmutables, discretos y recurrentes, es decir, que reaparecen en otras palabras con el mismo significado. Las reglas de formación de palabras (RFP) tienen como posibles bases de derivación todas las raíces de significado léxico de una lengua. El español no utiliza raíces desnudas sino que las codifica categorizándolas en las llamadas clases de palabras; hay que añadir que las denominadas “clases de palabras” son al mismo tiempo unidades morfológicas y sintácticas – clases de palabras o partes de la oración que determinan régimen de concordancia o marcan subordinación. La relación entre morfología y sintaxis resulta evidente porque, si bien constituyen dominios de investigación autónomos, son, a la vez, dominios complementarios (la morfología identifica categorías gramaticales y la sintaxis les atribuye funciones). Las RFP no solo permiten crear palabras nuevas y categorizarlas en clases o subclases sino también contrastar las construcciones sintácticas y la estructura argumental de la palabra base con las palabras derivadas para poder describir en qué medida se heredan las propiedades combinatorias. Tanto en la derivación como en la composición están involucradas las categorías léxicas principales (las que constituyen clases abiertas: sustantivo, verbo, adjetivo y, en menor medida, adverbio y preposición). Ver Jesús Pena. Capítulo 66. “Partes de la morfología. Las unidades del análisis morfológico” y Carlos Piera y Soledad Varela. Capítulo 67. “Relaciones entre morfología y sintaxis”, en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (directores), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, España-Calpe, 1999.

levantamientos de la ser / paredes  
donde tu rostro suave de pavor  
estalla de furor / adioses / alma  
que me penás el mientras / la dulcísima  
recordación donde se aplaca el siendo /  
la todo / la trabajo / alma de mí /  
hijito que el otoño desprendió

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

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

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

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

volar de vos a vos / sangre de mí  
que desataron perros de la contra  
besar con besos de la boca / o  
cielo que abris hijando tu morida

En el poema I se distinguen los siguientes grupos:

1. palabras complejas que se analizan según la estructura interna por la presencia de morfemas y cuyo análisis desemboca en la clasificación de las unidades en categorías:
  - a) infinitivos y gerundios
  - b) formas verbales conjugadas
  - c) sustantivos
  - d) adjetivos
2. acrónimos
3. construcción de sintagmas a través de procedimientos de determinación
4. cambio de categoría genérica del sustantivo mediante el artículo definido
5. proposiciones subordinadas adjetivas

1. a. Análisis de infinitivos y gerundios

Grupo constituido por los infinitivos “hablarte”, “deshablarte”; “tenerte”, “destenerte” (todos en 1º estrofa); “desesperarte” (en 5º estrofa).

En tres de estos casos, el procedimiento de prefijación<sup>124</sup> produce nuevas palabras. La prefijación no afecta la categoría<sup>125</sup> gramatical de la base y no modifica sustancialmente, desde el punto de vista semántico, el significado del lexema de la palabra a la que se añade. En este caso se trata del alomorfo [des-], forma del prefijo intercategorial polisémico (puede recubrir más de un contenido) que despliega valores semánticos a menudo relacionados. Entiendo, siguiendo la clasificación de los prefijos de la gramática de Bosque y Demonte, que este prefijo tiene el significado general del lugar “desde donde” -significado locativo de procedencia- a partir del que se pueden derivar las ideas de separación, división y alejamiento que desarrollan los valores de contrariedad, de carencia y de reversión. La negación podría presentarse mediante antónimos léxicos del tipo hablar – callar / silenciar, tener – perder, esperar (con el significado de “aguardar” con una estructura argumental<sup>126</sup> diádica) – dejar de esperar;

<sup>124</sup> Ver Soledad Varela y Josefa Martín García. Capítulo 76. “La prefijación”, *op. cit.*

<sup>125</sup> Di Tullio, A, indica que “El término **categoría** denota una clase de entidades que comparten alguna o algunas características relevantes”. Cap. VIII, “Las clases de palabras”, *op. cit.*

<sup>126</sup> “Semánticamente, toda cláusula [la cláusula simple tiene un solo predicado verbal y no contiene subordinada] contiene una expresión predicativa y uno o más argumentos. Los argumentos son, por lo general, expresiones referenciales que permiten identificar entidades del mundo extralingüístico. El predicado atribuye una propiedad a un argumento o describe la relación existencial entre los argumentos. El predicado determina cuántos y cuáles argumentos son necesarios. El grado de un predicado es el

o por procedimiento sintáctico<sup>127</sup> mediante el adverbio negativo ‘no’: hablar – no hablar, por ejemplo. Sin embargo, en CA, la antítesis se da mediante la prefijación, se utiliza el prefijo [des-]: “deshablarte”, “destenerte”, “desesperarte”. En el par “hablarte o deshablarte”, aparece el primer neologismo formado con el prefijo [des-] con valor de reversión (concepto que modifica la acción desde una perspectiva aspectual ya que se refiere a la “posibilidad de realizar una acción para volver al estado previo de donde parte la acción no-reversiva”).

El prefijo con valor de reversión puede interpretarse como una oposición dinámica en cuanto supone un cambio de estado para volver al estado primero, modifica la acción respecto de su valor aspectual, pero no selecciona estructura argumental diferente de la de la base léxica. La relación entre el par de opuestos es explícita, se realiza a través del nexos disyuntivo “o”; la acción marcada con el proceso de prefijación opera sobre la base para anularla y volverla al estado de donde parte la acción descrita por el verbo simple. En el segundo par: “tenerte / destenerte”, el prefijo [des-] de “destenerte” aparece con valor de contrariedad (“dos elementos establecen relación de contrariedad si la negación de uno de ellos no implica la afirmación del otro”, se agrega en el párrafo destinado a la clasificación de los prefijos que “adjuntado a bases verbales, implica su negación sin que tenga que darse una acción previa como en el caso del [des-] reversivo”.<sup>128</sup> En esta ocasión la relación no se hace explícita porque la barra debe ser interpretada. En el último caso, aparece ‘desesperar’ no con el valor de “perder la esperanza”, en cuyo caso se trataría de un predicado monádico, sino con el valor de “dejar de esperar” que posibilita una estructura argumental diádica; esta interpretación es fruto de la lectura del verbo dentro de la serie que los elementos de resonancia “hablarte o deshablarte”, “tenerte / destenerte” producen en el texto; la presencia del término ‘desesperarte’ presupone el opuesto.

El prefijo [des-] con valor privativo forma un verbo a partir del sustantivo ‘espera’ (en esta relación “se establece la oposición entre la situación en que se tiene lo

---

número de argumentos seleccionados. [...] Los predicados semánticos tienen, pues, una estructura argumental, formada por los argumentos que seleccionan.” Ver Di Tullio, A., Cap. VI, “La estructura de la cláusula simple. El sujeto y el predicado”, *op. cit.*

<sup>127</sup> Ver Marie-Françoise Mortureux, *op. cit.*, Capítulo 3.

<sup>128</sup> Cap. 76, “La prefijación”, *op. cit.*

denotado por la base y otra en que se carece de ello”); este prefijo es el más productivo<sup>129</sup> como lo muestran las formaciones acuñadas en medios periodísticos.

El procedimiento morfológico de la prefijación marca la utopía de detener lo que ya se ha desplegado en el tiempo para regresar al punto de partida o la imposible actitud de “dejar de” hacer lo que se hace. La serie de los neologismos con el prefijo [des-] confirma la importancia de distinguir entre modelo virtual del léxico y el vocabulario<sup>130</sup> de CA. Para decir lo impensable desde la razón o lo inaceptable en la esfera del dolor, el sujeto enuncia y se enuncia desde la construcción de un diccionario que se aparta de las regularidades que establece la norma.<sup>131</sup> La escritura confronta lo posible y lo imposible, exhibe lo deseado y lo negado en el trabajo de elaboración de las contradicciones. La experimentación juega entre el dominio de la lengua como lugar de las certidumbres y permanencias y la metamorfosis de las palabras. Jorge Boccanera<sup>132</sup> también reflexiona acerca del empleo del prefijo que remite a la idea de separación “todo aparece deshecho, desasido, desmenuzado” y a la posibilidad de revertir lo fatal “desdoler, desmuriendo, despenándome”.

Grupo constituido por los gerundios “desapenando” (6° estrofa), “hijando” (8° estrofa).

El gerundio ‘desapenando’ ofrece materia de reflexión. Según el *Diccionario* de María Moliner, existen ‘apenar’, ‘despenar’, ‘apenarse’, pero no se registra ‘desapenar’. Se manifiesta nuevamente la productividad del prefijo [des-] en combinación con la base léxica ‘apenar’. Entiendo que en esta oportunidad el prefijo indica el concepto de privación que consiste en marcar la carencia de lo denotado por la base ‘apenar’ que se forma sobre una base nominal ‘pena’, por lo tanto indica la pérdida de lo denotado en la base: privar de la pena.

El segundo gerundio es ‘hijando’; el verbo ‘hijar’ resulta de un procedimiento de derivación inmediata (derivación heterogénea) a partir de una base nominal ‘hijo’<sup>133</sup>. Este tipo de verbalización está ampliamente representada en español y ofrece notable productividad para la formación de neologismos.

---

<sup>129</sup> Respecto de los neologismos por prefijación [de-], [des-], por ejemplo, tengo en cuenta una expresión que registré en un programa de noticias; en una nota una persona dijo: “...y que Dios no nos desabandone nunca.”

<sup>130</sup> Ver Marie-Françoise Mortureux, cap 7, *op. cit.*

<sup>131</sup> El concepto de norma será reconsiderado más adelante.

<sup>132</sup> Boccanera, J., *op. cit.*

<sup>133</sup> Ver David Serrano-Dolader. Capítulo 72. “La derivación verbal y la parasíntesis”, *op. cit.*

### 1. b. Análisis de formas verbales conjugadas

Grupo de cuatro formas verbales conjugadas, grupo 1. b): “munda” (1° estrofa), penás” (3° estrofa), “hijé” (6° estrofa), “miedara” (7° estrofa).

De las formas cuya raíz es originalmente nominal y que se categorizan primariamente como sustantivos: ‘mundo’, ‘pena’, ‘hijo’ y ‘miedo’, surgen secundariamente las formas verbales: ‘mundar’, ‘penar’, ‘hijar’, ‘miedar’<sup>134</sup>. Las RFP realizan el cambio de clase de palabra bajo el procedimiento de sufijación derivativa, la vocal temática átona del sustantivo da origen al verbo, generalmente, del primer grupo. Salvo el verbo ‘penar’, registrado por M. Moliner con dos acepciones, la primera: padecer, pasar penas, trabajos o penalidades, pasar por un estado de ansiedad, intranquilidad, impaciencia, la segunda, padecer una agonía prolongada; los otros tres son neologismos.

### 1. c. Análisis de sustantivos

El grupo está formado por sustantivos<sup>135</sup> y comienzo el análisis desde el último neologismo “morida” (8° estrofa) porque este sustantivo cierra el poema y forma parte de la estructura argumental del gerundio “hijando” modificador del verbo conjugado en segunda persona “abris hijando tu morida” y, fundamentalmente, porque vuelve a establecer la oposición semántica a través de una elección que es producto de transformaciones categoriales: ‘hijando’ “haciendo un hijo” / “hacer nacer” – ‘morida’, variante frente a ‘muerte’, originado a partir de ‘morir’ mediante sufijación derivativa. En este caso, el sufijo [-do] / [-da] actualiza el contenido semántico de nombre de la acción y su base es siempre verbal. Interpreto que el gerundio “hijando” despliega el argumento “morida” que tiene carácter resultativo. Lo más notorio es que el neologismo ‘hijar’ (con su propio objeto interno: “hijo”, equivalente al significado léxico de la raíz, “hijo que hijé”, en 6° estrofa) desarrolla, la segunda vez que aparece “o cielo que abris hijando tu morida”, (8° estrofa), un objeto lógicamente irreconciliable “morida”. El resultado de esta relación sintáctica entre dos ideas que se excluyen por lo paradójico de su contraste es la figura de la antítesis.

---

<sup>134</sup> Ver nota 9.

<sup>135</sup> Ver para el tema de sufijos nominales del español, Ramón Santiago Lacuesta y Eugenio Bustos Gisbert. Capítulo 69, *op. cit.*



La antítesis, a lo largo del poema, produce construcciones conflictivas en el enunciado donde el sentido se genera procediendo por alternancias entre términos opuestos.

Hay dos sustantivos que sufren procesos de sufijación homogénea mediante el empleo del sufijo apreciativo diminutivo<sup>136</sup>: “hijito” (3° estrofa), “agüitas” (5° estrofa). Aquí se entrecruzan y solapan varias dimensiones semánticas: la que atañe a la función expresiva del lenguaje se sobrepone a la función representativa ya que, en el poema, los términos no se refieren a la disminución de tamaño sino al carácter predominantemente afectivo que adquiere el objeto en la conciencia del sujeto que evoca. Para Jorge Boccanera, Gelman sigue respecto del diminutivo, podría decirse, la concepción de Federico García Lorca: la labor de domesticar las grandes palabras; así en la obra del poeta argentino: “Este derivado amplía su campo semántico y en la medida que abandona el discurso lógico potencia el valor fónico del texto. Pasa de cumplir lo que las gramáticas antiguas definieron como una ‘disminución del principal’ [...] a integrarse gradualmente con un lenguaje vivo que no deja de metamorfosearse”.<sup>137</sup>

El sustantivo “lloradera” (6° estrofa) está formado sobre una base verbal. La alternancia [-dor] / [-dera] actualiza contenidos semánticos de agente indicando disposición de ánimo para hacer algo, nombres de instrumento y locativos. De acuerdo con el contexto en el poema I, el sustantivo adquiriría valor agentivo: “la que hace llorar”.<sup>138</sup>

Considero que, en CA, Gelman muestra preferencia por la construcción de sintagmas nominales en lugar de proposiciones subordinadas. La elección de ciertas estructuras y el tipo de discurso que se construye están absolutamente ligados: un sintagma nominal puede ocupar posiciones como sujeto, complemento del verbo, complemento circunstancial y esto muestra que la nominalización deverbal permite encadenar en una oración simple, sin subordinación, una serie de afirmaciones

---

<sup>136</sup> Ver Fernando A. Lázaro Mora. Capítulo 71. “La derivación apreciativa”, *op. cit.*

<sup>137</sup> Según Boccanera, “Gelman convierte en diminutivos a sustantivos y adjetivos, incluso algún determinativo (‘mismito’), contrapunteándolos con superlativos en un juego pendular que va de los ‘solito’, ‘poquito’, ‘chiquito’, a los ‘tiernísima’, ‘purísimo’, ‘bellísimo’. Ese juego produce, a su vez, significados nuevos”. El crítico reconoce que, en la primera etapa de la obra, el diminutivo, preferentemente en [-ito], permanecía en su función de realzar la carga afectiva o expresa compasión, subrayaba la ironía y participaba de la jitanjáfora; en cambio, en la producción del exilio, es un recurso que vehiculiza el hondo pesar por los desaparecidos muertos por donde también se cuele el mundo de la infancia. *op. cit.*

<sup>138</sup> ‘Lloradera’ según F. Rainer, contiene, además del significado de acción, un componente semántico intensificadorio, aunque puede suceder que la alternancia sea más dialectal que semántica. Ver Ramón Santiago Lacuesta y Eugenio Bustos Gisbert. Capítulo 69. “La derivación nominal”, *op. cit.*

jerarquizadas. La simplicidad en términos de estructura sintáctica se acompaña con densidad semántica y contribuye a un discurso pregnante y conciso.

En el poema, otro sustantivo formado a partir del mismo sufijo es “soledadera” (5° estrofa), pero añadido a la base nominal ‘soledad’.<sup>139</sup> En la interpretación de la palabra, me inclino por la relación locativa ya que al sustantivo sigue una proposición de lugar “... / vendido // a tu soledadera donde nunca // me cansaría de desesperarte /”.

El verbo ‘recordar’ es la base sobre la cual opera el sufijo nominalizador [-ción] para dar origen al neologismo “recordación” (3° estrofa) que se ofrece como una alternativa frente al sustantivo ‘recuerdo’. El motivo de la opción del sustantivo ‘recordación’ estaría en la marca del género femenino que conlleva el sufijo; el rasgo de lo femenino está presente en el poema y sobre todo en la estrofa donde aparece la nueva palabra:

que me penás el mientras / la dulcísima<sup>140</sup>  
recordación donde se aplaca el siendo  
la todo / la trabajo / alma de mí /  
hijito que el otoño desprendió

El sustantivo “astrísimo” (6° estrofa) manifiesta la transgresión categorial apreciable en la aplicación del sufijo derivativo [-ísimo], muy productivo, pero aplicable a palabras pertenecientes a la clase de los adjetivos. Este nuevo término valorativo nos permite pasar al cuarto grupo constituido por los adjetivos.

#### 1. d. Análisis de adjetivos

El grupo está formado por los adjetivos en los que se expresa enfáticamente la valoración del sujeto sobre una determinada propiedad, son, por lo tanto, adjetivos valorativos elativos<sup>141</sup> o adjetivos de grado extremo que, en este caso, son morfológicos porque se construyen según el procedimiento morfológico a través del sufijo [-ísimo] /

---

<sup>139</sup> La derivación como la composición por afijos es recursiva. La recursividad es la posibilidad de repetir la misma operación sobre el resultado que se acaba de obtener: una vez formada, una unidad lexical construida se comporta como una palabra simple susceptible de funcionar como base de derivación o de composición. La recursividad es una propiedad que funda la creatividad lexical y que tiende a alargar las palabras. Ver Marie- Françoise Mortureux, *op. cit.*, Capítulo 2.

<sup>140</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>141</sup> Ver Ignacio Bosque. Capítulo 4. “El sintagma adjetival. Modificadores y complementos del adjetivo. Adjetivo y participio, *op. cit.*”

[-ísima]: “dulcísima” (3° estrofa) , “cieguísimo” (4° estrofa). También admiten este sufijo los participios adjetivales, en el poema hay un ejemplo: “derramadísimo” (7° estrofa).

## 2. Análisis de los acrónimos<sup>142</sup>

La acronimia es un procedimiento morfológico que consiste en la formación de una palabra a partir de dos -el caso más frecuente- o tres unidades léxicas; por lo tanto, se produce la fusión de las unidades léxicas diferentes. El resultado es una nueva palabra cuyo significante es producto del fragmento inicial de la primera base y del fragmento final de la segunda, el significado resulta de la combinación de los significados de las bases. La exigencia de determinado orden contribuye a que la nueva palabra conserve un significante evocador con capacidad expresiva. Desde el punto de vista semántico<sup>143</sup> la originalidad del procedimiento residiría en que el acrónimo implica una co-predicación: *x* es a la vez A y B.

El sustantivo “musicanta” (5° estrofa), puede ser interpretado como resultado del proceso de acronimia que presenta semejanzas -si hay que vincularlo con los procedimientos morfológicos tradicionales- con la composición. En este caso, desde el punto de vista de la categoría sintáctica de los elementos que lo conforman la primera base es un sustantivo, la segunda base es un verbo: música + canta.<sup>144</sup> Como los elementos van armando sus series, la hipótesis de que ‘musicanta’ sea un acrónimo proviene de la lectura de otros términos, por ejemplo, “padrecimiento” (en el poema III, 3° estrofa, citado anteriormente), donde es posible distinguir: padre + padecimiento. En el caso de “musicanta”, la intersección parcial de los significantes consiste en la yuxtaposición de palabras con pérdida de una sílaba; en el caso de “padrecimiento”, hay además parecido fonológico porque la primera base se mantiene y la segunda solo se diferencia del resultado por la incorporación de la ‘r’.

---

<sup>142</sup> Ver Manuel Casado Velarde. Capítulo 78. “Otros procesos morfológicos: acortamientos, formación de siglas y acrónimos, *op. cit.*

<sup>143</sup> Ver Marie- Françoise Mortureux, *op. cit.*, Capítulo 4.

<sup>144</sup> Otra interpretación estaría ligada al participio latino *musicatus*, proveniente del verbo \**musicare* “hacer música”; la palabra ‘musicanta’ estaría vinculada con la forma del participio presente de este verbo, constituiría con su terminación en -a un hispanismo como lo es ‘ayudanta’ frente al participio invariable en -e ‘ayudante’.

La formación del acrónimo implica una intervención del hablante, un acto creativo consciente.<sup>145</sup> Se trata de juegos de combinaciones y de desarticulaciones de palabras, en síntesis de procedimientos de transformación.

### 3. Análisis de sintagmas contruidos por procedimientos de determinación

El grupo constituido por los sintagmas: artículo + palabra invariable, resulta interesante desde el punto de vista de la relación que se establece entre el sujeto hablante y su interlocutor. Los representantes de este grupo son los sintagmas “el mientras” y “el siendo” (ambos en 3º estrofa). La utilización del artículo definido, permite -al menos ilusoriamente- construir un referente, la construcción del sintagma instituye una cierta garantía de accesibilidad a lo representado, el determinante tendría el papel de “establecer la forma de identificar o localizar” la entidad a la que alude el sintagma nominal “o también la cantidad” que se debe considerar.<sup>146</sup> Todo esto es una estrategia por parte del hablante que transmite ciertos supuestos como si fueran conocidos, aunque no lo son. En la primera construcción “el mientras”, la conjunción establece una relación temporal; en la segunda “el siendo”, el gerundio sustantivado compite, quizás, con el sustantivo ‘existencia’ (originado en otra base lexical). El gerundio, interpreto, despliega el carácter de duración de la acción del verbo ‘ser’ y se acopla a la idea que desarrolla el conector temporal ‘mientras’. La imposición de artículo para palabras como ‘mientras’ o ‘siendo’ refleja que en el nivel morfológico y sintáctico hay juegos de combinaciones capaces de alterar y transportar el código de la lengua hacia un código interno donde hay transposiciones y cambios de categorías para construir nuevos espacios ficcionales.

### 4. Análisis de cambio de categoría genérica

El grupo está constituido por sintagmas cuyo núcleo nominal se opone, en cuanto a la marca del género, al artículo definido que se emplea para restringir y definir la referencia. La forma del artículo está determinada por los rasgos -explícitos o implícitos- de género y número del sustantivo; la información flexiva que aporta el artículo asegura la recuperación de esos rasgos. En el caso del poema I hay formación

---

<sup>145</sup> Cf. con fenómenos lingüísticos como la aglutinación o la etimología popular. Ver nota 16.

<sup>146</sup> Ver Manuel Leonetti, “Determinantes y contenido descriptivo”, *Español actual*, 66, 1996, pp. 5-23.

de sintagmas de tipo nominal con cambio de género para el sustantivo a través del artículo definido: “la ser” (2º estrofa), “la todo”, “la trabajo” (ambos en 3º estrofa).<sup>147</sup> Este tipo de cambio es una de las características de CA.

Tanto el grupo 3 como el 4 son muy interesantes respecto de, al menos, dos aspectos:

- el sintagma nominal es el lugar donde la referencia virtual de la palabra sustantivada se convierte en referencia actual, en el discurso se observa cómo se produce la designación de los elementos de la “realidad”
- ambos grupos representan otra fuente de novedad frente a la originalidad del léxico vista en los grupos 1 y 2

#### 5. Propositiones subordinadas adjetivas

Dar paso a la organización de la sintaxis implica tener en cuenta en primer lugar, la variedad de construcciones para el sintagma nominal. Se pueden establecer, a partir de la lectura del poema I, las siguientes características y variantes válidas para todo el corpus de CA:

- a) sustantivos sin artículo determinante: / voces / , / sequedades / , / adioses / (todos en 2º estrofa)
- b) sustantivos determinados con artículo, con adjetivo calificativo o posesivo o construcción de preposición y término: / la trabajo / (3º estrofa), / aire hermoso / (5º estrofa), / dolor *mío* / (1º estrofa), / alma *de mí* / (3º estrofa) / agüitas *de tu mirar* / (5º estrofa)
- c) sustantivos determinados por proposiciones adjetivas: / paredes *donde tu rostro suave de pavor estalla de furor* / (2º estrofa), / hijo *que hijé contra la lloradera* / (6º estrofa)

Otra de las variaciones importantes reside en la fluctuación entre parataxis y subordinación tanto en la idea de la comparación como en la idea de la finalidad. En general, puede decirse que en CA, el locutor prefiere la parataxis a la subordinación.

---

<sup>147</sup> La alternancia el / la registrada por la gramática de Bosque y Demonte no abarca casos como los mencionados; sí hace referencia a la vacilación del artículo en época medieval o en numerosos dialectos españoles y americanos, al respecto en *Carta abierta* aparece en poema XXIV “la alma camina dentro de sí”. Ver Manuel Leonetti. Capítulo 12. “El artículo”, *op. cit.*

En el grupo b, entre el adjetivo posesivo y la construcción de preposición y pronombre caso término, puede leerse una variación: la combinación de las palabras condiciona el contenido semántico. En el caso “alma de mí” entiendo que se produce una idea ligada a la separación o desprendimiento: el hijo es parte del padre, pero parte arrancada y no poseída como se entiende en el caso “dolor mío”. La creación del sentido se manifiesta a través de la estructura sintáctica. La variación de estructura se puede comparar con otros ejemplos presentes en CA: “sangre de mí” (poema I), “sacándome de mí” (poema XIII) y su par pronominal “solo de vos” (poema I), “mitad rota de vos” (poema II).

En el grupo c, considero que la lengua y el discurso de CA se sostienen en condición de fluctuación por dos tipos de procesos: la *continuidad* de las reglas de la sintaxis de la oración como de las reglas de la formación de palabras<sup>148</sup> y la *ruptura* de la sintaxis de la oración o ruptura por aparición de neologismos. Se da una equivalencia entre ciertos esquemas frásticos de enunciado y ciertas construcciones lexicales, es decir, bifurcaciones en los modos de decir. Un ejemplo de esto podría ser el que aparece en el poema III, (parte de la 3º y 4º estrofas):

país gravísimo donde gritás  
contra la padre doledor<sup>149</sup> de tanto?/

¿padre que te dolía / para vos? /

Así puede apreciarse que la proposición subordinada adjetiva es variante del neologismo o que el neologismo se despliega en una estructura con verbo conjugado. Los pronombres relativos ‘que’, ‘donde’ (los más frecuentes en CA) permiten imbricar

---

<sup>148</sup> “En la medida en que las unidades lexicales están construidas en virtud de una combinatoria de elementos lexicales simples, la creación lexical consiste en la aplicación de cierto número de reglas que poseen el mismo poder recursivo que las reglas de la gramática. El locutor dispone de la misma facultad de producción de unidades lexicales nuevas por aplicación de las reglas de la sintaxis específica del léxico.” (I.1.6.3) “La neología lexical se define por la posibilidad de creación de nuevas unidades lexicales en virtud de las reglas de producción incluidas en el sistema lexical.” (I.2.1). Ver Louis Guilbert, *La créativité lexicale*, Paris, Librairie Larousse, 1975, cap I. “La néologie”. (La traducción es nuestra.)

<sup>149</sup> Es un ejemplo de neologismo formado por derivación morfo-sintáctica. Los elementos de construcción, preexistentes en el sistema de la lengua, pueden hacer aparecer un término nuevo. “Si se considera como unidad operatoria el nivel elemental del signo mínimo (morfema) se deberá dar cuenta de la formación, a partir de elementos simples, de combinaciones léxicas estables y autónomas en virtud de una combinación léxica específica. Si se adopta el segmento lingüístico de la frase, la definición deberá dar cuenta de la reducción por transformación de un segmento de enunciado organizado en frase al estado de segmento léxico estable, es decir, palabra.” ver Louis Guilbert, *op. cit.*, cap. I. (II.5). (La traducción es nuestra.)

una escena discursiva dentro de otra escena discursiva y abren en un marco sintáctico lo que puede contenerse en una unidad lexical. Tal operatoria muestra la relación entre léxico y sintaxis, entre el nivel del discurso y el nivel de la lengua. Es importante señalar, según Louis Guilbert, que el dominio gramatical representa el esqueleto de la estructura lingüística y tiene relativa estabilidad, mientras que el léxico, en razón de su función referencial, se caracteriza por su movilidad.<sup>150</sup>

Si el análisis se concentra en torno al neologismo “doledor”, pueden obtenerse observaciones muy interesantes, enriquecedoras y sobre todo características del discurso de CA.

El neologismo ‘doledor’ funciona como adjetivo -la base es el verbo ‘doler’- obtenido gracias al sufijo [-dor] que forma sustantivos o adjetivos y que indica ‘la persona que lleva a cabo la acción designada por el verbo’ (estoy confrontando con otras palabras lexicalizadas en español: correr > corredor, entender > entendedor, tener > tenedor). El sufijo es un elemento categorizador con función gramatical porque es señal de cambio de categoría; la transformación se apoya sobre un cierto segmento que orienta en la interpretación del mensaje y que selecciona una determinada base léxica.<sup>151</sup>

### 2. 3. Productividad de las reglas de formación de palabras y cambios de género en *Carta abierta*

Es relevante recordar que las RFP operan con material fonológico en cuanto significativo de un determinado morfema y que ese material fonológico es el constituyente del componente rítmico del poema. Además, se debe, principalmente, tener en cuenta que lo que caracteriza el vocabulario de CA es el concepto de palabra posible pero “inexistente” en el sentido de unidad que no ha ingresado en el diccionario.<sup>152</sup> El locutor se vale de los medios formales que ofrece la lengua para

---

<sup>150</sup> Por el modo arbitrario de correspondencia entre el signo y el referente puede instituirse una cierta libertad de creación. Ver Louis Guilbert, cap I, *op. cit.*

<sup>151</sup> Los afijos seleccionan sus bases de acuerdo con propiedades categoriales, contextuales y aspectuales. Ver Bosque y Demonte, cap. 67, *op. cit.*

<sup>152</sup> El concepto de “palabra posible pero inexistente es consustancial a la morfología”. Ver Bosque y Demonte, cap. 66, *op. cit.*

construir nuevas palabras, sus innovaciones lexicales son un asunto del discurso poético antes bien que una pretensión de tomar lugar en el sistema del léxico de la lengua.<sup>153</sup>

En CA el léxico no es un sistema cerrado, el término atestiguado por el diccionario no elimina al nuevo. Sucede que para Gelman, la palabra ha dejado de ser un segmento estable. La productividad de los elementos formales de la lengua no queda afectada por el bloqueo que ejerce otra palabra existente o sinónima ya presente en el diccionario: el procedimiento al que se recurre, por ejemplo, la sufijación en [-dor] es válida y no ha modificado su productividad en el tiempo, pero su puesta en marcha introduce anomalías, ya que existen las palabras ‘dolorido’, ‘dolido’, ‘doliente’ a las que el autor no recurre.

En el procedimiento de derivación el autor encuentra una máxima libertad de expresión, prueba de esto es la serie creada a partir de las bases ‘dolor’ / ‘doler’: en el poema VIII “tu dolida”, en el XIII “estas duelas”, en el XV “doloración”.

Las RFP ofrecen una materia potencial al poeta y le procuran la intercambiabilidad de las clases sintácticas de punto de llegada o de punto de partida (por ejemplo del sustantivo al verbo, del verbo al sustantivo, del sustantivo al adjetivo, del adjetivo al sustantivo, etc.) o también la posibilidad de trabajar en la misma categoría sintáctica (el caso de sufijos de diminutivo para el sustantivo, por ejemplo) o los cruces de categorías (el caso del sufijo de grado superlativo para un sustantivo, por ejemplo) y esto implica muchas veces construcciones diferentes y cambios argumentales.

También debe notarse que en CA cada término de derivación puede engendrar otro derivado, tanto de palabras lexicalizadas, por ejemplo en el poema XII:

disparos<sup>154</sup>

de la verdad hundiéndome la frente /  
carita que eras / ¿ahora disparás?/

como de palabras posibles a través del procedimiento de parasíntesis -prefijación y derivación denominal para crear un verbo-, por ejemplo en el poema II:

---

<sup>153</sup> Ver Fabienne Cusin-Berche, “Le lexique en mouvement: création lexicale et production sémantique”, *Langages*, 136 (décembre 1999), pp. 5-25.

<sup>154</sup> El subrayado es nuestro y pone de relieve los procedimientos de formación de palabras.



hablás de vos / entrañas que desgarrar  
este cesar de vos / entraña mía /  
desentrañándose de mí / mudándome /

o de sufijación únicamente, por ejemplo en el poema X:  
realidad que sufrís como pariendo /  
tu sufridero / ¿canta para mí?

o de prefijación<sup>155</sup>, por ejemplo en el poema V:

¿me despadrás para despadecerme?/

o en el poema IX donde derivación y prefijación se suman para avanzar por antítesis en una fórmula de choque que radicaliza la complejidad de la enunciación:

¿arbolarias tus desarbolitos

sólo para sombrear mi ensoñación  
que suda al sol de tus ausencias? / ¿cuándo? /

La alteración de la marca de género del sustantivo a partir de la presencia del artículo determinativo advierte sobre una mirada que interpreta parte del mundo bajo la especie de lo femenino:

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

Según Enrique Foffani<sup>156</sup>, “la tentativa por feminizar la lengua de un sujeto padre y así investirla de una dimensión materna” caracteriza este libro.

---

<sup>155</sup> Los prefijos se caracterizan por tener una combinatoria menos rígida que la de los sufijos. En el caso de creación de términos por prefijación, no hay transformación de clase sintáctica, salvo si hay, a la vez, sufijación. Ver Bosque y Demonte, cap. 67, *op. cit.*

<sup>156</sup> Foffani, E., *op. cit.*

Desde el análisis de algunos de los elementos que aparecen en el poema I, el hilo de la voz teje los otros poemas del corpus, de modo tal que ahora es posible abordar la segunda parte.

## 2. 4. Segunda parte

### Ampliación de las observaciones hacia el corpus de CA

El análisis del léxico del primer poema da cuenta de la productividad y la innovación que las RFP realizan en el interior de la lengua; la extensión de los procedimientos de las RFP a todo el corpus permite establecer la existencia de un diccionario propio. En la poesía de Gelman, se puede percibir la tensión entre lo que el sistema ofrece con sus márgenes de amplitud y variabilidad y la ampliación o ruptura de esos mismos márgenes.

Aparecen los siguientes procedimientos:

Los procedimientos de afijación derivativa y de prefijación provocan la aparición de neologismos:

- a) en la clase de los verbos: *se encriatura, desmoriste, crepuscularte, compañándome, mañanó, desfuiste, arbolarías, juaneo, gelmaneo, desabuenándose, hombren, bueyás, soleás, lechara, trista, pobrear, lloranto, despajarita, niñoando, almitar* (etc.)
- b) en la clase de los sustantivos: *sufridera, suavera, muereras, sequera, fueguera, visitación, encerramiento, levantadura, perradura, dolida, doloración, duele, duelas, blancor* (etc.)
- c) en la clase de los adjetivos: *doledor, ajuntaditos, amarísima, rechazador, cieguísimo, violas* (etc.)
- d) en la clase de los adverbios: *carnemente*.

La prefijación no solo es un proceso derivativo que produce neologismos, sino que es un procedimiento que establece relaciones sintácticas explícitas de antonimia entre términos evocando relaciones paradigmáticas: “*hablarte o deshablarte*”, “*este desesperarte o esperarte !*”, “*¿muriendo? / ¿desmuriendo? !*” (etc.).

La formación de acrónimos: *musicanta*, *lloranto*, *padrecimiento*, (etc.). La lectura de la crisis está relacionada con la facilidad con que se desmontan las piezas de la intersección.

De la observación de los procesos de sufijación derivativa, surgen:

- la figura de dicción llamada sustitución<sup>157</sup> de morfemas que afecta la morfología de la palabra y consiste en derivar una palabra por analogía con otra mediante un morfema que no le corresponde. El sentido del término base se combina con el que proviene del morfema agregado, lo cual produce efecto semántico porque da lugar a contaminaciones sobre todo cuando el morfema sugiere un cambio de categoría léxica<sup>158</sup>: “¿*cuerpo que corazono por veremos?*”, “*no vidan / tormentan sus contrarios / cuerpan mucho?*”, “*zapatito de vos que pisa la // sufridera del mundo aternurándolo /*” (etc.).
- la figura de dicción que afecta a la morfología de las palabras y que consiste en la repetición<sup>159</sup>, dentro del discurso, de palabras o expresiones que ofrecen varios fonemas análogos ya sea por parentesco etimológico ya sea casualmente. Estos procedimientos que se producen en el campo de lo fónico, morfológico como semántico estructuran relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. De la relación entre semejanzas y diferencias de sonido y sentido resultan tensiones significativas a partir de recurrencias, también se determinan redundancias en distintos planos que establecen isotopías en la línea del discurso: “*abril que abriste tu misterio*”, “*entrañas que desgarran // este cesar de vos / entraña mía / desentrañándose de mí*”, “*o como espanto de perderte como // perderme en tu perder*” “*¿delantales // que la mañana mañanó de sol?*”, “*¿qué país // sangrás / para que sangre carnemente?*”, “*arbolarías tus desarbolitos*” ( etc.).

---

<sup>157</sup> Según Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1998.

<sup>158</sup> “Las palabras pertenecen a distintas clases (de acuerdo con la tradición, sustantivo, adjetivo, pronombre, verbo, adverbio, preposición y conjunción) y subclases (sustantivos comunes y propios, pronombres personales, indefinidos..., verbos transitivos e intransitivos, etcétera) que se distinguen a partir de distintos tipos de propiedades compartidas. Son las clases léxicas.” en Di Tullio, A., Cap III, “La sintaxis”, *op. cit.*

<sup>159</sup> *Ibidem.*

- La antítesis<sup>160</sup> es la figura que resulta del contraste entre términos; constituye una figura binaria que aproxima dos términos para señalar una oposición. El juego de oposiciones produce la ruptura de las isotopías que el discurso va tejiendo en el campo de las relaciones sintagmáticas, es decir, horizontales: “*hijo que vuela por quietudes /*”, “*hijo buscando altura por bajezas /*”, “*arde helado*”, “*¿ya mudo // quietás tu luz contra tieneblas?/*”, “*¿cómo beber que seca?/*”, “*seca de llanto cáido sin llorar /*”, “*¿sombra de tu pasada claridad?*” (etc.).
- las alteraciones de género: *la pecho, la cielo, la sol, la padre, la mundo, la cuerpo* (etc.) elaboran relaciones morfo-sintácticas en el terreno de la bipolarización (oposición del artículo y del género del sustantivo) y la ruptura de la isotopía establecida por el género.
- la construcción de sintagmas nominales que manifiestan transgresiones o desplazamientos del punto de vista de lo que constituye la norma: *el nunca, tus nuncas, su nunca, para nunca, tu diga, el sido, el recordemos, tus peros*.

El incompleto, pero significativo, listado de vocablos o expresiones relevados pone en evidencia que el tipo de organización y relación de palabras en CA es la antonimia. Ella está marcada por el prefijo [des-], por la combinación del artículo y del sustantivo en diferente género, por la vecindad en la línea del discurso de palabras o expresiones antónimas o por la suerte de contradicción permanente con lo que establecería la norma.

Teniendo como referente el trabajo de Danon-Boileau<sup>161</sup> acerca de la diferencia entre lexema y marcador, considero, al igual que el autor, que un marcador es la

<sup>160</sup> La antítesis es tradicionalmente considerada ya como una figura de construcción ya como una figura de pensamiento, según se insista en su estructura de separación o el en conflicto conceptual que esta estructura manifiesta. Desde una punto de vista lingüístico, la antítesis es ante todo una estructura contrastiva, con tres formas predominantes: a) el acercamiento de antónimos; b) la yuxtaposición de una afirmación y de una negación; c) la coordinación adversativa. La antítesis tiene una extensión variable. Localizada cuando crea una oposición en una frase, se transforma en extensa cuando sostiene todo un texto. Ver Marc Bonhomme, *Les figures clés du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

<sup>161</sup> “Como se sabe, un lexema es una palabra que dispone de un significante, de un significado y de un referente eventual. Por el contrario, un marcador es la huella de una operación. En un enunciado tal como ‘Juan come una manzana’, ‘comer’, ‘Juan’, ‘manzana’ son lexemas, mientras que la terminación de persona de ‘comer’, el artículo ‘una’ y la terminación de singular de ‘manzana’ son marcadores. Un artículo, un pronombre, un auxiliar, pero también una terminación nominal o verbal son buenos ejemplos

huella de una operación que traduce la posición de un enunciador en relación al contenido de pensamiento que expresa. Esta posición se define por dos polos: lo que él, como enunciador, presume que es la “realidad” en el momento de tomar la palabra y el pensamiento que atribuye a aquel al que se dirige.

En la mayoría de los casos, el empleo de un marcador está parcialmente dictado por la categoría al lexema al que se asocia; pero como se aprecia en CA hay muchas transgresiones que traducen movimientos de pensamiento.

En la obra de Gelman los marcadores pueden ser agrupados y esto permite considerar algunos parámetros esenciales. Es posible observar algunas de las razones que filtran la elección de un operador u otro. Tanto la repetición de cierto tipo de operadores como las alteraciones de operadores respecto de la categoría a la que se asocian o respecto de lo esperable según las reglas permiten dibujar un primer tipo de relieve sobre la superficie textual y esbozar las diferencias de valor que resultan de esas operaciones.

La pregunta que cabe formular es por qué se elige un tipo de estrategia o en qué tipo de estrategia se funda un determinado texto.

## 2. 5. Tercera parte

### Construcción del enunciador, enunciatario y mundo representado

Para la comprensión del tipo de construcción del Yo, del Tú y de mundo representado en CA, es relevante el concepto de norma. Este concepto está estrechamente ligado al de creatividad.<sup>162</sup> La estructura lingüística y el respeto por las reglas que constituyen la norma sólo se manifiestan a través de los actos lingüísticos que ponen en marcha los hablantes; así aparecen tanto la creatividad lingüística como la norma lingüística que consiste en el juego normal de las reglas. ¿Cómo funcionan ambos conceptos en CA?

---

de marcadores. Ellos no envían a ningún contenido pero pueden ser considerados como huellas de operaciones.”, en Danon-Boileau, L., *Du texte littéraire à l'acte de fiction: Lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques*, Paris, Éditions OPHRYS, 1995. (La traducción es nuestra.)

<sup>162</sup> Se pueden diferenciar dos tipos de creatividad lexical: la neología denominativa y la neología estilística. Entiendo que en el caso de la poesía de Gelman, se da el segundo tipo por el cual la nueva materia lingüística y la nueva significación están ligadas a la originalidad profunda del autor, a su libertad de expresión fuera de los modelos recibidos o contra los modelos recibidos. Ver Louis Guilbert, *op. cit.*

En la obra, la creación lexical y las modificaciones que se producen en el nivel de la sintaxis no pasan desapercibidas por el lector que, sin duda, resulta, en primer lugar, sorprendido por las desviaciones que el enunciador impone al discurso. Este desafía el juicio de aceptabilidad<sup>163</sup> del lector a quien le toca la interpretación no solo de qué se dice sino también de cómo se dice. El sujeto padre queda “despadrado”: “¿me despadrás para despadecerme?” cita Foffani<sup>164</sup> y sostiene que “es en el territorio exclusivo de la lengua que el sujeto habla, el lugar de la disminución, de una experiencia extrema que convierte a aquél en un ser menor que sólo puede hablar como un niño: el padre se hace hijo de su hijo (‘deshijándote mucho’)”. Para este crítico, la poesía de Gelman realiza un trabajo de añiñamiento en el lenguaje, y además de hacer una “articulación simbólica de la equivalencia poeta / niño” lleva a cabo un “trabajo *contra la lengua*, contra la gramática como reglamento y artificio. Desde ese lugar menor se le exige a la lengua lo imposible y aquí se concentra el poder político de su deseo”.

En lugar de elaborar su pensamiento en las estructuras más comunes y más productivas del sistema o en las palabras ya existentes o de recurrir a la paráfrasis sinonímica o a la subordinación, el enunciador está motivado por manifestar la carencia del término adecuado, la no conformidad con lo establecido y con los procedimientos analógicos que respetan los esquemas ya dados. En esto se revela toda una ideología que consiste en postular la preeminencia de lo posible, pero aún no existente, sobre lo ya establecido, lo deseado incluso contra toda probabilidad de la naturaleza pero realizable desde el artificio de la lengua; por consiguiente, se recurre a las reglas de formación de palabras y a los cambios genéricos.

Si bien es oportuno considerar las declaraciones que el propio Juan Gelman ha realizado, por ejemplo en un fragmento del diálogo sostenido con Oscar Paoloni<sup>165</sup>:

“[...] Algunas personas que leyeron mis libros escritos desde que estoy afuera me cuestionaron la tendencia a verbalizar sustantivos, hacer masculinos de femeninos y viceversa, etc. etc. Pero esto a mí ya me pasaba en la Argentina: mi relación con el lenguaje ha sido siempre conflictiva. Porque por un lado en el lenguaje existe una riquísima carga afectiva que se viene transmitiendo tradicionalmente a lo largo del

---

<sup>163</sup> La colectividad hablante constituye un cierto freno contra las desviaciones del sistema; en el caso de CA, hay un desafío.

<sup>164</sup> Foffani extiende su reflexión acerca del sujeto y la lengua materna a *Carta a mi madre*, *op. cit.*

<sup>165</sup> Ver *Gelman. Cuadernos de Crisis*, N° 33, Montevideo, 1988, pp. 55-56.

tiempo y por otro lado, está el problema de los límites que una cosa conformada impone. [...]"

o en la entrevista concedida a María del Carmen Rodríguez<sup>166</sup>, donde se habla de la *transgresión*:

"A mi modo de ver, se puede ser un transgresor en el orden de las letras y tener una actitud conservadora en el orden político. Y al revés: se puede ser transgresor desde el punto de vista social y político, y ser muy tranquilo -por decirlo de algún modo- desde el punto de vista de la escritura. [...] Y el problema de las transgresiones también merecería un análisis más profundo. Se puede escribir en un verso perfectamente clásico, sin transgredir para nada la forma, y dar cosas muy nuevas: sonidos que antes no se habían oído en poesía, por ejemplo. De manera que es muy difícil establecer reglas generales, y habría que examinar más bien cada caso en particular, ya que otras variantes -históricas y demás- podrían complicar un poco las cosas [...]"

Por mi parte, me permito intentar otra interpretación del porqué del tipo de discurso de CA. Se diría que en este corpus la palabra trabaja contra la muerte, así dice el poema XXIV:

te destrabajo de la muerte como  
puedo / pobre de vos / la alma camina  
dentro de sí / y ojalá resplandezcan  
piedras que pulo con tu respirar /

¿Qué dice *Carta abierta*? ¿Cuáles son las palabras no dichas, las palabras calladas? ¿Qué se está diciendo "sin decir"?

En *Carta abierta*, el enunciador elabora el sentimiento de la pérdida, de la ausencia y volatilización del cuerpo del hijo -más aún de todos los hijos detenidos desaparecidos- y de la carencia del lugar donde ir a llorar. Esa desgarradora ausencia es la que se lee en la lengua que se hace otra, que se vuelve pedazos de la lengua conocida. Se hace difícil la reconstrucción del otro y de sí mismo en relación al otro -

---

<sup>166</sup> Ver Gelman. *Cuadernos de Crisis*, N° 33, pp. 57-58.

el hijo-, cuando nada es firme salvo la fecha de un secuestro y la desaparición de toda huella.

El procedimiento de la negación, a través del prefijo [des-], permite la puesta entre paréntesis de la referencia que enfoca. La primera huella de la operación de negación está en la ocurrencia *desaparecido*<sup>167</sup> que, a mi entender, opera en el texto como un factor dominante. La negación explícita, por ejemplo, una acción, una cualidad de esa referencia, pero no devela la identidad porque no se sabe cuál es la acción, cuál es el objeto o la cualidad, pero se sabe lo que no es. Así, la caracterización negativa permite decir de algo o de alguien lo que no es y esto es colocarlo en una cierta perspectiva. De este modo la negación permite un esbozo de referencia: no identifica nada ni fija nada.<sup>168</sup>

Otra de las constantes que pone en evidencia la cuestión de la separación o la ausencia es la frecuencia de construcciones de preposición + pronombre personal (mí / vos), por ejemplo en el poema II dice:

abril que abriste tu misterio como  
esta pena que viene / llorar hartos  
por los países donde tuve tu  
contento o paz / respiraciones donde

hablás de vos / entrañas que desgarran  
este cesar de vos / entraña mía /  
desentrañándose de mí / mudándome /  
o como espanto de perderte como

perderme en tu perder / desabrigada  
agua de vos / música bajo perros  
de esta mitad rota de vos / sin vos /  
que te trabaja ciega / ya atrevida

---

<sup>167</sup> Jorge Monteleone reflexiona respecto de la imposibilidad del idioma de los argentinos de salir indemne del discurso de la dictadura de 1976. Considera que el poder militar montó un aparato discursivo que construyó la realidad en la que los genocidas quisieron atrapar las acciones que llevaron a cabo y dice que, por ejemplo, el término “desaparecido” es testimonio de ese aparato enunciativo que la lógica del Estado terrorista fraguó para concretar “el proceso de reorganización nacional” para el que se puso en acción un mecanismo desaparecedor. Ver Monteleone, J., “Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía” en *milpalabras. letras y artes en revista*, n° 5 (otoño 2003), pp. 27-32.

<sup>168</sup> Ver Danon-Boileau, L. *op. cit.*



Las expresiones subrayadas colaboran en la representación de la ruptura de una unión entre interlocutores, entre el padre presente y el hijo ausente.

Otro de los operadores significativos es la antítesis que más que dicotomía debería ser interpretada como construcción que está desprovista de la idea de continuidad que hace al isomorfismo como reconocimiento de relaciones comunes en el seno de una entidad determinada. Si se trata de construir o caracterizar un objeto, lo que es descrito de un modo, luego se caracteriza por el modo contrario. Se podría decir que hablar de una cierta verdad o experiencia implica proceder por rectificaciones sucesivas que constituyen un desmentido de cada afirmación precedente. Lo que se dice se descarta en un espacio continuo donde lo que se discute es la identidad de un cierto estado del mundo. En la misma línea de interpretación podrían reconsiderarse las alteraciones de género, por ejemplo, entre otras operaciones mencionadas. La “feminización” del lenguaje -según la lectura de E. Foffani-, por ejemplo la conversión de *el* padre en *la* madre “no es una traición a la gramática sino la posibilidad de que la palabra se vuelva matriz, lugar de refugio para un sujeto desarraigado que busca, en definitiva, un asilo en la palabra”.

Se hace, en consecuencia, casi imposible mantener la forma de las palabras, ellas mantienen unida la experiencia del mundo y de los hombres. Las palabras dibujan sobre el papel una historia trágica imposible de ser dicha con una palabra ya establecida: la lengua se hace permeable y acompaña el derrumbe. En la Argentina del “Proceso de Reorganización Nacional”, suceden cosas inefables y para el poeta las palabras pierden su significado “original”, adoptan los contenidos de la pesadilla, las formas se desfiguran y, entonces, también las palabras sufren. Puede establecerse un paralelo entre la manera en la que Gelman trabaja el lenguaje y la reflexión de George Steiner a propósito de cómo el alemán sobrevivió a la época de Hitler “el escritor que tenga algo nuevo que experimentar y decir deberá forjar a martillazos su propio lenguaje golpeando a contrapelo o quizá solamente hacia uno de los lados de la armazón convencional de las palabras, signos, gramáticas. De lo contrario, ¿cómo podría oírsele?”.<sup>169</sup>

Cuando “el mundo y las cosas del mundo” se presentan de manera rutinaria, el hombre las percibe de manera automática como si todo existiera para siempre o como si no existiera y el hombre nombra “las cosas del mundo” con las palabras existentes.

---

<sup>169</sup> Steiner, G., *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, trad. de Miguel Ultorio, Barcelona, Editorial Gedisa, 2000.

En cambio, *Carta abierta* desautomatiza al lector frente a la percepción de los objetos, de las experiencias, del devenir de la vida, de la parálisis a la que la muerte somete a los seres. Ese trabajo de desautomatización se manifiesta en la palabra poética. La estrategia que usa Gelman para producir el efecto de desautomatización consiste en el trabajo sobre el lenguaje que se hace obstruyente a la norma y dilata, de esta manera, el tiempo de la percepción del mensaje. El lenguaje registra la construcción de un Yo, de un Tú y del mundo para una conciencia que no percibe, construye o reconstruye para reconocer la “realidad” sino para conocerla, para sacarla de la sombra o de la muerte, para sacarla del olvido al que el Poder ha acostumbrado y al que también la sociedad se ha plegado por diferentes y complejos motivos.<sup>170</sup>

Precisamente acerca del verbo olvidar -y del material del olvido- y del sustantivo olvido -en todos sus usos-, Jean Claude Milner<sup>171</sup> reflexiona para revisar empleos diversos que, sin embargo, se dejan clasificar y permiten observar un rasgo en común: el poder de evocar la pertinencia de un deber de aquel que olvidó y no hubiese debido olvidar. Se dice “olvidar a alguien” u “olvidar algo”, “olvidar de hacer x cosa” u “olvidar que algo ha ocurrido”, de todos estos se dice que son “un olvido”. Así, o lo olvidado se inscribe en el orden del saber o en el orden del hacer. De allí, surgen dos empleos: a) “el olvidar de un individuo consciente que ha sabido y ya no sabe, siendo que aún debería saber”; b) “el olvidar de un individuo consciente que hubiese debido realizar tal o cual acto que no realizó”. Por todo lo cual, con el verbo olvidar, la lengua está diciendo algo “tanto de aquel que olvida, prestándole la figura de individuo consciente, como de lo que es olvidado: contenido del saber, o acción”. Para el empleo de sustantivo “olvido” con artículo indefinido, “un olvido”, subraya Milner, existe también una inscripción en el mismo universo del deber y de la conciencia, pero parece atenerse más al acto incumplido que al saber borrado.

Por toda la reflexión anterior, todo olvido habrá de ser tomado como “una falta que conviene reparar mediante la tentativa, altamente moral, de un acto conmemorativo”.

En cambio, para el sustantivo con artículo definido. “el olvido”, en singular y sin complemento alguno, se registra otro referente. En primer lugar, “remite a alguien de

---

<sup>170</sup> Hugo Vezzetti analiza algunos de los motivos del porqué tanto silencio caracterizó la conducta de un muy amplio sector de la sociedad argentina en su libro *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

<sup>171</sup> Milner, Jean Claude, “El material del olvido” en Yerushalmi, Y, Loraux, N. et al. *Usos del olvido. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont*, trad. de Irene Agoff, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1998.

quien se dice que olvida, pero de ese alguien no se dice nada, salvo que olvida". En segundo lugar, "el olvido" se refiere a lo olvidado que, para Milner, es un real, que tiene forma de una singularidad, que puede remitirse, por conjetura y por capricho de la imaginación, a algún saber, a algún caso, a algún nombre, a algún personaje, y que si es preciso atenerse a lo mínimo, según el autor, requiere la forma del acontecimiento.

A partir de la revisión de los empleos del verbo "olvidar" y del sustantivo "olvido", nos vienen al encuentro las expresiones "dejar caer en el olvido" y la inversa "sacar del olvido", ambas provocan una reconsideración acerca de la idea del concepto de arbitrariedad del signo lingüístico que es pertinente para el análisis de CA.

Cuando se revisa la idea de arbitrariedad del signo lingüístico que expresa la ausencia del vínculo necesario entre significante y significado que lo conforma puede evocarse la dimensión de un signo que podría ser distinto de lo que es. Si es posible concebir la desvinculación de significante y significado y, por lo tanto, del signo como aquello que va unido, esta cuestión implica, a la vez, pensar un ruido sin significación y una representación flotante. Pero "el instante de dispersión no se deja pensar, aunque pueda ser imaginado" -recuerda Milner-; de donde la máxima de que el vínculo entre significante y significado es necesaria.

Para este autor, hay que notar que "el signo bifaz consiste solamente en el entrechoque de dos entidades pertenecientes a dos series independientes" y que ese entrechoque precario y contingente está determinado por el azar; por consiguiente "la estructura de encuentro presenta todos los riesgos de un acontecimiento singular".

Puesto que no hay necesidad de enlace, es posible desenlazar las series; si el encuentro no tiene ninguna razón, no hay razón para que no cese. Cuando el sujeto toma distancia respecto del lenguaje y puede pensar el signo como resultado de un encuentro de azar, también puede suponerlo distinto de lo que es. Así el lenguaje se da una forma con un contenido en la medida de que hay olvido del momento del acontecimiento azaroso entre las dos series. Pero, entonces es igualmente válido pensar los des-olvidos, es decir, pensar la palabra como el lugar de la restitución del encuentro -llamado azar- y hacer surgir un vínculo, presentar la palabra como el punto del acontecimiento: como una tarea que retrabaja la unión del significado y significante y vuelve imposible la modorra del olvido.

Si se olvida que el encuentro es azaroso y se cristaliza el momento decisivo e inaugural entre las dos series, se construyen las figuras de la continuación y de los lazos entre el ruido significativo y la representación significada, se dice el mundo y la experiencia de mundo. El lenguaje entonces es posible y positivo porque asegura la comunicación.

Pero si cada fragmento del lenguaje, cada palabra, es signo de que no hay olvido, de que el olvido es imposible, lo que hay es ruptura y un intento de reestructuración y de re-vinculación de las dos series. Esta manifestación del no olvido o del des-olvido dice que el encuentro tiene la forma de un acontecimiento, es un real. El encuentro es testimonio de un discurso de la revisión.

El discurso de CA pasa a ser “monumento”, advertencia (de ‘moneo’, monere: advertir, en latín) de una poética que se construye como una huella del acontecimiento del encuentro, una borradura del lenguaje olvidado, aquel que da por sagrada la necesidad del vínculo de las series. La huella del encuentro afecta al léxico y a la sintaxis. El sujeto que dice agita el lenguaje que dura y transcurre por tradición, impide que el sujeto lector se adormezca en el olvido y horada la ingenua seguridad de que la realidad y el lenguaje se copertenecen.

En este sentido, el poema “CCD Automotores Orletti” del libro *Valer la pena* es confirmación de ese deseo de una lengua que pueda hablar a través de la dificultad, que empiece otra vez:

¿Quién saca las manos de la noche  
con el vacío que no tienen? ¿Es  
posible dar vuelta la lengua, palpar  
su agujero de nunca? ¿Verla  
como si antes no fue?  
¿Y qué, y después de qué, y después cómo?  
¿Y cuánta sangre eso?  
Agarrar todas las palabras, pisarlas  
y que salgan a otra luz, a otra boca.  
Que vuelen en la desposesión.  
Que empiecen otra vez.

### 3. ¿escribís, mano, para que sepa yo?

#### Análisis de *Carta a mi madre*

##### 3. 1. Análisis liminar

Juan Gelman publicó en 1989 *Carta a mi madre*.<sup>172</sup> A partir de la lectura del título, el escrito -dedicado a Teodora- se inscribe en el género epistolar. El texto está estructurado en 25 segmentos de variada extensión donde algunas pocas comas compiten con las cesuras que marcan las pausas.

El narrador declara cuándo elabora la respuesta epistolar: después de la noticia telefónica de la muerte de su madre y de la llegada de una última carta:

recibí tu carta 20 días después de tu muerte y cinco minutos después de saber que habías muerto / una carta que el cansancio, decías, te interrumpió / te habían visto bien por entonces / aguda como siempre / activa a los 85 años de edad pese a las tres operaciones contra el cáncer que finalmente te llevó (segmento 1)

La carta<sup>173</sup> es el espacio de un discurso que fluctúa entre la aserción y la interrogación. El locutor pregunta, en primer lugar, por el motivo de la muerte de su madre e imagina una serie de causas posibles:

¿te llevó el cáncer? / ¿no mi última carta? / la leíste, respondiste, moriste (parte del segmento 2)

Recuerda además que, durante los años de exilio<sup>174</sup> y también antes, la palabra entre ambos no fue fluida:

---

<sup>172</sup> La sigla que se utilizará para *Carta a mi madre* será CM.

<sup>173</sup> “Con su poema, de alguna manera -dice J. Boccanera- está respondiendo a la madre viva en esa carta. La pérdida se amplifica en el exilio y abre el cauce de sucesivas interrogaciones que martillan sobre la gestación” y marcan el extrañamiento “que gira sobre la unidad rota, la nostalgia del ‘uno en el otro’ que llevaron a su máxima expresión místicos españoles como Santa Teresa y San Juan de la Cruz.”, *op. cit.*

<sup>174</sup> El término exilio denota el alejamiento del país: Gelman fue amenazado por la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina comandada por José López Rega, Ministro de Bienestar Social de Isabel

nos escribimos poco en estos años de exilio / también es cierto que antes nos  
hablamos poco / desde muy chico, el creado por vos se rebeló de vos / de tu  
amor tan estricto / así comí rabia y tristeza / nunca me pusiste la mano encima  
para pegar / pegabas con tu alma / extrañamente éramos juntos (segmento 4)

siempre supiste lo que hay entre nosotros y nunca me dijiste / ¿por culpa mía? /  
¿te reproché todo el tiempo que me expulsaras de vos? / ¿ése es mi exilio  
verdadero? / ¿nos reprochamos ese amor que se buscaba por separaciones?  
(parte del segmento 9)

Ahora, su muerte agudiza aún más el extrañamiento y la distancia; el discurso  
intimista<sup>175</sup> del poema, para Dalmaroni es un “programa político, una política  
reordenadora de la lengua que demanda un nuevo orden para la experiencia”:

no sé cómo es que mueras / me sos / estás desordenada en mi memoria / de  
cuando yo fui niño y de pronto muy grande / y no alcanzo a fijar tus rostros en  
un rostro / tus rostros es un aire / una calor / un aguas (parte del segmento 5)

En el texto -escrito en el espacio abierto por el exilio existencial<sup>176</sup>, sentimiento  
íntimo doble: al nacer fue expulsado del vientre de su madre; en el momento de recibir  
la carta se entera de que, también entonces, ha sido expulsado de su morir, y por el  
exilio político-, el lenguaje circula entre la evocación de la palabra de Teodora -  
indirecta para el lector ya que el locutor la recupera en parte, por ejemplo, en el primer  
segmento-, su imagen y su historia a partir de unos pocos objetos y algunos retazos de la  
memoria que guardan fragmentos de vida materna y propia. La palabra viaja errante  
entre la experiencia del sufrimiento por la pérdida y la búsqueda de la propia identidad.

---

Martínez de Perón) y se alejó de Argentina por una resolución del Movimiento Montoneros que  
integraba; después esta situación se tornó en exilio forzoso.

<sup>175</sup> Para Dalmaroni, “*Carta a mi madre* resuelve el dilema que obsesionó a casi todos los escritores  
argentinos de los años 80 -¿cómo escribir el terror?- porque arrasa con la *realidad* alienada del lenguaje  
que el poder nos entrega estamentado, e inventa un idioma en el que no es posible separar entre la lenguas  
de la intimidad, la política y el arte.” Ver “Poesía y exilio: la utopía del regreso a la madre / patria”, *op.  
cit.*

<sup>176</sup> El término exilio construye metafóricamente el acontecimiento del nacimiento y la irremediable  
separación de los cuerpos del hijo y la madre -separación definitiva agudizada por la noticia de la muerte-  
a este sentimiento se puede sumar, entonces, la lectura de la separación de la madre tierra, lugar donde se  
nutre la identidad.

Según M. Dalmaroni<sup>177</sup>, en *Carta a mi madre* se reinstala una poética marcada por una subjetividad intimista: “lo íntimo se hace poética porque es inevitablemente político”. Las preguntas incesantes, la reconstrucción del recuerdo arman un poema que muestra que los “horrores de lo público-político no son otros que los de la más secreta intimidad”.

El extenso monólogo, en el cual bucea para buscar a su madre, buscarse y también buscar el sentido de la escritura, recibe el nombre de carta y, en efecto, están presentes en él algunos de los rasgos que caracterizan el género epistolar.

La carta se elabora en los términos de un viaje interior, un navegar en el interior de la memoria y del cuerpo:

¿así viaja el amor / de ser a antes de ser? / ¿de ser a sido en tu belleza? / ¿viajó de vos a mí? / ¿viaja ahora / morida? (parte del segmento 11)

Para el sujeto de la enunciación, la escritura es dolorosa navegación en la sombra, una travesía para suturar la fina tela entre los grados de ausencia-presencia de la madre, entre los distintos lugares del mundo exterior, interior y del cuerpo que guardan al “otro” y que hacen a la propia identidad.

### 3. 2. ¿Cómo se construyen el “mundo materno”, el enunciadador y el enunciatario?

Los acontecimientos, los objetos y los sentimientos que son el contenido que elabora la carta están recortados y organizados en forma de fragmentos que provienen de la memoria y llegan al discurso a partir de preguntas. Los interrogantes que irrumpen en la superficie discursiva “organizan” una dinámica en la que el yo emprende la búsqueda de la madre y reconstruye el amor y el haber sido dos en uno, finalmente se ciñe a la posibilidad de la presencia del otro en la propia carne.

---

<sup>177</sup> Para Dalmaroni, el intimismo en Gelman se da de dos maneras o adquiere distintas variaciones de tono: una es la subjetividad que “se conecta inevitable y directamente con la política, o mejor, contra la ideología, como operación verbal para abolir la alienación que separa al sujeto poético de la esfera de lo público; otra, quizás una variación de la primera, es la subjetividad del desarraigo que hunde sus raíces en la poesía elegíaca de tradición occidental.

Desde la lectura de E. Foffani<sup>178</sup>, la muerte de la madre en *Carta a mi madre* - como la muerte del hijo en *Carta abierta*- provoca la escritura bajo el género discursivo de la carta donde no solo es significativa la ausencia del destinatario “en lo real” sino también es relevante la dimensión erótica. Este erotismo no está sostenido solamente por la relación de parentesco sino por el vínculo “que el sujeto establece con la lengua en la que escribe”. De esta relación surge la idea de que CM “es también una reflexión sobre la lengua materna”.

En la carta el discurso hace un recorrido que tiene dos sentidos: uno desde la madre hacia el hijo; otro desde el hijo hacia la madre.

Hay un esbozo de programa narrativo que relata la historia de la madre que “hace ser al hijo”, que “lo hace nacer” y así “lo hace otro” y, mezclado a este recorrido, aparece otra dimensión del sujeto de la enunciación, manifiesta en el sujeto del enunciado, donde se postula el devenir de su sensibilidad y se escanden los ritmos de la construcción de su identidad: “ser doble”, “ser dos” y “ser uno con el otro”.

Dos son los acontecimientos fundamentales que arman la carta: un “hijar” que proviene de la separación a causa del nacimiento -el sujeto experimenta que, a la separación del exilio, se suman las otras separaciones experimentadas a lo largo de la vida, y la última y definitiva separación que es la muerte- y un “amadrar” que, en primera instancia, se refiere a la identidad de la mujer que lleva al hijo en el vientre y, en segunda instancia, consiste en un encuentro con la madre en el cuerpo del sujeto que percibe y que enuncia, es en él donde está la huella de su presencia:

necesito recorrer una a una tus penas para saber quién soy / quién fui cuando nos  
separamos por la carne / dolorosa del animal que diste a luz / sierva mía / ciega a  
mi servidumbre de tu sierva / pero esas maravillas donde me hijaste y te amadré  
/ tu cercana distancia (parte del segmento 19)

Las acciones del engendrar, acunar, mecer al hijo son las que el sujeto de la enunciación en el mensaje de la carta se esfuerza por revertir colocándose él en el origen:

---

<sup>178</sup> Foffani, E., *op. cit.*



no sé qué daño es éste / tu soledad que arde / dame la rabia de tus huesos que yo los meceré / vos me acunaste yo te ahueso / ¿quién podrá desmadrar al desterrado? (parte del segmento 17)

mecer tu cuna / lavar tus pañales / para que no me dejes nunca (parte del segmento 25)

En CM el sujeto de la enunciación aparece en los ritmos que marcan los grados de presencia-ausencia de su madre, recupera, a través de la escritura, la experiencia de lectura de la carta que ella ha enviado, atraviesa por segmentos de su discurso-palabra, reconoce objetos de ella, recorre zonas del recuerdo, recrea la memoria “real o imaginaria” del estar juntos y ser uno, primero, en el cuerpo de la madre, y luego, en su cuerpo como hijo, donde la unión es sensación corporal.

De modo tal que los grados de presencia-ausencia del otro se pueden organizar en tres regiones:

1. lo elaborado y esquematizado en la palabra-el discurso del otro / su madre
2. los fragmentos de la memoria-la imaginación y los objetos que “evocan al otro”
3. la memoria que el cuerpo guarda de la presencia del otro / lo menos elaborado y menos esquematizado

dichas regiones están en articulación con las ideas de:

1. ser otro
2. ser juntos
3. ser uno en la carne y en el alma con el otro, ser el otro más allá de la conciencia o la palabra

Escribir no es contar una historia de amor entre madre e hijo, sino antes bien es escribir, por un lado, para saber cómo era-es ella, cómo era el estar adentro de ella para rememorar el estado de paz y felicidad en el vientre materno, y, por el otro, es hilar hasta el sentido del propio escribir:

¿esos son los fantasmas que me persigo hoy mismo / a mi edad ya / como cuando nadaba en tu agua? / ¿de ahí me viene esta ceguera, la lentitud con que me entero, como si no quisiera, como si lo importante siga siendo la oscuridad

que me abajó tu vientre o casa? / ¿la tiniebla de grande suavidad? / ¿dónde el lejano brillo no castiga con mundo piedra ni dolor? / ¿es vida con los ojos cerrados? / ¿por eso escribo versos? / ¿para volver al vientre donde toda palabra va a nacer? / ¿por hilo tenue? / la poesía ¿es simulacro de vos? / ¿tus penas y tus goces? / ¿te destruí conmigo como palabra en la palabra? / ¿por eso escribo versos? / ¿te destruyo así pues? / ¿nunca me nacerás? / ¿las palabras son estas cenizas de adunarnos? (segmento 7)

Cada recuerdo parece consumirse en su llama, las palabras son lo que queda después del encuentro, son la ceniza después de la llama. La llama es la marca del amor que se busca por separaciones y en ellas enciende “hogueras para aprender la lejanía”. Si cada desencontrarse “fue la prueba del encuentro anterior”, el estar separados, por ser dos, es la prueba irremediable a la que somete la misma vida y, después de la muerte, sólo postergación.

Así, la carta es el lugar donde el yo de la enunciación manifiesta su unicidad y dolorosa trascendencia respecto del tú, la posibilidad de actualizar el rol del destinatario para la restitución del diálogo que implica todo contacto epistolar y, fundamentalmente, marca la distancia. La carta implica una respuesta postergada -rasgo implícito al género epistolar-, sin embargo, en este caso “postergación” para siempre por la desaparición física del interlocutor.

Además, para el yo es necesario recorrer una a una las penas de la madre -y también los goces- para saber quién es, quién fue y cómo ella es en él:

tengo gestos de vos que son en vos / ¿o no es así? / ¿imagino? / ¿o quiero imaginar? / ¿recuerdo? / ¿qué sangres te repito? / ¿en qué mirada mía vos mirás?  
(parte del segmento 5)

Mientras recupera partes de la historia de su madre, el sujeto de la enunciación construye un yo del enunciado que intenta evaluar la alteridad de la voz materna a partir de preguntas en los primeros segmentos. Traer a la carta la voz de su madre es transformar su voz en “voz referida”, en voz dialógica -parafraseando algunos conceptos de Nicolás Rosa<sup>179</sup>- que es, por definición “la voz del otro que se disimula en

---

<sup>179</sup> Rosa, N., *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.

nuestra propia voz”. Interrogar esa voz lejana es evocar “el origen locativo de la palabra” -el cuerpo de la madre- que estaría ligado al valor de la palabra para construir la verdad buscada. Pero el origen de la verdad se diluye en una cadena de enunciados posibles entre los dos interlocutores -el yo y el tú- que estructuran el aparato formal de la enunciación que preexiste a este “monólogo” epistolar.

Elabora, también, una escena de intimidad que, en la imaginación, concibe como deseado y temido encuentro, imagina el sentir de la madre a la espera del hijo, cuenta el relato de su nacimiento, construye, a partir de un retrato, un fragmento de vida de su madre en Odessa y evoca algunos momentos de la relación entre ambos.

El discurso del relato de la historia de la madre que engendra y cría al hijo se entrelaza con la recreación imaginaria del vivir adentro del vientre, allí se es doble, están juntos -según la lectura de Boccanera “el *para vos* se convertirá en Gelman en el *en vos* para que todo suceda en esa comunión donde el *yo* se ve como un *tú* en el espejo de los sentimientos”-; el nacimiento, como contrapartida, está figurado como expulsión, descenso, es estar expuesto y verse obligado a ser “otro”:

¿estábamos bien, juntos así, yo en vos nadando a ciegas? / ¿qué entonces me decías con fuerza silenciosa que siempre fue después? / debo haber sido muy feliz adentro tuyo / habré querido no salir nunca de vos / me expulsaste y lo expulsado te expulsó

(parte del segmento 6)

¿podés quitarme la vida? / ¿ni quitártela yo? / ¿castigabas por eso? / desciendo de tus pechos / tu implacable exigencia del viejo amor que nos tuvimos en las navegaciones del vientre / siempre conmigo fuiste doble / te hacía falta y me echaste de vos / ¿para aprender a sernos otros? (parte del segmento 12)

El momento del parto está elaborado como un momento de separación mortal:

“¿qué te habré morido al darme a luz?”

Ser en el vientre, nacer y morir son construcciones metafóricas en términos topológicos:

como cuando nadaba en tu agua? / ¿de ahí me viene esta ceguera, la lentitud con que me entero, como si no quisiera, como si lo importante siga siendo la oscuridad que me abajó tu vientre o casa? / ¿la tiniebla de gran suavidad? (parte del segmento 7)

¿qué gritás en mi alma? / pero no gritás / tu paladar entrado a tiendas de la sombra siento frío (parte del segmento 22)

pasé por vos a la hermosura del día / por mí pasás a la honda noche (parte del segmento 25)

Se concibe a sí mismo y a su madre en relación con la idea de separación en las expresiones metafóricas de “mar” y “puerto”:

nacimos junto a dos puertos distintos / conocemos las diferencias de la sal / vos y yo hicieran un mar desconocido con dos sales / (parte del segmento 13)

¿puerto de tardes inclinadas al que volvías tantas veces? / ¿dónde navegarás ahora sino en mí / contra mí? / ¿puerto solo? / bella de cada mar en mi cabeza / llaga de espumas / alma / (parte del segmento 16)

¿no me quisiste mar y navegar lejos de vos? / ¿tiempo hecho de vos? / ¿no me quisiste acaso otro cuando me concebías? (parte del segmento 18)

También experimenta un desconocimiento de sí mismo. Bucea afuera y adentro de él y en un adentro de ella donde fundamentalmente conceptualiza la vida en la expresión metafórica de “animal”:

ya tenía mi pedazo de vida para ocuparme de él? / ¿como animal cualquiera? (parte del segmento 8)

quién fui cuando nos separamos por la carne / dolorosa del animal que diste a luz (parte del segmento 19)

¿yo fui animal de lluvia? (parte del segmento 20)

¿no te fui acaso el peor de los monstruos? (parte del segmento 22)

(refiriéndose a su mano) tocaste el pecho de mi madre cuando fui animalito (parte del segmento 23)

Luego es la figura de la madre la que el enunciador elabora en términos de lo animal:

estoy atado a tu suavísima / doy de comer a tu animal más ciego / ¿a quién das tregua vos (...) aullabas cuando te separé de mí (parte del segmento 25)

Se pregunta por lo que fue y por el que es. Su saber es un saber no cognitivo, no puede formular ideas claras, no hay progresión en la historia ni tampoco puede establecer una descripción acabada de su madre, de allí la fragmentación del discurso que acompaña la fragmentación de la memoria y los saltos de la imaginación que intenta salvar las distancias.

Por consiguiente, el sujeto de la enunciación apela a su cuerpo de adulto como espacio que testimonia la huella de su madre: el saber sobre ella, sobre él mismo y sobre su acto de escribir es recuperado metonímicamente. El cuerpo es huella, memoria; el cuerpo es el que puede hablar:

me hiciste dos / uno murió contuyo / el resto es el que soy / ¿y dónde la cuerpalma umbilical? / ¿dónde navega conteniéndonos? / madre harta de tumba: yo te recibo / yo te existo (segmento 15)

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

¿y mi boca? / ¿cuánta alma te chupó? / ¿te fue fiesta mi boca alguna vez? / ¿y mis pies? / ¿me mirabas los pies para verme el camino? (...) ¿vientre que nadie puede repetir? / ¿lleno de maravilla, de gran desolación? / ¿pasó a río deshecho por mis pies? (parte del segmento 24)

El yo del conocimiento no puede aunar la imagen del ser amado: “nunca junté pedazos tuyos” y, además, la memoria abre incógnitas y no puede alcanzar la unidad:

“¿suma y no síntesis? / ¿ramas y nunca árbol? / ¿pie sin ojo, mano sin hora?  
(parte del segmento 12)

El yo que percibe reconoce en sí mismo los lugares por donde se atan las almas, pero no puede reparar la separación ni armar la figura de su madre fuera de su propio cuerpo:

y vos creés que estás muriendo? / ¿antes que muera yo? / ¿y se apaguen los gestos que escribiste en mi cuerpo? / ¿las dichas que imprimiste? / ¿en mi querer a las mujeres? / ¿prolongándote en ellas? / ¿que de vos me tuvieran a alejaran?  
(parte del segmento 20)

El que ha sido creado y que se sabe otro no quiere dejar entrar a su madre en la oscuridad de la muerte y tampoco puede dejar de “serla”:

¿soy el que vos morís? ¿ceñido de tu nombre? ¿por qué te abris y te cerrás? /  
¿por qué brilla tu rostro en doble sangre / todavía? / (parte del segmento 24)

Nada para ver, nada hacia fuera; la visión, la sabiduría y las respuestas están en la mano que escribe y trabaja más allá de la memoria:

pasé por vos a la hermosura del día / por mí pasás a la honda noche / con los ojos sacados porque ya nada había que ver / sino este fino ruido que deshace lo que te hice sufrir / ahora que estás quieta /  
¿y cómo es nuestro amor / éste? (parte del segmento 25)

Los roles de madre-hijo se invierten: el hijo engendra a la madre por la palabra.

El sujeto de la enunciación pone en escena, a través de la carta, los movimientos afectivos y los impulsos de la pasión. La experiencia del desarraigo a causa del exilio está resignificada por la muerte de la madre. La búsqueda y el reencuentro con ella, la búsqueda de sí mismo fuera del calor del vientre y de la patria y del sentido de escribir son la materia del discurso.

Su saber afectivo arranca en el cuerpo de ella que está presente en su cuerpo de hombre adulto. El indaga en el gesto y trazo que efectúa la mano que escribe lo que su razón no puede ordenar:

tengo gestos de vos que son en vos (...) ¿qué sangres te repito? / ¿en qué mirada mía vos mirás? (parte del segmento 5)

¿y vos creés que estás muriendo? / ¿antes que muera yo? / ¿y se apaguen los gestos que escribiste en mi cuerpo? / ¿las dichas que imprimiste? (parte del segmento 20)

¿dónde se hunde esta mano / dónde acaba? / ¿escribís, mano, para que sepa yo? / ¿y sabés más que yo? (...) ¿qué subtierra de la memoria arás? (...) mi mano, ¿es más con vos que mismo yo? /” (parte del segmento 23)

El cuerpo percibe y recuerda, en su posición de frontera, lo que de ella hay en él y lo busca a través del ejercicio de la mano que trae a la superficie lo que está adentro en el tiempo / memoria y en el espacio / cuerpo físico y territorio.

Según Dalmaroni, “la letra de esta carta nombra casi exclusivamente los fulgores y las sombras escondidos en la memoria de la infancia, como un juego infantil (*y dale que ‘nos besábamos’*) y erótico a la vez. Porque adentro y afuera son lo mismo en la utopía del regreso, o porque el regreso del exilio como forma de la utopía funde en una misma identidad el furor combativo del poeta-político y los íntimos dolores de la memoria”.

### 3. 3. ¿Qué estrategias retóricas despliega el enunciador para poner en palabras su sentimiento?

#### 3. 3. 1. Enunciar es hacer presente algo con la ayuda del lenguaje

Según María Isabel Filinich<sup>180</sup>, “en la base de las operaciones retóricas que deben acometerse para organizar y enunciar el pensamiento se halla tanto la fuerza racional de los argumentos como la fuerza pasional que los anima”, así en el origen del acto de enunciación, que amalgama en el todo del discurso los dos polos, pueden reconocerse, en el análisis, los rasgos específicos que manifiestan la actividad sensible del sujeto por oposición a los que caracterizan la actividad inteligible.

La autora, que se detiene en los aspectos de la percepción y de las modalidades<sup>181</sup> que constituyen la sensibilidad del sujeto, subraya que para Coquet, “la actividad de la percepción en efecto pone en movimiento procesos de sensoriomotricidad totalmente diferentes de aquéllos que reclama la actividad cognoscitiva. [... De ahí que] en el establecimiento de un universo de significación [interviene] esto que yo llamaría un actante primero que integra dos instancias enunciantes, una, sujeto, el ser racional, la otra, no-sujeto, el ser corporal.”

Por lo tanto, Coquet reconoce un doble origen de la significación: “una fuente racional”, el sujeto, “dotado de juicio, por definición” y “otra fuente sensible” fundada en la percepción, “que toma el cuerpo como centro de orientación”, el no-sujeto “en tanto no sometido a las reglas del juicio racional, aunque cabría preguntarse -según Filinich- hasta qué grado este no-sujeto está sometido, si no al orden del raciocinio, al orden que le impone la centralidad de su propio cuerpo”.

De este modo, el locutor se designa como tal y se toma como referente de su propio discurso: enuncia un discurso que le permite localizarse en el mundo por un acto de asunción de la lengua convertida en discurso. En relación con la fenomenología -

---

<sup>180</sup> María Isabel Filinich, “Sujeto sensible y estrategias retóricas”, *Actas del Primer Congreso Intenacional de Retórica en México*, (en prensa), 1998.

<sup>181</sup> Las modalidades, según el sentido general de verbos (querer, poder, deber y otros) que modifican a otros verbos, hacen recaer el sentido de la frase no sobre la realización de la acción sino sobre el estado del sujeto previo a la realización de la acción; por consiguiente, la modalización subjetiviza el enunciado.



aclara Coquet- un solo ejemplo de Merleau-Ponty: “Yo no puedo decir que *yo* veo el azul del cielo en el sentido en el que digo que yo comprendo un libro (...) Si yo quisiera traducir exactamente la experiencia perceptiva, debería decir que *se*<sup>182</sup> percibe en mí y no que yo percibo”, hace pensar en dos instancias que juegan un rol distinto bajo el indicador lingüístico ‘yo’ en el ejemplo transcripto: el “yo” de “yo veo el azul del cielo” y el de “yo comprendo un libro”.<sup>183</sup> Por consiguiente, a la dicotomía entre sujeto y no-sujeto, corresponderían diversas estrategias en la elaboración del discurso.

También recuerda Filinich que para Darrault-Harris<sup>184</sup>, a partir de la “dicotomía jakobsoniana consistente en los polos metafórico y metonímico”, la experiencia sensible que depende del cuerpo y de la memoria está determinada por la fragmentación de lo que se percibe y que, por lo tanto, encuentra su expresión a través de la metonimia; en cambio, el sujeto inteligible que ejercita una actividad reflexiva y una voluntad integradora, prefiere expresiones metafóricas. Así la autora del artículo “Sujeto sensible y estrategias retóricas” sugiere que se abre un terreno de reflexión sobre estas “dominancias retóricas” porque es necesario reflexionar acerca de si es posible reducir las múltiples figuras a dos: metonimia -recurso de la fragmentación- y metáfora -recurso de la integración- y además considerar si, gracias a ellas, puede establecerse el límite entre sujeto y no-sujeto. Es este espacio de discusión el que resulta particularmente interesante en el análisis de *Carta a mi madre*.

Para Filinich, “la percepción es una actividad que tanto acompaña la experiencia sensible como la inteligible”, por lo tanto es posible encontrar “descripciones de una percepción confusa del entorno proveniente de un estado de semi-conciencia del personaje que construye la significación con la memoria alojada en su propio cuerpo” como “descripciones de percepciones detalladas y fundadas en un saber sólidamente constituido, atribuibles a un sujeto observador plenamente racional y sistemático que despliega una actividad cognoscitiva”.<sup>185</sup> Sostiene que el sujeto de la experiencia

---

<sup>182</sup> Jean Claude Coquet, “Avant propos”, *Semiotiques*, nº 10 (juin 1996). En el texto que traduzco el pronombre “yo” está en bastardilla y opto para la traducción del pronombre “on”, impersonal de tercera persona, por el pronombre impersonal español “se”.

<sup>183</sup> Coquet nota que para Benveniste -1958- el “yo” es indicador de subjetividad y el “él”, de objetividad, y plantea que es necesario establecer como regla que para la subjetividad y la corporeidad se plantea el problema de la significación y que con la intersubjetividad y la intercorporeidad se plantea el segundo problema que es el de la comunicación.

<sup>184</sup> Darrault-Harris, I., “Tropes et instances énonçantes”, *Semiotiques*, nº 10 (juin 1996).

<sup>185</sup> Filinich señala que ambas direcciones de la percepción son analizadas por Raúl Dorra en “Entre el sentir y percibir” en *Semiótica, estesis, estética*, UAP-PUC.SP, Puebla, 1999, como dos actividades diferentes: *sentir* que corresponde a la experiencia de lo sensible y continuo y *percibir* que corresponde a la experiencia cognoscitiva discretizante.

sensible -no-sujeto en términos de Coquet-, procede en la constitución de la significación -en una primera fase de la semiosis- según operaciones sinecdóquicas o metonímicas al proyectar una cierta discontinuidad sobre el flujo continuo del sentido, haciendo diferenciaciones graduales y de intensidad que permiten relevar las salientes que afectan los sentidos y que el reconocimiento de esas prominencias en el espacio continuo se logra gracias a la mediación del propio cuerpo que modula la percepción puesto que es el centro estructurante de la significación. Según la teoría que elabora Filinich, - que sigue a Fontanille<sup>186</sup> - el cuerpo es un foco de orientación, una posición desde donde “se proyectan las primeras articulaciones del sentido”. El discurso resultante es “orientado, puesto en perspectiva, según el sesgo de una fuente perspectiva constituida por el propio cuerpo. Si esto es así se puede pensar que un cuerpo sintiente espacializa por su ineludible centralidad aquello que lo alcanza (se dice habitualmente que nos ‘invade’ un sentimiento, que nos ‘llega’ un sonido, que nos ‘desborda’ una pasión). En consecuencia, las figuras más apropiadas para dar cuenta de la experiencia sensible serán aquéllas privilegiadas por los sistemas de significación espaciales, los cuales construyen su objeto como provisto de partes, dado que la percepción necesariamente obliga a esta fragmentación del todo para intentar precisamente abarcarlo. En este sentido podría pensarse que no solamente la metonimia y la sinécdoque son figuras típicas de la expresión de la sensibilidad, sino también todas aquellas que tienen un fuerte ingrediente espacial como las variadas formas de la repetición, de la enumeración, formas que aparecen en un sinnúmero de figuras.”

Enunciando, la instancia de discurso enuncia su propia posición, está dotada de un presente que funciona como marca para el conjunto de operaciones. Fontanille transforma el axioma fenomenológico “percibir es hacer presente algo con la ayuda del cuerpo” en un axioma semiótico “enunciar es hacer presente algo con la ayuda del lenguaje”. Desde el punto de vista semiótico, la percepción es un lenguaje, pues dado que el primer acto de lenguaje es hacer presente, ese acto no puede concebirse sino en relación a un cuerpo susceptible de sentir la presencia. El operador de ese acto es el cuerpo, su consecuencia es la deixis del discurso asociada a una experiencia perceptiva o afectiva.

La presencia es algo que, por una parte, ocupa una cierta posición relativa a la propia posición y, por otra, una cierta extensión que afecta con cierta intensidad. La

---

<sup>186</sup> Fontanille Jacques, *Sémiotique du discours*, Collection Nouveaux Actes Sémiotiques, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998.

presencia es la primera articulación semiótica de la percepción: en CM, la presencia-ausencia de la madre tiene dos dimensiones: la intensidad y la extensión que son los dos modos de guiar el flujo de atención. La toma de posición se efectúa sobre las dos dimensiones de la sensibilidad perceptiva: intensidad y extensión; cuando el cuerpo se vuelve sobre lo que suscita la intensidad, se produce la tensión en dirección al mundo, es decir, la orientación; cuando el cuerpo percibe posiciones, dimensiones y cantidades que caracterizan límites y contenido opera la captación sobre la extensión.

Para Fontanille, conforme a la definición de los dos planos del lenguaje: la intensidad caracteriza el dominio interno, interoceptivo, y se transforma en el plano del contenido; la extensión caracteriza el dominio externo, exteroceptivo, y es el plano de la expresión. La correlación entre los dos dominios resulta de la toma de posición de un cuerpo sintiente, lo propioceptivo, que divide los dominios e impone la orientación en la intensidad y la captación en la extensión. La orientación y la captación convierten las dimensiones graduales en ejes de profundidad perceptiva a partir de una posición de observación.

En CM, la palabra, que surge de la conmoción del locutor, se dirige a la madre a través de la carta. El relato elabora metáforas y metonimias elocuentes en lo que se refiere a presencia y ausencia maternas.

En la superficie del texto la metonimia y la metáfora antes bien que expresiones del contenido son las formas de concebir las ideas y sentimientos.<sup>187</sup> Ellas aparecen

---

<sup>187</sup> Desde la concepción clásica tradicional, la metáfora es un artificio, un recurso expresivo, que consiste en desviar la utilización normal y corriente del lenguaje. Aristóteles pensó la metáfora como una forma de traslado o desplazamiento, la expresión meta-ferreïn -llevar de un lugar a otro- indica este fenómeno de desviación que se efectúa en el traslado de denominación: un nombre usual que es utilizado para referirse a “una realidad” puede ser utilizado para referirse a “otra realidad”; se establece, por lo tanto, un contraste entre el sentido recto y el sentido desviado. También hay que considerar que existe el fenómeno de la expansión metafórica que se atiene a la relación de semejanza entre dos realidades. El alejamiento de la “utilización corriente” del lenguaje que postula la expresión metafórica se concibe como procedimiento que causa asombro y placer, y que, además, puede emplearse para extender el léxico. El desplazamiento tiene como resultado una sustitución que, como proceso, es reversible: la expresión metafórica puede, a su vez, ser sustituida por el nombre usual sin que se produzca alteración o desmedro del valor referencial porque más bien se trata de una variación estilística. Mi posición frente al proceso metafórico se distancia de la perspectiva de la retórica clásica. El presente análisis textual toma como punto de partida la reflexión de Lakoff y Johnson quienes estiman que el sistema conceptual ordinario es de naturaleza metafórica, es decir, que los conceptos que estructuran lo que se percibe, la forma de estar y moverse en el mundo, la manera en que el hombre se relaciona con lo otro y los otros no es sólo asunto del intelecto, sino una cosa de metáforas. La metáfora es, entonces, una “cuestión de pensamiento y acción”. Si bien puede basarse en semejanzas aisladas y convencionales, lo que los autores conciben como relevante son las semejanzas creadas por la metáfora. Según estos autores, las expresiones lingüísticas metafóricas constituyen conceptos metafóricos por los cuales las realidades abstractas se conceptualizan en términos de otras más concretas, es decir, las actividades experienciales próximas al hablante se convierten en metáforas de otras más abstractas y son estos procesos de conceptualización metafórica los que proporcionan una especie de horma que da forma y organización a ciertas experiencias

ritmando el discurso de la carta. El cuerpo tiene su memoria y organiza un mundo fragmentado; la memoria que imagina, en cambio, integra espacios y tiempos, conceptualiza las figuras del hijo y de la madre.

Los contrastes en la cadena discursiva presentan transformación entre contenidos; de ahí puede apresarse el sentido del discurso. La esquematización de los procesos significantes se da gracias al discurso, la significación tiene lugar cuando es actualizada por un acto de enunciación. En consecuencia, como el discurso procede por esquematización y como en los esquemas de significación se filtran los sistemas de valores, identificar las diferentes esquematizaciones o articulaciones del sentido es la primera tarea que me propongo.

La esquematización en CM consiste en la articulación de contrarios y ordena contenidos figurativos que se transforman en un recorrido narrativo. El programa narrativo y temático elemental consiste en la búsqueda de la reparación de la pérdida (muerte de la madre) que el sujeto (personaje del hijo) elabora bajo estructuras figurativas que reciben determinaciones actanciales (una estructura actancial<sup>188</sup> elemental: un actante sujeto y un actante objeto en una relación de unión / separación, conjunción / disjunción), determinaciones perceptivas (pasar a la hermosura del día / pasar a la honda noche), determinaciones temporales en inversión ( hacer nacer / volver a hacer nacer, ser el que fue acunado / ser el que ahuesa) y determinaciones locales (ser en el vientre de la madre / ser en el cuerpo del hijo).

El recorrido del sentido puede observarse en la realización de la articulación de los opuestos semánticos -neologismos verbales- hilar / amadrar que el enunciador transforma y vuelve equivalentes porque en ambos extremos ubica el lugar del origen y así la aventura narrativa intenta suturar la pérdida. Los conjuntos significantes pueden ser reducidos a pares sintéticos que reflejan la relación de la tensión que el texto

---

humanas e influyen en la percepción de los hechos. Lakoff G. y M. Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. de Carmen González Marín, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

<sup>188</sup> Siguiendo a Fontanille, *op. cit.*, los actantes son fuerzas y roles necesarios para cumplir un proceso; los personajes de una trama, los sintagmas nominales de una frase, los actores, por ejemplo, son su realización concreta. Como la teoría actancial tiene por objetivo proporcionar una representación general de los actantes necesarios para la puesta en marcha de un proceso -cualquiera sea la realización particular-, importa diferenciar el actor y el actante: un actor se reconoce por una cierta permanencia de un número de propiedades figurativas cuya asociación es parcialmente estable, incluso cuando hay cambios de rol; un actante, en cambio, se reconoce por la estabilidad del rol que le es atribuido en relación con un predicado, cualquiera sea el cambio que sufra en su descripción figurativa. Los actantes transformacionales se definen por su participación en las fuerzas que transforman un estado de cosas. Las modalidades son los contenidos que definen la identidad de los actantes, los actantes transformacionales están determinados por las modalidades de los predicados de acción y de estado (modalidades del hacer y del ser). La atribución de modalidades diferentes y sucesivas a un mismo actante produce una sucesión de roles modales.

despliega desde “hacer nacer al hijo”, “producir el exilio figurado del hijo”, “expulsar al hijo del vientre materno”, “el viaje natural de descenso del hijo desde el vientre hacia el mundo” hasta producir la imagen de la anulación de la muerte porque la oposición se transforma en “querer hacer nacer a la madre”, “querer evitar el exilio-expulsión del cuerpo y de la vida”, “el viaje inverso o de ascenso hacia atrás en el tiempo para poder impedir la separación de los dos que en el cuerpo-sentimiento son uno”.

Parto de la idea de Fontanille quien -retoma los presupuestos de Bajtín<sup>189</sup>- sostiene que la praxis enunciativa presupone el sistema de la lengua -a su vez producto esquematizado por el uso y por la acumulación- y también el conjunto de tipos y géneros discursivos, los repertorios y “enciclopedias” de las formas culturales, supone además una historia de la praxis asumida por la colectividad e inventariada en la memoria. Es, por lo tanto, importante señalar que la enunciación no se vale sólo del aprovechamiento del sistema del stock (almacenado) sino que contribuye a remodelarlo y a transformarlo.

Esta última consideración supera, según Fontanille, una concepción estrictamente individual y personal de la enunciación. Por eso, la praxis enunciativa, en términos topológicos, abreva en un espacio de esquematización que modifica y nutre a la vez, y en términos cronológicos, mantiene un lazo de unión entre un estado sincrónico dado y otros estados anteriores o posteriores, también sincrónicos. La praxis enunciativa toma las entidades que pertenecen al sistema en estado virtual, las actualiza en tanto ser del discurso y las realiza en expresiones y así las hace “potenciales” en tanto producto del uso.

La praxis relaciona sistema (virtualidad) y discurso (realización). Así la reflexión abre el camino del examen de las operaciones que producen, reactivan o rechazan tipos, géneros discursivos, formas innovadoras y que las esquematizan en una dinámica dialéctica entre sedimentación y creación en tanto colabora en la formación de una dimensión retórica. El discurso no se contenta con utilizar las unidades de un sistema o de un código preestablecido sino que inventa, sin cesar, nuevas figuras, contribuye a doblar o a deformar el sistema que otros discursos alimentaron antes, aparece, entonces, el interés que la semiótica coloca en los conjuntos significantes para descubrir y analizar la manera en que el discurso esquematiza las experiencias y las

---

<sup>189</sup> Algunas de las ideas fundamentales del teórico ruso que pueden confrontarse con las reflexiones de Fontanille están presentes en “El problema de los géneros discursivos” en Bajtín, M, *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1992 y en Todorov, T. Mikhaïl Bakhtine. *Le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

representaciones. Así, actualizar las virtualidades del sistema, recuperar las formas fijadas o potencializadas en el uso y buscar nuevas para hablar, por ejemplo y en este caso sobre la muerte de un ser amado. Los enunciados están organizados y sometidos a recorridos ascendentes y descendentes según la intensidad con que se presenta “la presencia de la madre y del yo locutor” y según la captación de esa intensidad bajo la forma de enunciados metonímicos o metafóricos.

Se puede decir que existen elementos que ejercen una fuerte sollicitación de la percepción del observador: el retrato, por ejemplo, o los puntos sobresalientes, en el recuerdo, de la silueta de la madre son fuerzas que invaden, que se presentan por metonimia y que el no sujeto, capturado por sus percepciones y por la presencia del cuerpo del otro, registra y representa, para el lector, como un mundo fragmentado. En el locutor se presenta un correlato de ese mundo cuando él mismo se presenta portador del cuerpo y espíritu de su madre: allí se privilegian las relaciones de contigüidad espacial, las rupturas; en tanto que cuando hay pasajes del no sujeto al sujeto dotado de una cierta voluntad y dispuesto a tejer cercanías, a través de la escritura, el estado de ensoñación del sujeto se opone a la percepción breve y espacial, entonces se manifiesta por metáforas: ya no se trata de objetos y partes del cuerpo, espacios que imponen su existencia sino que, a través de la memoria imaginativa, el sujeto engendra la ilusión de la unidad. En el proceso de reconstitución progresiva de la relación, la dimensión espacial parece tomar ventaja por sobre la dimensión temporal. Los opuestos que elaboran el par ausencia-presencia, las metonimias y las metáforas escanden el ritmo del texto.

### 3. 3. 2. La categoría de persona: construcción del yo / tú – presentificación y representación

Respecto del problema de las personas<sup>190</sup> del discurso hay que tener en cuenta las operaciones del embrague y del desembrague -conjunción y disjunción- que representan la mínima distancia del sujeto, tiempo y espacio respecto de la enunciación y la ruptura, que se abre entre un enunciado y enunciación, cuando el sujeto se desdobra para hablar y provoca un proceso pluralizante de tiempos, espacios y sujetos.

---

<sup>190</sup> La categoría de persona es una formación cultural, la enunciación egocéntrica es típica de las lenguas indoeuropeas.

La oscilación entre función de presentificación y función de representación de un mundo otro (desembrague) y de un mundo propio (embrague) permite apreciar las distancias que separan el centro sensible -constituido por el cuerpo sensible- y los horizontes que marcan el dominio de la presencia, más allá de ellos está la ausencia. En la carta, la representación del yo y del tú de la enunciación, como el polo de la alteridad, y la representación del mundo otro que siempre evoca al tú constituyen la búsqueda de la madre y la búsqueda de sí mismo, es decir, de la propia identidad.

En el caso de CM, es posible descubrir que sobre el primer modo de la instancia de la enunciación: la presencia pura, la madre y todo lo que ella encierra (la función de presentificación) se efectúan los modos segundos del desembrague y del embrague (función de representación) en forma alternada y con cierto ritmo, lo cual daría una cierta regularidad al caos provocado por el desorden de los sentimientos y de lo que aparece en la memoria y en la afectividad. El desembrague de orientación disjuntiva -el discurso pierde en intensidad pero gana en extensión, despliega espacios, momentos y actores- es pluralizante y podría estar ubicado sobre todo en los momentos narrativos de la carta. El embrague -cuando la instancia del discurso se esfuerza por volver a la posición original- produce un simulacro del momento (ahora), del lugar (aquí) y de las personas de la enunciación (yo / tú-vos / usted), da prioridad a la intensidad. En la carta se ve el embrague en la constitución de un discurso que se sostiene por preguntas, se torna denso en las metáforas y pretende avanzar por sinécdoques y por la alternancia antitética entre voz y silencio.

Los movimientos de la presencia de la madre que se aleja o se acerca y los cambios de equilibrio entre intensidad y extensión se dan en la dinámica de la fragmentación de la palabra leída o recordada, en el buceo en las capas de la memoria, que constituyen el horizonte para la presencia materna, en el recorrido por los pocos objetos que el recuerdo trae del otro, en las distintas regiones del cuerpo, en la concentración en la conciencia y la dispersión en la inconsciencia de lo uno dual (el niño en el vientre de la madre) y en la inconsciencia del cuerpo que sabe más y recuerda de modo distinto de la mente.

En cuanto a la categoría de persona, en los segmentos 1, 2, 3, 4 y 5 el cuerpo siente (cf. segmentos 1 y 5) la intensidad que atribuye al efecto de una presencia: la voz lejana de la madre, ella es paradójicamente la fuente de la presencia, pero también es la intensidad que se vuelve objeto de captación. La alteridad de la voz de la madre toma posición y marca el horizonte (más allá de ella, nada), el cuerpo, la memoria y la

imaginación constituyen el punto de referencia de todas las apreciaciones de presencia- ausencia y de la cantidad. En esta dimensión de la presencia, el sujeto intenta una evaluación por medio de las preguntas que en forma indirecta retoman las palabras de la carta; pero no hay posibilidades de aclarar nada porque el horizonte queda cerrado por las dudas, la distancia y la muerte. En segmentos 2 y 4, la escena imaginada hace aparecer un “nosotros” que amplifica al yo y que es un nosotros inclusivo que amplía la escena de la presencia del otro. El “tú” representa un intento de instauración de un nuevo centro de referencia, se manifiesta como la alteridad que ofrece un pasaje a la construcción de la identidad que permanece en la dualidad y oscilación tú / yo. Las zonas del recuerdo, capas superpuestas, o de la ensoñación que atraviesa la instancia del discurso, se levantan como masas espesas que orientan, reorientan o desvían la localización de la presencia y permiten alternar las categorías pronominales del yo / tú- usted. Las variaciones de los pronombres yo / tú indican simulacros de cambios de centro de referencia, en el horizonte aparece la marca de la alteridad y la ilusión de salir del marco propioceptivo. En un gesto de retornar a la posición original de hijo, inaccesible sin pasar por la figura de la madre, se produce el simulacro de una deixis compartida. El tú / vos-usted duplican la intensidad del yo; el yo, como instancia única para construir la experiencia de mundo, de hijo, de sí mismo es insuficiente:

no sé cómo es que me mueras / me sos / estás desordenada en mi memoria / de cuando yo fui niño y de pronto muy grande / y no alcanzo a fijar tus rostros en un rostro / tus rostros es un aire / una calor / un aguas / tengo gestos de vos que son en vos / ¿o no es así? / ¿imagino? / ¿o quiero imaginar? / ¿recuerdo? / ¿qué sangres te repito? / ¿en qué mirada mía vos mirás? / nos separamos muchas veces / (segmento 5)

### 3. 3. 3. La categoría de persona a partir de la metonimia y la metáfora

La imaginación enlaza con hilos invisibles las sinécdoques de la presencia de otro. El recurso de la sinécdoque marca, en primer lugar, el modo de ser de la memoria que fragmenta el recuerdo, y, a su vez, se expresa en la imagen visual de una foto que recompone un viejo relato:



¿qué olvido es paz? / ¿por qué de todos tus rostros vivos recuerdo con tanta precisión únicamente una fotografía? / Odessa, 1915, tenés 18 años, estudiás medicina, no hay de comer / pero a tus mejillas habían subido dos manzanas (así me los dijiste) (árbol del hambre que da frutas) / esas manzanas ¿tenían rojos del fuego del pogrom que te tocaba? / ¿a los 5 años? ¿tu madre sacando de la casa en llamas a varios hermanitos? [...] ¿así me diste esta mujer, dentro / fuera de mí? / ¿qué es esta herencia, madre / esa fotografía en tus 18 años hermosos / con tu largo cabello negriazul como noche del alma / partida en dos / ese vestido acampanado marcándote los pechos / las dos amigas reclinadas a tus pies / tu mirada hacia mí para que sepa que te amo irremediablemente? (segmento 10)

Sobre la foto ausente, la mirada recorta partes de la madre y éstas evocan parte de la historia de su vida y convocan las emociones:

/ ¿cuántas veces miraste las llamas del pogrom mientras yo te crecía, entraste al bosque donde cantaba el ruiseñor que nunca oí, jugaste con el que nunca fui? / nacimos junto a dos puertos distintos / conocemos las diferencias de la sal / vos y yo hicieran un mar desconocido con dos sales” (parte del segmento 13)

Lo imaginario -considerando que lo imaginario organiza la materia sensible y la materia que está alojada en la memoria- se estructura a través de la fuerza de la palabra, ella tiene la consistencia del “hilo tenue”, es “cenizas”, “poesía” que tal vez es “simulacro de vos”, puede hacer volver al vientre, puede “adunar”, pero lo que crea se deshace “como palabra en la palabra” (todas las expresiones provienen del segmento 7).

El sujeto se vuelve objeto de la palabra:

fantasmas que me persigo hoy mismo (parte del segmento 7)

Se transforma: de ser fuente de la captación de las apreciaciones y de la cantidad se vuelve lo evaluado y cuantificado:

estabas bien conmigo adentro? / ¿no te fui dando arrebatos, palpitaciones, golpes, miedos, odios, servidumbres? / ¿estábamos bien juntos así, yo en vos

nadando a ciegas?”, debo haber sido muy feliz adentro tuyo / habré querido no salir nunca de vos (parte del segmento 6).

La memoria elabora la temática del viaje:

¿así viaja el amor / de ser a antes de ser? / ¿de ser a sido en tu belleza? / ¿viajó de vos a mí? / ¿viaja ahora / morida? (parte del segmento 11)

Y así aparece la conceptualización de la navegación en el vientre de la madre como expansión metafórica del “hacer ser” y una elaboración de la experiencia del “hacer nacer” y “ser otro” como descenso del vientre y exilio:

¿podés quitarme vida? / ¿ni quitártela yo? / ¿castigabas por eso? / desciendo de tus pechos / tu implacable exigencia del viejo amor que nos tuvimos en las navegaciones de tu vientre / siempre conmigo fuiste doble / te hacía falta y me echaste de vos / ¿para aprender a sernos otros? (parte del segmento 12)

Hay también acumulación de imágenes, algunas son fruto del recuerdo reconstruido por el discurso narrativo:

entonces me dejabas peinarte lentamente y te ibas en mí y yo era tu amante y más (parte del segmento 12)

Otras imágenes están armadas a partir de la angustia, en ellas los pronombres personales y posesivos muestran los tránsitos de la unión:

¿me ponías a veces delantales de fierro? / ¿me besabas a veces con pasión? / ¿y qué pasión había en tu pasión? / ¿no podrías cesar en tu morir para decirme? / ¿no te querés interrumpir? / ¿entraste tanto en tu desaparecer? / ¿volvés al desamparo de mí? (parte del segmento 20)

De la nutrición en el cuerpo de la madre (cordón umbilical) proviene la expresión metafórica que estructura la unión entre hijo-madre más allá del cuerpo y que se conceptualiza como “cordón umbilical del alma”:

me hiciste dos / uno murió contuyo / el resto es el que soy / ¿y dónde la cuerpalma umbilical? / ¿dónde navega conteniéndonos? / madre harta de tumba: yo te recibo / yo te existo / (parte del segmento 15)

Por el cordón umbilical del amor entre madre e hijo se atan los cordones del alma.

El “cuerpalma umbilical” hace imposible las separaciones. De allí la unión cobra cuerpo metafóricamente en las figuras del pájaro y del árbol. Las metáforas antitéticas pájaro-árbol se parten en sinécdoque, vuelo-tierra, y en imagen dinámica visual:

¿pájaro y árbol? / cuando se posa el pájaro en el árbol, ¿quién es vuelo, quién tierra? / ¿quién baja a oscuridad? / ¿quién sube a luz? (parte del segmento 14)

La metáfora del pájaro se retoma en segmento 24 y vuelve a partirse en sinécdoque:

¿cuáles son los trabajos del pájaro que nunca me nombrás? / ¿el que nos volaría juntos? / ¿ala yo / vuelo vos?

La metáfora del mar se opone dinámicamente a la metáfora del fuego que el texto teje y sostiene con la palabra amor:

¿nos reprochamos ese amor que se buscaba por separaciones? / ¿encendió hogueras para aprender la lejanía? (parte del segmento 9)

¿cada recuerdo se consume en su llama? / ¿eso es la memoria? (parte del segmento 12)

¿qué goce pasa a llaga? / ¿te llevo en llaga viva? / ¿para que nos atemos otra vez? / ¿este sufrido amor? (parte del segmento 14)

Así confía a la mano que escribe la posibilidad de recuperar lo amado a través de la palabra, de hacer el viaje desde lo inaprehensible hacia el terreno corporal; explorar fuera del corazón y la memoria; recomponer el lugar y el momento para el encuentro con la madre, subvertir los valores topológicos del adentro, abajo, hondo en

el cuerpo, en el alma; arar las regiones desconocidas de la memoria: la subtierra de la memoria; ir al afuera irreconciliable que convocan los objetos, ir al cuerpo que siente y recrea el mundo del otro y al otro en el deseo de no dejarse ya estar en paz en sí mismo.

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

En el segmento 22, la instancia del discurso empieza llamando a la madre usted, establece cierta distancia que incluso se hace topológica:

y esta tarde / ¿no está llena de usted? / ¿de veces que me amó? / la voz que canta  
en el fondo de la calle / ¿no es su voz? / temblor de vientre juntos todavía?

Luego pasa a un tú, a una relación hecha de oposiciones donde aparece tematizada la idea de la disolución de la materia que se hace palabra “ceniza del fuego”:

¿qué es este duro amor / tan suave y tuyo / lluvia a tu fuego / fuego a tu madera /  
llama escrita en el fuego con tu huesito último / ardor de pie en la noche? / ¿alta?  
/ ¿qué gritás en mi alma? / pero no me gritás / tu paladar entrado a tiendas de la  
sombra siento frío / ¿cuántas veces sentiste mis fríos?

La pregunta por el amor en tiempo presente es una interrogación sobre el tiempo pasado en el vientre, sobre el tiempo de las separaciones y, en el segmento final, sobre el tiempo después de la muerte:

¿y cómo es nuestro amor / este?

La representación del mundo otro, del mundo propio y el de la alteridad se mezcla, alcanza, en el segmento 22, la fusión de pronombres personales y posesivos:

¿no se asustó tu lengua de mi lengua? / ¿no hubo un jardín de espanto en tu saliva? / ¿qué sembré / cultivé / regué con mi tu sangre? / ¿y qué te habré morido al darme a luz?

En los segmentos 23 y 24, el cuerpo se desmembra y por sinécdoque: mano, boca, pies, las partes evocan la figura de un sujeto que se reconstituye gracias a la memoria que usa al cuerpo para encontrar, en un intento de reconstruirla, los lugares reales o imaginarios donde la madre está o estuvo:

¿dónde se hunde esta mano / dónde acaba? / ¿escribís, mano, para que sepa yo? / ¿y sabés más que yo? tocaste el pecho de mi madre cuando fui animalito / conociste calores que no recuerdo ya / bodas que no conoceré

.....

¿y mi boca? / ¿cuánta alma te chupó? / ¿te fue fiesta mi boca alguna vez? / ¿y mis pies? / ¿me mirabas los pies para verme el camino?

.....

¿vientre que nadie puede repetir? / ¿lleno de maravilla, de gran desolación? / ¿pasó a río deshecho por mis pies?

*Carta a mi madre* es “una respuesta” del locutor a la carta recibida, construye así un destinatario, la figura de un tú-usted, posible y postergado. La carta es una manera de concretar la ilusión de comunicarse con la madre. Ella está en el origen de la vida y es también su tierra nutricia como la tierra patria de la cual se ha desmadrado o desterrado el enunciador:

no sé qué daño es éste / tu soledad que arde / dame la rabia de tus huesos que yo los meceré / vos me acunaste yo te ahueso / ¿quién podrá desmadrar al desterrado? / tiempo que no volvés / mares que te arrancaste de la espalda / tu leche constelada de cielos que no vi / (parte del segmento 17)

Se puede también decir que todo el discurso de CM está edificado sobre dos palabras que aluden a la esfera: religiosa “perdón y castigo”. Si ser otro implica, de algún modo, recibir un castigo: el estar separado de lo amado; el sujeto de la

enunciación, en la figura del hijo, no quiere perdonar, se convierte en madre de su madre para ser siempre con la madre, con la tierra:

¿podés quitarme vida? / ¿ni quitártela yo? / ¿castigabas por eso?  
“me hiciste otro / no sigas castigándome por eso / ¿te sigo castigando por eso? /  
¿y sin embargo / y cuándo / y yo tu sido? / ¿vos en yo / vos de yo?”  
“para que mire el doble rostro de tu amor /  
mecer tu cuna / lavar tus pañales / para que no  
me dejes nunca más /  
sin avisar / sin pedirme permiso /  
aullabas cuando te separé de mí /  
ya no nos perdonemos (parte del segmento 25)

Existen en la poética de Gelman dos fuertes conexiones entre, por un lado, lengua y patria -también en la lengua que es la patria se construye el ser amado-, por el otro, entre patria y madre; las series que se vinculan con estas relaciones se agudizan con la experiencia del exilio y la pérdida de los seres amados.

La relación de la lengua y la pasión está ya dada en las primeras configuraciones poéticas de la obra del autor. En “Preguntas”, poema en prosa de *Perros célebres vientos* (1963)<sup>191</sup>, se pone en marcha una especie de mecánica de la relación entre significado y significante, entre cosas y signos, que produce un efecto discursivo de “fervor no concluido”. La serie arranca desde una proposición causal que constata la presencia física de un “tú” en el cuerpo del “yo” que se plantea cuatro preguntas indirectas, expresiones yuxtapuestas pero sin que medien signos de puntuación; todo produce un resultado de imposibilidad de detener el sentido, lo que podría entenderse como una “teoría del deseo”:

ya que navegas por mi sangre y conoces mis límites y me despiertas en la mitad del día para acostarme en tu recuerdo y eres furia de mi paciencia para mí dime qué diablos hago por qué te necesito quién eres muda sola recorriéndome razón de mi pasión por qué quiero llenarte solamente de mí y abarcarte mezclarme a tus huesitos y eres única patria contra las bestias del olvido

---

<sup>191</sup> *Perros célebres vientos* pertenece a *Cólera buey*.

La relación patria y madre, en el destierro, elabora el valor de la lengua como espacio donde puede recuperarse la memoria: el hombre está ligado a la tierra como el hijo al cordón umbilical materno, como el árbol a través de sus raíces a la tierra que lo nutre. En el libro *Bajo la lluvia ajena*, fragmento XVI, dice:

No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza. La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida.

Nacemos y nos cortan el cordón umbilical. Nos destierran y nadie nos corta la memoria, la lengua, los calores. Tenemos que aprender a vivir como el clavel del aire, propiamente del aire.

Soy una planta monstruosa. Mis raíces están a miles de kilómetros de mí y no nos ata un tallo, nos separan dos mares y un océano. El sol me mira cuando ellas respiran en la noche, duelen de noche bajo el sol.

La experiencia del exilio es sentida como un desgarramiento de la tierra materna, de la madre tierra. La voz configura al “yo” metafóricamente gracias a la superposición del campo semántico referido a lo vegetal, un clavel del aire, una planta monstruosa (dominio fuente: imagen de donde se extrae la metáfora). La metáfora construye la verdad como experiencia.

#### 4. “¿hasta cuándo?” “hasta encontrarte”

### Análisis de *La Junta Luz. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo*

#### 4. 1. Análisis liminar

La obra *La Junta Luz*, subtitulada *Oratorio a las madres de Plaza de Mayo*<sup>192</sup>, escrita en París en 1982, representa la construcción de un espacio donde se escenifica el discurso de la memoria sobre los desaparecidos durante los años de la represión militar en Argentina; trata de la formación de una memoria social, abierta y sometida a diversos conflictos, del ejercicio de la memoria como construcción pública y principio de acción sobre el presente.

La obra presenta o ilumina escenas que rescatan del olvido fragmentos de la historia argentina y episodios imaginarios de vida íntima (dramas familiares) como si fueran lugares que se resisten a ser engullidos por el tiempo y la muerte, y que también se rebelan a ser encasillados por el orden del flujo temporal lineal que impone el discurso historiográfico.

En cuanto a la presentación no precisamente de hechos sino, antes bien, exploración de la representación de imágenes y discursos que son la materia de la memoria y la experiencia sociales, es oportuno aplicar la noción de memoria *ejemplar* que Hugo Vezzetti<sup>193</sup> recupera de Todorov quien propone una distinción entre la memoria *literal* que “se refiere a una recuperación de acontecimientos como hechos singulares e ‘intransitivos’” porque están cerrados sobre sí mismos y, por lo tanto, ejercen una especie de “permanencia y continuidad en su impacto sobre el presente; serían una forma de sometimiento del presente al peso de ese pasado”; y la memoria *ejemplar* que se sitúa “más allá del acontecimiento, aunque no niega su singularidad; lo incluye en una categoría general, incluso lo usa como modelo para abordar y pensar otros acontecimientos”.

---

<sup>192</sup> Para el análisis de esta obra se sigue la edición de Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1985.

<sup>193</sup> Vezzetti, Hugo, *Pasado y presente - Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.



La *junta luz* es la presencia de las madres que se manifiestan contra el poder establecido y contra el discurso del poder. Ellas ponen en escena, a través de sus voces y su marcha ritual, la representación del sufrimiento y el ejercicio de la memoria que son formas de resistencia; se rebelan contra la pérdida y la muerte de los hijos; y construyen el símbolo de la madre sostenida por el hijo, imagen que encuentra su contrapartida en la marcha silenciosa que realizan alrededor del árbol-pirámide de mayo: un rito que se instala en los años de la dictadura y que remite a una memoria social que el discurso “oficial” no pudo alterar o violar.

Para Dalmaroni<sup>194</sup>, en la obra de Gelman, *Carta a mi madre* y *La junta luz* son variantes de una forma de reclamar “una respuesta futura” que los vivos formulan para que haya memoria, “para que el lenguaje no pierda la memoria”; en la concepción “antiestetizante de la poesía que Gelman construye a lo largo de sus libros, las Madres aparecen como una de las únicas experiencias genuinamente poéticas que nos quedan: están ahí para testificar, tenaces e insistentes, el futuro, para demandar un futuro *imposible*, (interrogan al presente acerca del futuro enarbolando los nombres y los rostros del pasado). Son un exceso inasimilable para el Estado, al *margin*, como la poesía lo es para el Mercado”.

El árbol<sup>195</sup>, por una parte, en las antiguas culturas de América, además de poder elevarse hasta el cielo, está asociado a la fecundidad; por otra, en el Génesis bíblico está en el centro del Paraíso terrenal. El árbol de la vida emplazado en el centro de la plaza, a modo de una pirámide, está custodiado por el celo de las madres que reclaman por sus hijos. En el centro del árbol el hijo -el niño es un hombre- sostiene a la madre bellísima y joven.

Las escenas de imágenes y de discursos cuentan la “historia”; en ella los familiares, en particular, las madres -hay también otra manifestación de protesta encarnada por los obreros- son los actores públicos que jugaron un rol decisivo en la lucha por la memoria y el esclarecimiento de los hechos. La participación de las madres, según la lectura sobre la guerra, dictadura y sociedad de los años del terrorismo de Estado realizada por Vezzetti, dio a la lucha una dimensión moral universal. El oratorio,

---

<sup>194</sup> Dalmaroni, M., *op. cit.*

<sup>195</sup> “En *La junta luz* las madres caminan silenciosas alrededor de un árbol de la vida mexicano. La madre-árbol y el hijo se reencuentran en las llamas de esa madera ‘obrero del fuego’ que arde para dar luz. La apelación al mito cosmogónico del árbol como sostén del universo es evidente. Símbolo de fecundidad y regeneración en las civilizaciones precolombinas (para los mayas era el Yac, che, centro del mundo), el árbol de la vida de *La junta luz* remite a una figura que posee varios niveles cósmicos: las raíces como madre naturaleza, el tronco como fertilidad y la copa como cielo” Boccanera, J., *op. cit.*

discurso hecho de canto y furia, remite al imperativo de la memoria activa y provoca la visión de una transformación del país: la permanencia del reclamo por la verdad y la justicia está manifestada en la forma de un mundo que “se amujera” y que encuentra su cifra en el desaparecido para enfrentar el silencio y la falsificación de la historia.

La representación del relato sobre el destino de los desaparecidos y la demanda de justicia se realiza a partir de la fragmentación de una “realidad” arrancada al silencio: la palabra como aguja sin hilo entreteje los pedazos de la “realidad” así como “palito revolviendo la memoria”. La idea regente es que no hay relato centrado en una subjetividad, es decir, un sujeto autónomo e independiente desde el cual se manifiesta una única y singular visión, por consiguiente, la representación que propone el oratorio de las madres es la construcción de una identidad colectiva que refleja la identidad personal a partir de la falta y experiencia de la ausencia.

Las formas de acomodar el pasado al presente definen el trabajo de la memoria: la memoria hace una construcción retroactiva que actúa sobre el presente. Vezzetti indica que hay distintos registros respecto de la producción del saber sobre el pasado: unos conceptuales, otros más testimoniales y también está el registro que proviene de una producción estética. Desde esta última perspectiva de producción y también para la lectura del Oratorio, la dimensión *ejemplar* de la memoria convierte el pasado en lección puesto que la dimensión pública de la memoria *ejemplar* hace que el pasado se transforme en principio de acción en el presente.

## 4. 2. Escenificación de la historia y la memoria

La obra está armada en escenas dispuestas en cuatro planos diferentes que una primera persona “veo la escena así” describe. En el primer plano a la derecha, está la orquesta. El segundo plano, a la derecha también, más elevado que el primero, está formado por cubículos que se iluminan por medio de flashes. En el otro primer plano a la izquierda se encuentran la madre y el coro. En el segundo plano, también a la izquierda y detrás del anterior, se levanta el árbol de la vida, que es, a la vez, pirámide de mayo alrededor de la que giran las madres.

## 4.2.1. Contenido y personajes por escena

La primera escena es la representación de la búsqueda y del reclamo del hijo en la noche del verdugo: “Así que jueces, generales, bestias, dicen que no está más aquí”; las palabras se retoman, con un cambio -como en muchas otras ocasiones con alteraciones o variaciones de diverso tipo<sup>196</sup>- de interlocutor y con un pasaje de la afirmación a la interrogación: “¿Así que esas bestias ignorantes dicen que no estás más aquí?”. El reclamo está interrumpido por versos infantiles que la madre canta para el hijo desaparecido y que evocan juguetes de paño: un oso verde y un canario, ambos cruzan el plano. La voz de la madre se potencia con una voz en *off* que la acompaña cantando, musitando o repitiendo lo que ella dice; la voz funciona a la manera de una amplificación pre-coral. La madre entabla un diálogo con el hijo del árbol de la vida, la figura materna cambia de tonos y se desplaza de un plano a otro: se transforma en la madre del árbol de la vida que canta y dice; y, luego, se acopla a la voz del coro que vuelve a la demanda de justicia: “yo te reclamo / golpeo cada jueves las botas del dictador con tu nombre / me pongo en la cabeza un pañuelito blanco como vos / el dictador no ve mis lágrimas, nunca verá mis lágrimas de vos / yo lo golpeo con mi furia de vos /”. Mientras, en el fondo y en silencio, las madres, desnudando sus pechos, caminan alrededor del árbol de la vida; paralelamente los milicos con cabezas de burro transportan la estatua del dictador que muestra su revés, los flancos, se ladea y, finalmente, se derrumba. Ellas levantan un cartel que reza: “no hay dolor inútil”. Ahí se produce el informe de plaza de mayo. Luego las madres alzan un cartel que dice: “¿hasta cuándo?”, después otro: “hasta encontrarlos”. Para cerrar el cuadro una manifestación de obreros corea: “los desa / pare / cidos // que digan / dónde / están”.

Respecto de las manifestaciones silenciosas del segundo plano, se dan las indicaciones para la puesta en escena: movimientos y ritmos de las madres que, a veces, muestran crespones negros, a veces, llevan fotos en alto, o, hieráticas, manifiestan sus ceremonias del silencio. Del informe se dice que es un discurso musical, es “una realidad entrevista en el delirio”; su relator es un coro, él lee, murmura y canta: surgen informaciones, gemidos, gritos y voces ininteligibles. La madre se convierte en la voz principal del coro “dialoga con él, y es él”. Su discurso “sobre el secuestro, la tortura, la

---

<sup>196</sup> A lo largo de toda la obra, se procede por repeticiones, variaciones o alteraciones: fragmentación o expansión de expresiones, paralelismos, quiasmos, pasaje de la afirmación a la interrogación, etc.

muerte, la degradación buscada” es fundamentalmente musical. Aquí, según las indicaciones, las voces y los instrumentos fundamentalmente de viento e indígenas, ayudan a recuperar la respiración y la voz humanas y a enseñar todas las voces e inflexiones posibles, dado que en este mundo al hombre se lo obliga “a callar o a gritar”. En el fondo de la escena, unos rayos de luz iluminan al hijo y a la madre del árbol de la vida: ella “es bellísima y joven”, está en el regazo del niño que es un hombre que está semidesnudo; el árbol de la vida - mexicano está sugerido por los movimientos de los cuerpos de las madres que van construyéndolo también como pirámide, el todo resulta de la combinación de animales rarísimos e híbridos.

En el segundo plano a la derecha, el flash ilumina uno de los cubículos: una milonga de barrio en una casa, todo es mudo hasta que empieza a sonar “desde el alma”, las parejas bailan. La madre sube desde el primer plano a la izquierda, acaricia su vientre, lo besa y le habla, dirige la voz al hijo que lleva en su cuerpo; después, se pierde en la noche.

Luego, la acción pasa al plano donde está el árbol de la vida y al plano donde está la madre con el niño, ellos conversan. La madre llora, quiere saber dónde está el hijo, finalmente el parlamento de la madre y del hijo repiten la búsqueda con las siguientes palabras: “¿por qué llorás? / ¿a quién buscás?”

Se ilumina otro cubículo donde se repite la escena de baile, hay cambios de luz, vuelve a sonar “desde el alma” desde un tono quejumbroso hasta otro con más fuerza: madre e hijo, bailando una sola vez, atraviesan la escena desierta.

En el primer plano a la izquierda, la madre canta su lamento sobre el amor y el dolor por la ausencia: “¿qué otro trabajo tenés / amor / sino // amar? / ¿mirando con ojos del alma? // ¿desapartando sombras para ver // lo que amás? / ¿ojos que abris fuertemente // para ver lo que amás? / ¿laceración o brillo o bestia de dolor? / ¿o lumbre // que ilumina una cuna de esperar? // ¿quién habrá de mecer a la solita? /”.

Se muestran de forma más o menos constante, en otro cubículo, fotografías de los desaparecidos, se oye el “chac-chac del pasar de las fotos, incluso cuando se apaga la luz del flash, el ruido sigue, ritma la música y la voz del coro que pide por ellos con la misma consigna: “los desa / pare / cidos // qué digan / dónde / están”. Continúa el diálogo entre el coro-madre y el niño que acuna a su madre, a ella sola le habla; mientras, el coro se dirige, a veces, a él, a veces, al público.

Después, otro informe de plaza de mayo (las madres, cubriéndose la cabeza con un pañuelo blanco, reclamaron informes<sup>197</sup> sobre sus hijos desaparecidos a los militares desde julio de 1977): se trata de un diálogo entre la madre y el coro. La pregunta por la vida o muerte del hijo es retomada en tono afirmativo y en tono interrogativo, en forma de poema, en frase fragmentada que combina las palabras “dolor” y “amor”. Detrás, una escena iluminada por el *flash*: en su cuarto de estudiante, el hijo-árbol semidesnudo tiene un saco en la mano, va a salir, está de pie leyendo un poema<sup>198</sup>; la madre se le acerca por atrás y lee / canta: el soneto, fragmentado en tres partes, alterna con las voces de dos “milicos” que aparecen como sombras en dos pantallas chinas. La madre va del coro al cuarto y del cuarto al coro. La escena representa la preocupación de la madre por arreglar – desarreglar la ropa de su hijo –pareciera que el cuadro rehace el tiempo de la convivencia y deshace el tiempo de la despedida para renovar el encuentro; se fija en preguntas cotidianas. Ella lo ve de pie y lee el poema por encima de su hombro y lo canta. Toda la escena recordada-imaginada alterna -mientras adquiere un ritmo in crescendo- con el reclamo de dinero de parte de los milicos que mortifican a la madre que no escucha ni las hipótesis sobre un paradero inventado ni las propuestas que le hacen a cambio de información.

Otro *flash*, arriba, ilumina un cartel que lleva el nombre de una desaparecida: “ana maría / 16 años / estudiante”. La niña canta y dice su experiencia de la tortura, luego habla al hijo que vive en su vientre.

Después, el diálogo entre el niño del árbol de la vida y la madre del primer plano. El tema es la unidad entre ambos. Niño: “fuimos uno”; madre: “ahora somos uno otra vez / te busco/”. También este es el tema entre el coro y el niño. Coro: “te buscaré / te encontraré / te encuentro / navegás mi sangre / movés mi vientre otra vez / mi pecho / mi cabeza / cantás en mi alma, pajarito / dormís conmigo / en mí /”; niño: “cuando me vuelvas a ver no me reconocerás / el enemigo me quiso destruir / me quiso convertir en

---

<sup>197</sup> Acerca del tema de los detenidos-desaparecidos, nos interesa relevar una fragmento del libro de Bousquet donde se habla del paradójico “éxito” de las manifestaciones de las madres frente a los militares: “La sagrada unión de los militares ya existía en 1976, cuando fue secuestrada la mayor parte de sus hijos, y en abril de 1977, cuando tomaron la decisión de hacer manifestaciones en la Plaza de Mayo en un momento en que nadie en la Argentina soñaba siquiera con rebelarse ante la todopoderosa Junta. // Manifestación tras manifestación, a pesar del miedo, de la represión que se abatió también sobre alguna de ellas, de las provocaciones o la hostilidad dirigida contra ellas por la población en nombre de un nacionalismo estrecho, terminaron por obligar a los más altos dirigentes militares a desdecirse de sus afirmaciones y a reconocer que las desapariciones no son ni una invención de locas ni una mentira de los guerrilleros.” Bousquet, Jean-Pierre, *Las locas de la Plaza de Mayo*, trad. de Jacques Despres, Buenos Aires, El Cid editor 1983, p. 175.

<sup>198</sup> Se trata de “Idilio muerto”, soneto incluido en *Los heraldos negros* de César Vallejo.

trapo o cosa / no me reconocerás”. La madre-árbol es madera que arde, fuego-llama del hijo que toca el revés de su alma, llama que sube al aire con todos los rostros del hijo y que es luz donde el corazón que es llaga pasa en brazos del amor que quema la furia de ser fuera del hijo.

Otro *flash*: un milico, de espaldas y en pantalla china, habla solo en la sombra, da a elegir a un torturado entre la picana y la violación; las respuestas provienen de una voz en off.

Otro *flash*, al igual que antes: el milico amenaza a una niña, quiere que olvide la noche de tortura. La madre-coro retoma las palabras de la niña, la frase se deshace: lo que prima es la negación “nada”, “no”; la madre canta, grita y murmura, el hijo del árbol de la vida concibe a la madre “como palito revolviendo la memoria / como memoria por tu anchura más desasida / así me sos / nunca dormís // por mis pedazos desterrados de vos / inventora de adioses como entendimientos al pie de tu junta luz // (por primera y única vez, el título de la obra) o tu calor como despena desenfuriando las cenizas donde te ardí como animal de fuego por huesitos tristes”.

Luego viene el interrogatorio -al que se suman gestos de golpear- que un milico le hace a un niño: el diálogo, según la indicación de la acotación teatral, se eterniza a través de toda la obra, a veces se escuchan sólo girones de los parlamentos. La escena aparece y desaparece con la luz. La madre-árbol canta, se figura “como animal sediento que busca las aguas”, “como alma de volar” para rodear al hijo “como vuelo” o “como palito que tocara por una vez la multitud de tu dulzura barriéndome todas las sombras”.

Después sigue la escena de un diálogo entre madre y coro: el coro retoma la frase de los dos carteles ya alzados por las madres de la plaza y anuncia la lucha “hasta cuándo” “hasta encontrarlos”; las variaciones sobre la frase consisten en cambios tonales de la oración -pasajes que fluctúan entre la afirmación y la interrogación -forma de problematizar el pasado para revisarlo y renovar sus sentidos-, en repeticiones fragmentadas. La madre, por su parte, elabora su búsqueda “en el tiempo de atrás” y “en el tiempo que vendrá”, siente al hijo en ella, es ella, lo lleva en el vientre por siempre: “estás en el tiempo que soy en vos / sos en mí”. Un flash ilumina el patio abandonado donde suena “desde el alma” y pasan, nuevamente, bailando el hijo y la madre del árbol de la vida.

En el plano del fondo, a la izquierda, las madres, que giran en torno al árbol de la vida, quedan inmovilizadas cuando caen los patrulleros: ellas alzan los brazos que quedan inmóviles, arriba; pero las manos vuelan. La madre-coro se rebela con la fe y la

cólera del vientre, una fe multiplicada por su cuerpo sin el cuerpo del niño. La madre-árbol canta el regreso: se trata de volver a la dulzura del hijo. Después sigue un alternarse de voces de la madre-coro y la madre-árbol; sus voces se entrelazan: el odio y el amor son el sostén de la lucha, el alimento para la memoria. La madre-coro pide fuerza al odio “para que no me olvide” porque está el país torturado, callado, los compañeros que se pudren y que alimentan furias que vendrán; se espera la victoria. La madre-árbol pide fuerza al amor “para que no te olvide”; en el amor crece la “flor unitiva / derramada como calor de corazón donde la mundo se amujera como una música de vos”.

Mientras en el plano de atrás las madres marchan, la madre-coro y la madre-árbol modulan afirmaciones sobre la fuerza de la lucha, sobre el reclamo de justicia. La madre pide para que el dolor sirva y la conduzca hasta el hijo; luego dice y canta, cambia de tono, desea una nueva generación del cosmos para que el tiempo se retraiga hasta su nuez y empiece, de nuevo, a crecerle el hijo en el vientre. La voz del hijo renace a la sombra del amor materno: “crecen ramitas verdes de tu dolor, mamá”, “en las ramitas canta todo el amor de vos”, “a tu sombra crece todo mi amor de vos”.

Sigue otra escena: están la madre-coro, la madre del árbol de la vida y el hijo. La madre-coro, entre el decir y el canto, pregunta por el sentido de la separación: ¿era escrita verdad que nos desfuéramos”; en ensoñación y tono de pregunta, entrevé un posible y futuro encuentro, un remoto presente. La madre-árbol habla del nacimiento, se propone buscar en el tiempo “hay un agujero en el tiempo para caer donde fuimos uno”; dice: “voy a cavar el tiempo / voy a hacer un agujero en el tiempo / con un dientito de leche / voy a hacer un agujero en el tiempo / para que comas de mí / mi piel te abrigue / veas por mí otra vez / uno vosyo otra vez /”. El hijo acompaña las palabras y apela a la unidad con la madre: “sólo seremos uno por amor / el mundo uno por amor / astros / caballos / vientos de los astros / temblor del universo / uno por amor”. Finalmente, el coro y la madre-coro elaboran el quiasmo entre: nacer - perder y luz - oscuridad: “viste la luz / perdí tu oscuridad / viste la oscuridad / perdí tu luz”.

En la escena final, todo está iluminado y articulado musicalmente, también el discurso de todos está articulado, se oye el chac chac de los cambios de las diapositivas de las fotos de los desaparecidos. Luego, todo se sume en el silencio y la inmovilidad. Primero baja un cartel que cubre la mitad izquierda del escenario, dice: “¿hasta cuándo?”, después, otro cartel cubre la mitad derecha, dice: “hasta encontrarte”.

### 4. 3. El oratorio: exploración de un género musical

*La Junta Luz* lleva el subtítulo *Oratorio a las madres de Plaza de Mayo* tal como señalé. El oratorio<sup>199</sup> es la contraparte sacra, no litúrgica, de la ópera. Tanto el oratorio como la ópera, que nacieron del intento de combinar la expresión vocal dramática y la música, se originaron en Italia alrededor del 1600. El género “oratorio” designa una extensa composición musical de naturaleza dramática o contemplativa, generalmente, sobre asunto religioso, para orquesta, coro y solistas. Los solistas cantan recitativos o arias, y junto con el coro describen una escena o acción que, como estaba destinada a ejecutarse en conciertos o en iglesias, estaba desprovista de escenografía, trajes y acción; sin embargo, muchas obras no religiosas han sido llamadas oratorios porque en ellas hay partes corales, orquestales y para solistas. De la falta de acción dramática resulta la introducción de un narrador que, en muchos casos, es sustituido por el coro que, en consecuencia, cobra mayor relieve. Sus antecedentes más inmediatos son los *Offizium* solemnes y otras formas de la música sacra, en especial, las partes dialogadas de la liturgia y de las oraciones, como por ejemplo, los dramas litúrgicos. Por otra parte, se entiende por “oratorio” el lugar donde se ora, se reza.

El oratorio tuvo origen cuando se independizaron artísticamente los ejercicios espirituales provistos de música que el sacerdote italiano Filippo Neri celebraba en el oratorio del Convento San Girolamo para atraer y mantener la atención de los jóvenes. F. Neri ofició estos servicios devocionales tomando elementos de las obras teatrales sagradas, por ejemplo, de los *laudi spirituali* y no utilizó la iglesia parroquial sino un “oratorio”; así fundó una orden que se llamó la Congregación del Oratorio de la cual fue

---

<sup>199</sup> “También estaba el ‘oratorio’, término que, a partir de 1640, tras algunas décadas de tanteos, se adjudicó definitivamente a la forma musical que hoy conocemos. [...] Ópera, oratorio, *sacra rappresentazione*, *favola pastorale*, *cantata* y *dramma per musica* no indicaban a la sazón, géneros necesariamente distintos; todos eran dramas con música en el nuevo estilo monódico e intercalados de coros, aunque los títulos de las óperas romanas denuncian un linaje que se remonta a tiempos anteriores al *stile rappresentativo* de la Camerata florentina. Mientras que el drama litúrgico fue absorbido casi del todo y eclipsado por las *sacre rappresentazione*, ciertos rasgos estilísticos indican la supervivencia de algunos elementos del viejo drama litúrgico, que reaparecen en el oratorio. La historia del oratorio revela una semejanza entre el oratorio vernáculo, *oratorio volgare*, por lo general en verso, y el oratorio latino, en prosa. Ambos tenían en común los lineamientos característicos que hoy adscribimos al oratorio, más su posición en la vida musical de la época era diferente. El primitivo oratorio latino se relacionaba con la liturgia oficial, en tanto el *volgare* quedaba excluido de la Iglesia y se lo ejecutaba en reuniones destinadas a la oración, realizadas en sitios llamados ‘oratorios’. A pesar de su jerarquía oficial, el oratorio latino no se conocía mucho en Italia y, por raro que parezca, en Roma apenas se practicaba.” Según Lang, P. H., *La música en la civilización occidental*, Buenos Aires, EUDEBA, 1979.



superior. Luego reconstruyó la iglesia de Santa María in Vallicella, en Roma, que se convirtió en la sede central de su Orden.

La ópera y el oratorio tienen en común: la composición (solistas, coro y orquesta) y las formas musicales (recitativo, aria y coro). La diferencia consiste en que en la ejecución de la ópera hay acción dramática visible, escenografía, trajes, etc., aunque algunos oratorios primitivos tenían trajes y acción, y otros modernos, por ejemplo, *La infancia de Cristo* de Berlioz, el *Elías* de Mendelssohn y la *Santa Isabel* de Liszt pueden ser llevados a escena. Además, mientras los textos de las primeras óperas se inspiran en la mitología; los textos de los oratorios provienen del Antiguo Testamento.

#### 4. 4. *La Junta Luz*: oratorio

Al Oratorio de las Madres de Plaza de Mayo, que puede ser considerado como libreto para cantar y recitar, se suman el potencial musical y la eventual representación.<sup>200</sup>

Es posible trasladar algunas de las características del oratorio a la obra *La junta Luz*. Existe una cierta secuencia narrativa; un relator que, según la indicación escénica, es el coro; el elemento dramático entra en el diálogo de los distintos pasajes, la expresión de la meditación y expresión de la intimidad está en las arias reflexivas o líricas individuales o corales: la madre en los múltiples movimientos, entre escenas, se separa o se integra al coro o al árbol de la vida y así aísla su voz, la amplifica cuando se suma al coro o la vuelve amorosa en el regazo del hijo.

Del oratorio de Gelman, cuyo argumento y composición intentamos resumir anteriormente, destacamos, ahora, también las formas de expresión verbal-musical, registradas, entre paréntesis, a lo largo del texto: la voz en off de algunos personajes da, en varias oportunidades, profundidad a los parlamentos; musitación; repetición / semitonos; (la madre) canta, dice; (la madre-coro) candice / cambia tono; hay una manifestación de obreros, ellos corean; sobre “el informe de plaza de mayo”: “el discurso es sobre todo musical / se trata de una realidad entrevista en el delirio, se trata de un informe que el relator leemurmuracanta y que la madre comenta y sigue

---

<sup>200</sup> Al texto poético, se sumó, hace ya más de veinte años, el proyecto musical de Gabriel Senanes que aún no pudo concretarse.

leyemurmuracantando, el relator es un coro, salen informaciones, gemidos, gritos, voces ininteligibles -dentro de una trama musical perfectamente inteligible-, la madre se convierte en la voz principal del coro, dialoga con él y es él”; (la madre) canta, lee sobre el hombro del hijo; (la niña) candice; (la madre-árbol) canta; (la madre) cantagrimura; están los diálogos entre el coro-madre y el niño, entre el niño y el milico y entre la madre-coro y la madre-árbol; están los escritos de los dos primeros carteles, ellos dicen: “¿hasta cuándo?”, “hasta encontrarlos”; los carteles sobre los que está escrito “¿hasta cuándo?”, “hasta encontrarte” cierran como un telón el oratorio.

Del género dramático se puede subrayar el énfasis en la mimesis de acciones verbales, no verbales y de caracteres singulares y grupales, por ejemplo, las manifestaciones de protesta. Muchos de los parlamentos -la organización del texto tiene el formato de una obra de teatro- son cantados. Según se anota en la portada, la obra cuenta con la musicalización de Gabriel Senanes. También se dan las indicaciones típicas que conciernen al aspecto escenográfico, musical o de iluminación del discurso teatral.

Es acertado pensar en la representación puesto que la obra ha sido concebida como libreto dramático donde están las acotaciones necesarias para la puesta en escena: disposición de planos en el espacio; distribución de los parlamentos por actores e indicaciones de las formas para la producción del discurso: partes recitadas, partes cantadas, partes corales, partes dialogadas, modulaciones de la voz, voz en off; desplazamientos de los actores y de las agrupaciones corales en los diversos planos; montajes escenográficos; movimientos y gestos de los actores; algunos efectos especiales respecto de sombras en pantalla china, presentación de objetos simbólicos, por ejemplo, el oso y el canario de paño, la estatua de cartón del dictador, carteles, fotos y crespones negros; iluminación: cambios de luz y flashes; sonido: música y canto, pero también gritos y gemidos humanos.

La inscripción de *La Junta Luz* en la clase oratorio representa un marco discursivo tanto en la etapa de la producción como en la de la recepción de la obra y, además, marca un pacto de lectura: se diluye la posibilidad de correferencialidad entre el locutor empírico y las fuentes ficticias de enunciación: los personajes. No hay correferencialidad entre el autor real y el autor implícito cuyo papel se define por su actividad: configurar la *dispositio*<sup>201</sup> y la *elocutio*<sup>202</sup> de la obra, realizar la tarea de hacer

---

<sup>201</sup> La *dispositio*, según los tratados clásicos de retórica, comprende el ordenamiento de las partes del discurso, es decir, de los argumentos hallados durante la *inventio*.

perceptibles los diferentes planos, introducir los personajes, y promover la alternancia de los momentos musicales, corales y de los solistas.

Sin embargo, la composición de las escenas, lograda a través de los movimientos corales a los que la madre-coreuta ya parece sumarse o de los que ya parece desprenderse, en combinación con la expresión verbal – musical, evoca preferentemente la representación de la tragedia griega antes que la ópera barroca. Según Rodríguez Adrados<sup>203</sup>, de la fiesta agraria y de los rituales en ella celebrados, nace el teatro en Grecia. Se trata de rituales que tratan de promover, en cierto modo, mágicamente “la renovación de la vida toda tras la muerte invernal: lo hacen mediante la presentación de determinados mitos de dioses o héroes agrarios, de aspecto vegetal, animal o humano, que triunfan y mueren y resucitan”, de allí surge la mimesis, “el hecho de que alguien, enmascarado o no, se siente como encarnación del dios o del héroe o sus compañeros. Hay larga distancia entre el ritual, solo parcialmente mimético, en gran parte simbólico, y el Teatro, casi totalmente mimético y antropomórfico, totalmente verbalizado”. En palabras de Nietzsche, el teatro es un espacio sagrado. Rodríguez Adrados analiza el término *como* y lo concibe como todo coro que se traslada para realizar acciones rituales acompañadas de danza y, eventualmente, canto, fueran miméticas o no. Respecto del tipo de canción ejecutada, hay una serie de sinónimos parciales (treno, peán, himeneo, ditirambo, etc.) que pueden aludir al contenido del canto o al dios al que se refieren y tener formas dialogadas o no. Del coro de celebrantes que cantan y bailan en torno del altar del dios (Dioniso, en el origen) se desgajó alguien que se puso una máscara y resultó ser otro -el primer actor, luego vendría, con Esquilo, el segundo y con Sófocles, el tercero- y que encarna un determinado papel. En la Grecia del siglo V a. C., la tragedia es un fenómeno cultural, y de ser una expresión de culto campesino popular pasó a ocupar un espacio institucional, así es parte de la vida ritual y religiosa de la comunidad y es un hecho político donde se discuten cuestiones de familia y de Estado.

El discurso de *La junta luz* es el discurso trágico vocal que sostienen el coro de las madres y los ecos de la multitud de obreros -ambos representan la parte del pueblo que está consciente de los acontecimientos-, su reclamo está, además, asistido por carteles y fotos; y también es el conjunto de voces que se repiten cuando se iluminan los cubículos o se fragmentan en girones, o en voces ininteligibles emparentadas con los gritos.

---

<sup>202</sup> La *elocutio* se refiere a la puesta en palabras de los argumentos.

<sup>203</sup> Rodríguez Adrados, F., *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

La puesta en escena muestra cómo las palabras ocupan un espacio y significan la memoria de la historia que se vuelve rito: las madres giran en torno a la pirámide de la Plaza de Mayo. Es interesante recordar que el árbol de la vida, también pirámide, es el “oratorio”, es decir, el lugar donde rezar. A la vez, el rito se vuelve cuerpo, se monumentaliza en la figura de la madre en brazos del hijo.

El texto elabora, a través del acontecimiento del dolor, del reclamo y de la búsqueda, la representación de la época de la represión, de la tortura y de las desapariciones. Lo que se dice a través de la expresión del dolor y la búsqueda, lo que el yo plural construye es *la memoria de la ausencia de los hijos*, construye al tú ausente, y también el yo construye su propia identidad a través de *la ausencia de los que han sido desaparecidos*.

#### 4. 5. Testimonio y denuncia

La representación dramática y el discurso poético presentan el testimonio y la denuncia. Las múltiples enunciaciones interactúan, constituyen la polifonía y complejidad del relato. La combinación de las voces en polifonía crea diferentes planos para hablar sobre la otredad: a) el otro en tanto interlocutor en el plano dialogal; b) el otro en tanto protagonista o antagonista, en tanto víctima o victimario en el plano de la interacción; c) el otro en tanto testigo que recuerda una parte de historia; d) el otro en tanto cuerpo ajeno y/o propio, cuerpo padecido, cuerpo sufriente, cuerpo gestante y gestado.

Hay en la obra de Gelman, al menos cuatro perspectivas<sup>204</sup> que construyen el tema de la otredad. La primera perspectiva arma la historia en la medida en que conduce la mirada del lector de un ángulo a otro del mundo representado. El segundo punto de vista se puede definir como un principio de selección, restricción y combinación de los acontecimientos narrados y de la orientación que esa selección-combinación propone para construir una mirada sobre el mundo. La tercera perspectiva es ofrecida por cada uno de los personajes. La cuarta perspectiva es tarea realizada por el lector, durante el proceso de lectura. “Según Iser -a partir del trabajo de Luz Aurora Pimentel- el sentido del texto se actualiza en el punto de convergencia de todas las perspectivas del texto,

---

<sup>204</sup> Ver Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva: Estudio de teoría literaria*, México, Siglo XXI, 1998.

pero el sentido sólo ‘puede enfocarse desde un punto de vista’”. Se le asigna ese punto de vista no al lector real, sino al lector implícito que es “una estructura textual que anticipa la presencia de un receptor”. Para L. A. Pimentel, la lectura implica una dimensión temporal: “el lector, en tanto que observador, está *dentro* del objeto contemplado y su contemplación se da en sucesivos desplazamientos en el tiempo; se ve obligado, en otras palabras, a asumir un ‘punto de vista móvil’, lo cual implica una constante actividad de síntesis, corrección y modificación del sentido de lo que va leyendo.[...] En un juego constante entre la memoria y la expectación, el lector opera esas convergencias parciales que al corregirse, modificarse y/o transformarse van formando un tejido de extraordinaria densidad y complejidad.[...] Es entonces también cuando el lector debe tomar una postura frente a estas perspectivas en conflicto. Mas para ello habrá de hacer valer su propia perspectiva, no sólo como una posición de lectura a ocupar, no sólo como relevo del lector implícito, sino como lector real, con un bagaje cultural e ideológico que lo hace interactuar con el texto, trazando una relación tanto de *encuentro* como de *tensión* entre dos mundos: el del texto y el del lector.”

Por todo lo cual, el libro *La Junta Luz* es uno de los textos que se disputan la memoria histórica de los años de la Dictadura, memoria sometida a los conflictos y a la lucha por el sentido. En los años en los que se perfilaba la reconstrucción de la democracia -1983-, cobraban significado la categoría del desaparecido y de su destino, la interrogación sobre las condiciones, las acciones y las omisiones de la sociedad. La problemática de los Derechos Humanos abría un espacio a la perplejidad y a la incertidumbre, al horror y al compromiso o toma de posición moral. Problemas que fundamentalmente hoy tiene sentido plantearse porque el pasado está en la raíz del presente.

#### 4. 6. El problema de la representación. La representación: producto y productora de ideología

Partimos de la idea de que la representación no ofrece un acceso inmediato y directo al referente, de que la representación es producto y, a la vez, produce ideología, de que todo está mediado por representaciones.

Por un lado, el *Oratorio a las madres de Plaza de Mayo* responde a rasgos genéricos y retóricos complejos que vinculan el discurso dramático y el poético. Hablar, cantar, dirigirse a, expresarse y aludir a momentos diferentes ubicados en una línea temporal son actos verbales ficticios que tienen la finalidad de producir un efecto: los enunciados se toman como puesta en acto de una acción verbal ficticia que crea su contexto e invita también a que el lector construya un contexto y contribuya a la elaboración de su significado.<sup>205</sup>

Por el otro, la “realidad” a la que alude el oratorio, también es un relato, es un constructo, un saber discursivo sometido a la dialéctica de la memoria y del olvido, a la denuncia y al ocultamiento.<sup>206</sup> Se puede decir que la representación se construye y que constituye una especie de mecanismo que translada a un determinado código un conjunto de hechos. La “realidad” de la que habla el texto de Gelman pone el acento en la construcción de la historia a partir de la variedad de relatos de distintas voces, el testimonio ficcional y la imagen religiosa; en consecuencia, aparece la pluralidad y la fragmentación como verdadera condición de posibilidad del conocimiento acerca de los acontecimientos de la represión y persecución llevadas a cabo por la Dictadura militar.

Si se tiene en cuenta que, en primer lugar, en la obra, todo aparece bajo una primera perspectiva que arma la historia al conducir la mirada del lector de un ángulo a otro del escenario y que ilumina el cuadro donde se produce la mimesis de acciones o de los parlamentos de los personajes; y, en segundo lugar, bajo una segunda perspectiva que se define por su función de selección, combinación y orientación de los acontecimientos narrados, encontramos que ambos puntos de vista colaboran en la configuración -operación de composición- de la trama que es el acto literario desde donde se orienta el sentido y donde se construye el significado de los hechos. Además, los actos de la represión, terribles y ocultados aparecen desde la tercera perspectiva: la pluralidad de voces presentadas en diferentes bloques que representan las escenas de interrogatorio-tortura de los desaparecidos.

La producción del saber sobre el pasado siempre se construye desde algún lugar. La obra de Juan Gelman habla sobre la memoria que, en este caso, construyen las madres que ocupan un lugar social, político y moral. Son ellas las que primeramente, a pesar de todos los riesgos, quitan el velo a una verdad que parecía inimaginable a causa

---

<sup>205</sup> Ver Herrnstein Smith, Bárbara. *Al margen del discurso*, Madrid, Visor, 1993.

<sup>206</sup> Ver Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.

del volumen de sus crímenes. El corresponsal Jean Pierre Bousquet de France-Pressé en época de la “guerra sucia” anota en su libro *Las locas de la Plaza de Mayo*<sup>207</sup>, “El plan elaborado por los militares parece funcionar. Presenta sin embargo un punto débil: no tiene en cuenta las posibles reacciones de las familias de los desaparecidos que, ellas sí, no se resignan a olvidar y a aceptar las maniobras dilatorias de las autoridades. Cuando un jueves de abril de 1977 a las cinco de la tarde catorce mujeres entre los 40 y 60 años de edad, madres de desaparecidos, desafían la prohibición del derecho de reunión promulgada por la “todopoderosa” Junta Militar y manifiestan en la Plaza de Mayo su dolor y su rechazo a ser despedidas sin respuesta de tribunal en ministerio, los generales pierden su primera batalla”. Su rito insta un pasado común y con él un “nosotras” que es, alrededor de la Pirámide de Mayo, un acontecimiento fundacional en la demanda de justicia. La mirada está puesta en la construcción de la figura del desaparecido, en la constitución de la categoría de la víctima ultrajada y cosificada por el poder represor y en la constitución de la categoría de un nosotros identificado con la posición de las víctimas: “La categoría misma del *desaparecido* acentuaba el carácter puro de la víctima lesionada en su condición humana, afectada por una impunidad estatal que había transgredido todos los límites éticos, incluso los que la cultura humana ha establecido para regular las acciones de guerra, las penalidades y las ejecuciones, y el respeto debido a los restos mortales del enemigo. En la memoria pública y en las honras a la figura del *desaparecido*, se lo representaba como un vacío (plasmado eficazmente por el recorte de esas siluetas todas iguales), una transgresión moral básica, una afrenta universal a derechos fundamentales, en un horizonte de sentido que se enfrentaba y cancelaba la representación tradicional del *combatiente*, que sólo pudo reintroducirse junto con la representación imaginaria de la guerra que vendría a continuar los combates de entonces.”<sup>208</sup>

#### 4. 7. Representación poético-dramática

La representación poético-dramática ordena, elabora e interpreta la experiencia, permite un abordaje y un conocimiento; además, constituye un espacio de expectativa. Por un lado, está la representación de la experiencia del dolor y la posibilidad de la re-

---

<sup>207</sup> Bousquet, J. P., *op. cit.*

<sup>208</sup> Vezzetti, H., *op. cit.*

experiencia del sufrimiento, lo cual retrae al recuerdo y a la memoria; por el otro, está la representación de la expectativa que se abre ante el significado que cobran los hechos para la historia e identidad personal y colectiva: ¿de qué modo las huellas de los acontecimientos en el discurso afectan la memoria y expectativas comunes y personales componentes de la representación del oratorio y de la ritualización del acontecimiento del reclamo por los desaparecidos en la Plaza de Mayo?

El imperativo de contar se multiplica en la variación de las miradas de los personajes que representan posiciones de enunciación acerca de los hechos - acontecimientos narrados-; incluso la puesta en escena dispone las diferentes acciones en planos y en cubículos divididos por tabiques o por juegos de luces de modo tal que se puede así retener la imagen de la fractura y de los huecos en la recuperación de la “verdad”. Por ejemplo, las perspectivas de los milicos y de la madre son irreconciliables entre sí; en cambio, los puntos de vista se complementan y/o modulan, en el caso de las voces de la madre, madre-coro y madre-árbol.

Lo que se representa es imposible de abordar como totalidad acabada porque la memoria es fragmentaria y parcial, posee capas de profundidad desde las que afloran retazos del recuerdo, y porque es plural ya que es construcción grupal y a través del testimonio.

Además, la memoria del pasado solo se puede conocer a través de las huellas textuales: a) representaciones discursivas como por ejemplo, los carteles, las manifestaciones con cantos de reclamo y protesta que no deben ser confundidas con los sucesos verbales mismos, pero en cuya copia algo del valor documental es retenido; b) imágenes que atesoran el pasado como documento de su existencia: las fotos; c) representaciones discursivas imaginarias: momentos de rememoración y diálogo que representan enunciación humana, acciones y sucesos que son exclusivamente verbales.

El oratorio permite la interrogación y la exploración en los bordes genéricos: el teatro en la creación de libreto musical emparentado con el oratorio, la tragedia, el testimonio ficcional y la expresión poética que se concentra en el trabajo por la expresión de la relación pronominal yo-tú / vos encarnada en las figuras de la madre-hijo. En ese proceso de desmecanización y remodelización de sistemas genéricos, la obra interroga el hueco creado por los desaparecidos.



#### 4. 8. ¿Cómo introduce el testimonio el discurso poético-dramático? ¿Quién soy?

La representación discursiva es una mediación lingüística de naturaleza social. La exteriorización de la experiencia y de la expectativa a través del uso del lenguaje tiende un puente entre la representación de carácter individual y privada del autor y la constitución simultánea y convergente de la memoria y expectativa colectivas y públicas.

El propósito de *La Junta Luz* es representar la escena social de la memoria como poder frente al poder político militar que intenta prescribir y limitar el espacio posible del recuerdo. La representación del poder de la memoria actúa como un bien político en tanto es un poder obrar y poder amar contra el lugar que ocupa la violencia, que comienza donde el discurso se vuelve gritos y girones. Por lo tanto, la violencia está en el acto de fundación de la identidad individual y colectiva. Las preguntas ¿quién soy? ¿quiénes son las madres? pueden encontrar la respuesta en las escenas creadas para dar testimonio de la desaparición: el autor implícito desde el lugar de la carencia representa la experiencia del tiempo pasado y de la expectativa con los fragmentos narrativos, los momentos de diálogo y las intervenciones de los personajes; se ubica en el lugar de registrar la denuncia que comparte con el lector-espectador implícito.

El oratorio se vuelve discurso político, no porque trabaje desde la huella discursiva que preserva el pasado, sino porque introduce una clave interpretativa de los hechos históricos; clave renovada y sostenida por la ritualización de la marcha de las madres en torno a la Pirámide de Mayo como acto reiterado de la actividad de la memoria y de la búsqueda de los hijos desaparecidos.

Los momentos de discurso poético donde se explora la relación yo – tú convergen con aquellos en los que se establece el diálogo entre madre e hijo. La respuesta a la pregunta por la identidad propia y colectiva de las madres se elabora teniendo en cuenta el contenido del recuerdo y de la expectativa. Se trata de la memoria y del cuerpo de las madres como espacio de encuentro con el hijo: el cuerpo es el punto de partida y de llegada, es cuerpo que padece y cuerpo gestante. El cuerpo del hijo es el cuerpo gestado y lugar del tormento físico. El discurso poético trabaja la rememoración y se afianza en la continuidad de la memoria construida a través del diálogo madre – hijo y de la elaboración ficcional del testimonio, las madres dan el testimonio de los

hijos desaparecidos. “La *desaparición* -como dice Pilar Calveiro- no es un eufemismo sino una alusión literal: una persona que a partir de determinado momento *desaparece*, se esfuma, sin que quede constancia de su vida o de su muerte. *No hay cuerpo de la víctima ni del delito*. Puede haber testigos del secuestro y presuposición del posterior asesinato pero no hay cuerpo material que dé testimonio del hecho”.<sup>209</sup>

El dolor es el sostén de la marcha y del reclamo: las madres marchan silenciosas y levantan un cartel que dice “no hay dolor inútil”. Como señala Ricoeur<sup>210</sup> “los hechos son imborrables y no puede deshacerse lo que se ha hecho, ni hacer que lo que ha sucedido no suceda, el *sentido* de lo que pasó, por el contrario, no está fijado de una vez por todas”. *La Junta Luz* representa la búsqueda de un sentido donde se hace presente la idea de una deuda que hay que saldar.

Las madres ponen el cuerpo a la lucha que sostienen con su marcha ritual; el cuerpo de los hijos ha sido masacrado, ultrajado: “nunca dormís por mis pedazos desterrados de vos”, dice el hijo del árbol de la vida. El individuo ha sido cosificado<sup>211</sup>:

¿y si te hubieran convertido en un harapo o cosa?

¿en trapo?

¿si rompieron tu canarito lindo? / ¿si le rompieron las alas, las patitas, la loca de cantar? / ¿si te olvidaron de vos mismo? / si sos fantasma de vos / si pedazos te hicieron / si no brillás más de ojos? / ¿si tu alma hicieron fango sin flor? / ¿si habrán querido deshijarte? / ¿si es mejor que estés muerto? / ¿si que no sufras más? / ¿y por mi culpa sufrís / porque te di de nacer, de vivir, de sufrir? / ¿y cómo estarás muerto si yo viva? / ¿o estoy muriendo de vos / yo sin saber? /

En la lógica concentracionaria se pierde la noción del individuo, la masificación no sólo se observa en la forma de contabilizar los grandes volúmenes de hombres que se transforman en cifras para las estadísticas, sino también en la cuestión del registro: las listas de desaparecidos ocultan que detrás del nombre y apellido hay hombres y mujeres

---

<sup>209</sup> Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2001.

<sup>210</sup> Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, trad. de Gabriel Aranzueque, Madrid, Arrecife, 1998.

<sup>211</sup> Simone Weil dice, en el marco de la Segunda Guerra Mundial a propósito de la transformación del hombre en cosa, que “la fuerza es lo que hace de quienquiera que le esté sometido una cosa. Cuando se ejerce hasta el fin, hace del hombre una cosa en el sentido más literal, pues hace de él un cadáver. Había alguien y, un instante después, no hay nadie.”, en *La fuente griega*, trad. de María Eugenia Valentí, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1961.

de carne y hueso que fueron asesinados; no así para las madres que levantaron -y aún levantan- su voz por cada uno de los suyos.

El campo de concentración es una máquina de torturar para extraer información. No sólo funciona hacia adentro sino también hacia fuera: la sociedad entera es destinataria del mensaje de represión en su aceptación del terror, del poder omnipotente e ilimitado. Lo que importa es hacer hablar al detenido, arrancarle la información. Para ello existe una organización física del espacio, “un sistema de compartimentos o contenedores, ya fueran de material o madera, para guardar y controlar cuerpos, no hombres, cuerpos”<sup>212</sup>. Se trata de un poder que puede matar antes de matar, que se dirige al cuerpo individual y social para someterlo, uniformarlo. En la división burocrática de las tareas que se asignan en el campo, todo apunta a la negación de la humanidad de la víctima, los cuartos donde se realiza el interrogatorio –tortura están separados. En la dinámica del campo se oponen los contrarios adentro-afuera, antes-después de la “domesticación” del hombre que es un cuerpo: “Pasado el período de utilización del preso, éste dejaba de ser un cuerpo atormentado *para producir la verdad* a ser un cuerpo de desecho, material de depósito hasta la decisión de su destino final: la eliminación o, muy eventualmente, la liberación”<sup>213</sup>.

Así, se produce la deshumanización de las víctimas cuando para arrancarles la información, se avasalla su misma humanidad. El resultado es la cosificación del hombre que queda ultrajado por la aplicación de elementos de tortura e incluso “vacío” frente a un uso del vocabulario<sup>214</sup> que miente en la representación de la “realidad” y que produce una versión de carácter delirante. En el oratorio, hay dos escenas que representan el interrogatorio-tortura, una la protagoniza una niña, la otra, un niño. Picana o violación son dos métodos para “modelar y producir cuerpos que produzcan la verdad”:

---

<sup>212</sup> Calveiro, P., *op.cit.*

<sup>213</sup> *Ibidem.*

<sup>214</sup> “Es significativo el uso del lenguaje, que evitaba ciertas palabras reemplazándolas por otras: en los campos no se tortura, se “interroga”, luego los torturadores son simples “interrogadores”. No se mata, se “manda para arriba” o “se hace la boleta”. No se secuestra, se “chupa”. No hay picanas, hay “máquinas”; no hay asfixia, hay “submarino”. No hay masacres colectivas, hay “traslados”, “cochecitos”, “ventiladores”. También se evita toda mención a la humanidad del prisionero. Por lo general no se habla de personas, gente, hombres, sino de bultos, paquetes, a lo sumo subversivos, que se arrojan, se van para arriba, se quiebran. El uso de palabras sustitutas resulta significativo porque denota intenciones bastante obvias, como la deshumanización de las víctimas, pero cumple también un objetivo “tranquilizador” que inocentiza las acciones más penadas por el código moral de la sociedad, cómo matar y torturar. Ayuda, en ese sentido a “aliviar” la responsabilidad del personal militar. Por eso, la furia del personal de La Perla cuando Geuna los llamó asesinos, ‘... se reiniciaron los golpes, deteniéndose en el castigo sólo para decirme ‘Decí asesino...’ y cuando yo lo hacía ellos volvían a castigarme”’, Calveiro, P., *op. cit.*, p. 42.

flash

cubículo, pantalla china, milico solo, espaldas enormes, de espaldas, hablando solo en la sombra, respuestas en off

milico:

¿qué preferís, picana o violación? / elegí, ¿qué querés? ¿picana o violación?

flash

ídem arriba

milico:

¿qué te hicimos anoche?

niña (voz):

me violaron

milico (gesto de golpear)

oíme bien, idiota / anoche no te hicimos nada, ¿me entendés? / empecemos de nuevo (gesto de golpear) ¿qué te hicimos anoche?

niña (voz):

nada /

anoche no me hicieron nada

La “realidad” de la que se forma parte permite el quiebre del sujeto e impide la reacción, el sujeto arrasado se inmoviliza. A la sobrevivencia al campo, se suma, luego, la necesidad de dar testimonio de la experiencia: en el camino de la memoria, dar testimonio implicaba contar lo sucedido, reconectar lo inconexo, reconstruir la esquizofrenia de la lógica concentracionaria. Además, el relato del testimonio sólo puede ser individual, fragmentario, es una forma de resistencia al olvido. Según indicación del propio autor, las escenas de interrogatorio-tortura ficcionalizadas se inspiran en los testimonios recogidos por Carlos Gabetta en su libro *Todos somos subversivos*.

En las representaciones del oratorio el lenguaje cosifica al ser humano, lo vuelve casi marioneta del poder que se ejerce a través de la violencia y se expresa de modo fantasmal, en la escena entre milico y niño el diálogo se reitera, “se eterniza a través de toda la obra”:

(...)

milico:

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

niño:

soy un niño

milico (gesto de golpear):

ahora confesá que sos un guerrillero

niño:

sí. ahora soy un guerrillero

milico:

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

niño:

lo dije ahora porque usté me golpeó para que lo dijera

milico (gesto de golpear):

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

eso /

niño:

usté no me golpeó para que diga eso

(...)

A la lógica binaria del antes-después, afuera-adentro de los campos, universos escindidos; las madres responden con una imagen invertida: ellas muestran lo que está cerrado, fuera de la ley, del espacio y del tiempo; lo que está oculto entre paredes lo manifiestan como conflicto<sup>215</sup> en el espacio abierto y social con las marchas y reclamos. Así oponen a la desaparición y muerte, el espacio total del útero materno que, activo para siempre, da a luz al hijo en el que cada una se mira como en un espejo para reconocerse como madre. Como en el campo, dice Pilar Calveiro, “el individuo se aferra a otro ser humano, que le permite reconocerse como tal. Cada uno es el espejo del otro; cada uno recupera y ofrece la condición humana para sí y para el otro. Cuando esto ocurre, la hipnosis concentracionaria comienza a ceder. Los relatos de sobrevivientes se refieren a ‘parejas’ de presos, ‘parejas’ de amigos, muchas veces del mismo sexo, que se sostienen uno a otro”, de forma similar ocurre con las madres que se reconocen como tales en tanto se sostienen mutuamente y en tanto los “hijos desaparecidos” las sostienen.

La reexperiencia del duelo y las marchas manifiestan el reclamo de justicia:

madre-coro:

yo te reclamo /  
golpeo cada jueves las botas del dictador con tu nombre / me pongo en la  
cabeza un pañuelito blanco como vos / el dictador no ve mis lágrimas,  
nunca verá mis lágrimas de vos / yo lo golpeo con mi furia de vos /

Al dolor-reclamo por los hijos, en el oratorio, se abre también la expectativa por el regreso del otro. Adquiere significado la inserción del soneto “Idilio muerto” del libro

---

<sup>215</sup> “Un año después del golpe (de Estado, 1976), Rodolfo Walsh, cuya información provenía del mismo país, señalaba en su carta abierta a la Junta Militar: ‘Extremistas que panfletean el campo, pintan las acequias o se amontonan de a diez en vehículos que se incendian son los estereotipos de un libreto que no está hecho para ser creído... 70 fusilados tras la bomba en Seguridad Federal, 55 en respuesta a la voladura del departamento de Policía de La Plata, 30 por el atentado en el Ministerio de Defensa, 40 en la masacre del año nuevo que siguió a la muerte del coronel Castellanos, 19 tras la explosión que destruyó la comisaría de Ciudadela, forman parte de 1200 ejecuciones en 300 supuestos combates donde el oponente no tuvo heridos y las fuerzas a su mando no tuvieron muertos’.

Con ese ambiente en las calles y esta información en los periódicos nadie podía aducir desconocimiento. Por todos lados se filtraba la información. Por si esto fuera poco, había colas de familiares de desaparecidos frente al ministro del Interior, y desde 1977 el movimiento de Madres de Plaza de Mayo comenzó a denunciar las desapariciones y a manifestarse cada jueves frente a la Casa de Gobierno. Pero los ciudadanos, en lugar de escandalizarse como en 1984 cuando comenzaron a hacerse públicas las denuncias, se apartaban atemorizados o se indignaban. ‘Muchos transeúntes las interpelan (a las Madres). ‘¿Qué hacen aquí? ¿Se dan cuenta de la imagen que dan del país? ¿No ven que hay periodistas extranjeros que van a aprovecharse para atacarnos? ¿Ustedes no son argentinas?’”, Calveiro, P., *op. cit.*, p. 150.

*Los heraldos negros* (1918) de Vallejo en la escena en la que la madre recuerda el momento en que su hijo lee el poema: ella canta, en el cuarto de estudiante, el soneto fragmentándolo mientras se acerca al hijo, lee sobre su hombre dos estrofas y ordena-desordena la ropa / los libros del hijo ausente):

qué estará haciendo esta hora mi andina y  
dulce Rita /  
de junco y capulí /  
ahora que me asfixia Bizancio y que dormita /  
la sangre como flojo cognac dentro de mí/  
donde estarán sus manos que en actitud  
contrita /  
planchaban en la tarde blancuras por venir /  
ahora en esta lluvia que me quita /  
las ganas de vivir/  
qué será de su falda de franela, de sus /  
afanes, de su andar /  
de su sabor a cañas de mayo del lugar /  
ha de estarse a la puerta mirando algún celaje /  
y al fin dirá temblando / qué frío hay...jesús /  
y llorará en las tejas un pájaro salvaje/

En el poema, sobre todo, pueden subrayarse las expresiones que reelaboran el *topos* del *ubi sunt* en consonancia con la angustia de la búsqueda emprendida por las madres. La figura de la mujer se concentra en la espera. Los hijos son la esperanza y la promesa: “dónde estarán sus manos que en actitud contrita *planchaban en la tarde blancuras por venir*”.

#### 4. 9. ¿Quién recuerda, cómo se recuerda?

Se puede establecer una doble dirección: una se dirige a los hechos y otra hacia el acto de enunciar.

No recordamos solos, sino con la ayuda de los recuerdos de los otros, nuestros presuntos recuerdos se han tomado prestados de los relatos contados por otros y, además, nuestros recuerdos se encuentran inscritos en relatos colectivos, reforzados mediante celebraciones y conmemoraciones públicas, en este caso las marchas de madres / abuelas en la Plaza de Mayo.

Las marchas de las madres emergen como exteriorización de la memoria colectiva de los hijos que, a su vez, como hecho de discurso cobra la forma de relato, constituyen un rito y advierten sobre una historia a la que cada madre puede dar comienzo, pero que aún -en muchos casos- espera final. El rito puede refigurar el pasado y modificarlo con el restablecimiento de la justicia: ante el riesgo del olvido. Además, para poder permitir el acceso a la experiencia fundamental del dolor, se hace un rodeo por el símbolo de ‘la virgen y el hijo’, símbolo que se exterioriza alterado: el hijo sostiene a la madre, el dolor del hijo desaparecido y la expectativa por hacer la justicia sostienen el reclamo de las madres.

Los dos testimonios ficcionales presentados por los personajes niña y niño tienen el valor de ampliar y generar efectos de verosimilitud porque evocan otros testimonios: una polifonía de voces posibles sobre otras experiencias, máxime si se tiene en cuenta la nota que aparece al final de la obra donde se advierte acerca de que esas dos escenas se inspiran directamente en testimonios reales. En el caso de los testimonios ficcionales pronunciados en el diálogo entre milico y niña – niño, ambos representan no identidad propia sino muestran la pertenencia de ellos al grupo de los hijos.

Es interesante tener en cuenta que en el oratorio hay ausencia de un yo lírico dueño de sí y que se apropia del discurso para manifestarse como ser singular y como singular expresión del dolor; al contrario, el enunciador presenta una serie de puntos de vista, entre ellos la voz ficcional de los desaparecidos en dos escenas de tortura, la voz de las madres y de los obreros en representación de un sector de la sociedad y la voz de los torturadores. Esto habla de la necesidad del autor de producir en el lector una sensación plural donde se representa un grupo colectivo y un yo “que funciona más como ‘dispositivo lingüístico (shifter) que puede ser asumido por cualquiera”.<sup>216</sup>

A la vez, la escenificación de acciones hace que el lector se convierta en un espectador de la composición de la memoria.

---

<sup>216</sup> Ver Beverly, John. *Del Lazarillo al Sandinismo: Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, Minneapolis, The Prisma Institute, 1987, pp. 153-192.



Si, según Hutcheon<sup>217</sup>, el pasado puede aparecer confuso, plural y no estructurado como el presente en el que se vive; y la función de los historiadores es ordenar esa experiencia fragmentaria en conocimiento. En el caso de Gelman, el trabajo de escritura combina dos tipos de paradigmas: la representación dramática y la poética, y desde allí construye el referente. Por un lado da forma a aquello de lo que el texto habla y, por otro lado, intenta hacerlo inteligible: el pasado existió y para nosotros subsiste como huella en y sobre el presente. De este modo, a través del oratorio, se produce una apertura al material histórico – testimonial – político y ético.

Respecto de cómo se lee el pasado, es decir, cómo se leen las huellas discursivas de los acontecimientos, es interesante tener en cuenta lo que Hutcheon apunta sobre la reflexión de Kermode: “A pesar de que sabemos que una particular visión del mundo, acerca de lo que ha pasado o debe haber pasado, afecta el relato de lo que pasó o debe haber pasado, tendemos a reprimir este saber cuando se escribe o se lee historia, sólo se libera cuando estamos situados en el diferente y privilegiado terreno de la ficción.” Así, a los eventos del pasado que son contruidos por los relatos y se transforman en hechos, se les otorga significado en el espacio del oratorio que, como ya se dijo, no ofrece un acceso inmediato y directo al referente, sino que lo construye y lo interpreta.

Puede observarse, en la obra de Gelman, la manifestación de la experiencia del pasado, la reexperiencia de los acontecimientos por el trabajo de un recuerdo activo que trae a la memoria hechos imborrables y la presencia de la expectativa que exige el “pago de una deuda”.

Pensamos que los conceptos de *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativa* planteados por Koselleck<sup>218</sup> como categorías de conocimiento que ayudan a la fundamentación de la historia, permiten la interpretación del oratorio como obra ficcional que elabora la experiencia del dolor y construye la esperanza de restablecer la justicia, ya que las dos categorías expresan la condición humana universal: “No hay expectativa sin experiencia, no hay experiencia sin expectativa.”

La relación entre el pasado y el futuro remite a la temporalidad del hombre y a la temporalidad de la historia. Según el investigador, para poder hablar de ambas dimensiones del tiempo debemos recurrir a las perífrasis metafóricas de *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativa*: “Tiene sentido decir que la experiencia

---

<sup>217</sup> Ver Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1995, pp. 31-61.

<sup>218</sup> Ver Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*, trad. de Norberto Smilg, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 333-357.

procedente del pasado es espacial, porque está reunida formando una totalidad en la que están simultáneamente presentes muchos estratos de tiempo anteriores, sin dar referencias de su antes ni de su después. No hay una experiencia cronológicamente mensurable -aunque sí fechable según su motivo- porque en cualquier momento se compone de todo lo que se puede evocar del recuerdo de la propia vida o del saber de otra vida. Cronológicamente, toda experiencia salta por encima de los tiempos, no crea continuidad en el sentido de una elaboración aditiva del pasado. Antes bien, se puede comparar -utilizando una imagen de Christian Meier- con el ojo de cristal de una lavadora, detrás del cual aparece de vez en cuando una pieza multicolor de toda la ropa que está contenida en la cuba. Y viceversa, es más preciso servirse de la metáfora de un horizonte de expectativa que de un espacio de expectativa. Horizonte quiere decir aquella línea tras de la cual se abre en el futuro un nuevo espacio de experiencia, aunque aún no se puede contemplar. La posibilidad de descubrir el futuro choca, a pesar de los pronósticos posibles, contra un límite absoluto, porque no es posible llegar a experimentarlo.”

La reflexión anterior tiene que ver con la configuración del oratorio: espacio diseñado para expresar un sufrimiento que tuvo su origen en el pasado y que se reexperimenta en el presente, el recuerdo del pasado es pasado presente, el sufrimiento reexperimentado está espacializado y, también, corporizado en la imagen de la madre en brazos del hijo, símbolo del dolor; el futuro de la esperanza es futuro presente, convocado por el deseo nunca apagado de reclamar justicia. Pasado, presente, futuro se expresan en conjunción:

voy a cavar el tiempo /  
voy a hacer un agujero en el tiempo /  
con un dientito de leche /  
voy a hacer un agujero en el tiempo /  
para que comas de mí / mi piel te abrigue /  
veas por mí otra vez / uno vosyo otra vez /

La madre-árbol fusiona los sujetos vosyo y crea, a través de la imagen de su cuerpo, la conjunción de las dimensiones del tiempo individual y del histórico y social.

## 5. Regresos

Así que has vuelto.  
Como si hubiera pasado nada.  
Como si el campo de concentración, no.  
Como si hace 23 años  
que no escucho tu voz ni te veo.  
Han vuelto el oso verde, tu  
sobretudo larguísimo y yo  
padre de entonces.  
Hemos vuelto a tu hijar incesante  
en estos hierros que nunca terminan.  
¿Ya nunca cesarán?  
Ya nunca cesarás de cesar.  
Vuelves y vuelves  
y te tengo que explicar que estás muerto.<sup>219</sup>

En la primera etapa de la poética de Gelman, la que corresponde a *Violín y otras cuestiones* está presente el tema de la niñez ligado a la memoria.

Por un lado, podría decirse que hay un aspecto de la memoria que es personal o al menos individual y que tiene que ver con el juego y la nostalgia. En “El caballo de la calesita” se yuxtaponen dos series. La primera está constituida por la dinámica de la ciudad: los ruidos de una “tarde buenos aires” y algunas mini-historias entre las que inserta, al principio, la descripción del caballo de la calesita que gira “galopando una música de tango”, su corazón es de madera y su ojo ha sido pintado, está “transitado de risas y de niños”. Pero en la cuarta estrofa a la alegría infantil se opone un acontecimiento desgraciado: “Ha muerto un ruiseñor. Pero no llores, / gira, el caballo de la calesita”; el “tú” que aparece está instalado en la escena como espectador afectado; su presencia anticipa la constitución del “yo” -quinta estrofa- narrador que es también el centro de la orientación de la mirada. El espacio urbano es el lugar de su manifestación subjetiva. El desvío narrativo descriptivo que se desarrolla desde la quinta estrofa se origina a partir de algunos elementos (la figura del suicida y la muerte del ruiseñor en cuarta estrofa) que anticipan la soledad y el estado del alma del “yo”:

Os contaré una historia maravillosa y cierta.  
Una tarde (el crepúsculo lentamente caía)  
se me llenó la boca de soledad. Desierta  
era mi sangre. Mi alma ni un pájaro tenía.

---

<sup>219</sup> El título del poema es “Regresos”, pertenece a *Valer la pena*.

Caminaba. A lo lejos se oían los violines  
que el crepúsculo toca para verme más triste.  
Mi alma se vestía de lentos adoquines.  
(Mi alma en la soledad no se desviste.)

Iba sin una luz, sin una rosa.  
Sin un poco de mar, sin un amigo.  
Me vio pasar el caballo de la calesita.  
Me vio tan solo que se fue conmigo.

Y ahora en mi corazón y desde entonces,  
transitado de niños y de risas,  
prisionero en mi música voltea,  
gira el caballo de la calesita.

(Tiene el ojo pintado.  
Su corazón es de madera limpia.)<sup>220</sup>

En el cuerpo del caballo el alma encuentra el espacio donde alojarse, se viste en el objeto de juego de los niños. Un lugar así convoca la memoria del propio pasado, del pasado experimentado, imaginado o deseado.

Por otro lado, la niñez es también uno de los espacios de la memoria colectiva y del crimen de la Historia. En el poema “Zapatitos”<sup>221</sup>, el zapatito de un niño exhibido entre otros objetos en un colectivo que circula por Buenos Aires trae el recuerdo de un campo de concentración próximo a Varsovia. El objeto cotidiano abre la escena de una montaña de zapatitos que funcionan como metonimia del genocidio judío. Los zapatitos son la huella de la ausencia. El pasado pesa, es una “montaña” que pesa y el hombre es deudor de él puesto que transmitir el pasado no es sólo dar cuenta del presente sino también delimitar horizontes de futuro:

Zapatitos negros, de pibe.  
Zapatitos blancos, de pibe.  
Zapatitos rojos, de pibe.  
Zapatitos sanos, de pibe.  
Zapatitos rotos, de pibe.  
Zapatitos de pibe.

---

<sup>220</sup> Las primeras cuatro estrofas dicen: “Trajín, ciudad y tarde buenos aires. / Aire de plaza, ruido de tranvía. / (Galopando una música de tango / gira el caballo de la calesita.) // Los hombres van y vienen. Una vieja / vende manzanas en aquella esquina. / (Corazón de madera, ojo pintado, / gira el caballo de la calesita.) // Un grave industrial hace negocios. / Un vago duerme junto a la banquina. / (Transitado de risas y de niños / gira el caballo de la calesita.) // Una pareja se ama. Un angustiado / compra cianuro, escribe y se suicida. / (Ha muerto un ruiseñor. Pero no llores, / gira el caballo de la calesita.)”

<sup>221</sup> “Zapatitos” pertenece al libro *Violín y otras cuestiones*, está incluido en la edición de 1956 de la colección “El Pan Duro” de Editorial Gleizer y no se halla en las reediciones posteriores.

Zapatitos.

Una montaña<sup>222</sup> de zapatitos negros, blancos, rojos, sanos, rotos.  
Una montaña de sombra en las mañanas.  
Una cuña de luto clavada en la entraña de Polonia.

.....

Una mañana, aquí, en Buenos Aires,  
en un colectivo,  
la tarifa, letreros,  
el retrato de Carlos Gardel,  
flores sobre una guitarra de vidrio,  
la fotografía dominguera de una pareja  
y al lado, un zapatito.  
Un zapatito blanco.  
Un zapatito de pibe.  
Blanco.

¡No pude más!  
¡Mi grito abrió de un tajo la mañana!

.....

Los zapatos de pibe en cualquier parte,  
¡en todas partes!  
¡Menos en la montaña de sombra en las mañanas!  
¡Menos en una cuña de luto clavada en la entraña de mi tierra!

La temática de los campos de concentración nazis se adelanta a la experiencia sufrida en la Argentina de los años de la represión y de la dictadura. Desde la primera poesía de Gelman el acto de asumir la palabra es un acto político. En esa matriz de sentido se elabora la poesía que el autor desarrolla en la época del exilio.

En cuanto al trabajo del recuerdo activo que rescata fragmentos de la memoria, por ejemplo, en *La Junta Luz*, varias partes elaboran la imagen de la “pajita” delicada y frágil, pero insistente como “suave recordación de vos”, como un “palito” “revolviendo la memoria” para unir el cuerpo-alma de la madre-hijo:

---

<sup>222</sup> Inés Dussel rescata uno de los ejemplos de cómo se hace memoria acerca de la historia. Una sala del Museo Memorial del Holocausto de los Estados Unidos está llena de los zapatos requisados por los nazis a los prisioneros de los campos. El visitante camina a través de un pasillo rodeado a ambos lados por pilas enormes de zapatos que aún huelen. En las paredes se lee un poema escrito por Moses Schulstein, poeta idish: “Somos los zapatos, los últimos testigos. / Somos los zapatos de nietos y de abuelos, / de Praga, París, Amsterdam, / y porque estamos hechos de tela y cuero / y no de carne y sangre, / cada uno de nosotros ha podido evitar el fuego del infierno.” Para Dussel, los zapatos hubieran sido un tema benjaminiano, son detalles, condensan lo concreto y por ellos se percibe “el exceso de referentes que los habitan: ¿cuerpos muertos?, ¿zapatos vivos?, ¿el olor de la muerte o de la vida? Nada parece capturar la intensidad de la experiencia. Los zapatos están ahí, reclamando una deuda”. Dussel, I., “La transmisión de la historia. Reflexiones pedagógicas sobre el arte de la memoria” en Guelerman, Sergio J. (Comp.) *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2001.

En la escena de la discusión entre el milico y la niña, el hijo del árbol de la vida dice:

como palito revolviendo  
la memoria / como memoria  
por tu anchura más desasida /  
así me sos / nunca dormís

por mis pedazos desterrados  
de vos / inventora de  
adioses como entendimientos  
al pie de tu junta luz /

o tu calor como despena  
desenfuriando las cenizas  
donde te ardí como animal  
de fuego por huesitos tristes

La fragmentación del cuerpo produce el desamparo del alma; hijo y madre se buscan mutuamente. Luego de la escena del interrogatorio y la tortura del niño, aparece el canto de la madre-árbol:

como animal sediento que  
busca las aguas / tierra mía  
te busco / o alma de volar  
para rodearte como vuelo /

o siquiera como palito  
que tocara por una vez  
la multitud de tu dulzura  
barriéndome todas las sombras /

Mientras la memoria intenta recomponer lo que la historia ha destrozado; el poeta, ante la experiencia de lo inhumano, puede optar por callar, como dice G. Steiner “elegir la retórica suicida del silencio”, pero también, ante lo incomprensible y

profundo, puede hacer “del habla un dique contra el olvido, y los dientes agudos de la muerte pierden el filo ante sus palabras”.<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> Steiner, G., *op. cit.*

## 6. Consideración final

En nuestro trabajo hemos abordado la producción de Juan Gelman como discurso poético desde la perspectiva del análisis del discurso considerando que el discurso es el lugar de intermediación entre la lengua y el habla y que posee regularidades, estrategias y reglas propias.

Dado que el discurso es la puesta en funcionamiento de la lengua asumida por el hombre que habla y que no hay discurso sin sujeto, nos hemos centrado en la pregunta acerca de quién habla en el poema, quién dice “yo” cuando dice “yo”, es decir, de qué modo el poema manifiesta la fuente de la subjetividad que, a la vez, puede interpretarse como efecto del discurso.

La ventaja de centrarse en el concepto de discurso permitió observar los textos como espacios de ejercicio de la lengua que responden tanto a rasgos generales del sistema como a rasgos específicos de géneros discursivos, y, además, a formas particulares de intertextualidad. Todo lo cual permite situar el discurso poético dentro del discurso literario y establecer relaciones con otros tipos discursivos y, de ese modo, construir el sentido de los textos analizados.

La pregunta que guió nuestro trabajo fue cómo se produce en los textos poéticos la construcción del sujeto y de su alocutario y cómo el discurso poético hace emerger, a través de la relación yo-tú, una representación de mundo.

Para encarar el problema del sujeto del poema revisamos diversas posturas teóricas.

La perspectiva de K. Hamburger permitió observar que una teoría sobre la poesía presupone una teoría sobre el lenguaje. La autora plantea una serie de leyes lógicas que presiden el proceso de creación y que permiten examinar la existencia y la naturaleza de las diferencias funcionales entre el lenguaje que produce formas literarias y el que funciona como base de actividades de pensamiento y de comunicación. La distinción entre lo que Hamburger llama el uso “de realidad” y el uso “literario” se explica a partir de que éste último se determina por el hecho de que la lengua sirve para constituir realidades ficticias y personajes que funcionan como sujetos dotados de autonomía. El lenguaje se vuelve creador al engendrar las formas literarias, de donde puede establecerse la relación con las así llamadas figuras retóricas que constituyen, para nosotros, la trama ideológica del tejido discursivo. Asimismo la enunciación lírica



tendría un estatuto específico: se diferencia de los enunciados de comunicación corriente, es decir, de la escritura no literaria, de un modo más sutil que aquella que permite la distinción entre lenguaje de ficción y lenguaje de realidad.

De esta teoría nos pareció central el concepto de enunciación que está en la base de la relación entre lengua y realidad: la lengua deja de ser concebida como un conjunto de palabras o proposiciones susceptibles de ser comparadas con una realidad concreta y espiritual que la lengua supone reflejar; y es concebida como enunciación, es decir, como estructura sujeto-objeto que permite designar el hecho de que el sujeto enuncia algo a propósito de un objeto. Es el sujeto -determinado por su espacio en el tiempo- el que establece la estructura del enunciado. En el poema lírico, en particular, el sujeto de enunciación del enunciado no está orientado hacia el polo del objeto, es decir, hacia un complejo comunicacional, sino hacia el polo del sujeto, es decir, a lo que Hamburger llama “un complejo de sentido” -el sentido que el yo lírico busca expresar a través de la enunciación-. Así, por una parte, el sujeto de la experiencia y con él, el sujeto de la enunciación -sujeto intermedio entre el sujeto cognoscente y el sujeto que actúa- es el elemento estructural y constitutivo de la enunciación lírica. Por otra parte, la enunciación da forma al poema y éste posee el estatuto lógico de un enunciado de realidad, en la medida que corresponde al campo de experiencia del sujeto de la enunciación. Respecto de este sujeto, es importante señalar que no existe ningún criterio estético, ni interno, ni externo que autorice a decir si el sujeto de enunciación del poema puede o no ser identificado con el poeta. Además, la forma en la que se aprehende, comprende e interpreta un poema significa una nueva experiencia; por consiguiente, el lector de un texto poético está frente a manifestaciones que pueden ser tomadas como enunciados de realidad de un “yo” que habla a un “tú”.

Para la lógica lingüística de Hamburger, entonces, la calificación de un texto como lírico se determina a partir del sujeto de la enunciación y por los rasgos constituyentes del contexto de producción y recepción. En tal configuración, los géneros orientan y modelan la experiencia del lector, de donde surge nuevamente la relación con las nociones de género discursivo e intertextualidad formuladas por Bajtín.

Otra teoría que apuntala esta investigación proviene de las reflexiones de S. Reisz de Rivarola. La diferenciación entre discurso ficcional y no ficcional -según emane o no de una fuente ficticia, ya sea destinado a un receptor ficticio o se refiera a objetos o hechos ficticios-, y la consideración desde la teoría de los actos de habla que tiene en cuenta la situación de producción y los efectos sobre el receptor para evaluar el

éxito de toda comunicación hicieron posible explorar la condición del sujeto del poema en tanto entidad compleja desgajada del poeta como figura real o situada en una especie de limbo indiferente tanto a la noción de ficción como al acto de habla real. Para determinar la noción de ficcionalidad o no ficcionalidad, la autora establece la sustitución de la noción de inteligibilidad por la de coherencia global o parcial, que es la base para construir los conceptos de representación y de referencialidad. Desde esta perspectiva, se discute el concepto de mimesis aristotélica y se determina que la lírica es la mimesis de caracteres que se manifiestan a través de acciones verbales, de donde se vuelve al problema de la fuente del lenguaje más o menos próxima a la figura del poeta.

La tercera perspectiva teórica que sostiene esta reflexión acerca del problema del sujeto es la de B. Herrnstein Smith. Para esta autora, la teoría acerca de la poesía y, en general, de las obras artísticas verbales, también presupone una teoría del lenguaje. Existirían dos tipos de lenguaje, el “de la pasión” y el “de la razón”, y de allí dos tipos de discursos: el natural y el ficcional. Un poema está regido por convenciones compartidas por el poeta y por el lector que lo distinguen como forma artística verbal del discurso natural y según las cuales ciertas estructuras lingüísticas son consideradas como representación de acciones y sucesos exclusivamente verbales. Por lo tanto, la poesía sería ficcional toda vez que puede ser concebida como representación del discurso natural y, en consecuencia, puede evocar y sugerir, pero no denotar. Si bien la relación de un poema con el mundo está “cortada”, es decir, el texto no está ligado a una situación u ocasión concreta, el efecto de lectura del texto consiste en originar su propio contexto al exigir una participación activa por parte del lector que, en muchas ocasiones, se vale del enunciado poético para reconocer y aceptar sentimientos que serían inaccesibles de otro modo.

A las perspectivas anteriormente resumidas, se sumó la reflexión teórica que promueve la teoría de la enunciación. Ésta “tematiza” el problema del sujeto discursivo e indaga en la forma de la construcción de espacios donde se inscribe el sujeto del poema. En consecuencia, suspendimos la inserción de lo autobiográfico en el análisis textual y, en cambio, buscamos establecer una relación complementaria entre la teoría y la lectura interpretativa del *corpus* seleccionado. Destacamos el rol de la metáfora, la metonimia, la antítesis y la recurrencia al neologismo para la constitución del sujeto del poema, su interlocutor y la representación de mundo, todos los cuales resultan de una doble actitud que consiste en la elaboración de la experiencia de vida inseparable del trabajo de escritura del poema tanto por apropiación del lenguaje como en el ejercicio

mismo de hacerlo. En este sentido, es fundamental recordar la diferencia entre el autor - hablante empírico situado en un determinado contexto- y la construcción de la voz que puede encarnar un determinado rol.

En el poema como enunciado se produce la representación de un hablar, de un dirigirse a alguien y de un expresar algo acerca de algo; y el oyente o lector puede recrear, reelaborar o reexperimentar lo que el poema dice. La voz en la escritura poética arma un escenario en el cual el sujeto se confirma como cambio y, a la vez, como fijación: así construye al “yo”. A través de las reiteraciones y las mutaciones, altera su configuración al igual que sucede con la construcción del “tú” complementario al “yo” y existente a partir de la situación que el “yo” plantea.

El lenguaje se presenta al hombre como algo natural y dado, algo estructurado y “congelado”. Por consiguiente, para “decir y decirse” se ve obligado a “adquirir” el lenguaje que, por lo demás, es compartido con los otros, que siempre colaboran para la construcción del “yo” y de la “realidad”. Para construir al sujeto, al interlocutor y al mundo propio y ajeno, la fuente de la voz poética elabora el discurso, un tejido cuya solidez es superior a cada uno de los hilos con los cuales está construida la trama. Ese tejido, que es registro del sentido de lo vivido, deseado o temido en forma personal y no personal, construye una tópica, es decir, un sistema de valores, de creencias sociales y políticas que funcionan como principios constitutivos del discurso poético de Juan Gelman. La voz implícita en la poesía de Gelman explora la relación “yo-tú” y como el lenguaje es el que hace posible al sujeto y su relación con el interlocutor, nuestro análisis se centró en la reflexión sobre algunas de las estrategias discursivas que están en la base de su mimesis artística.

Su discurso poético interactúa con otros discursos e integra una red en la que reelabora, reinterpreta y desarrolla operaciones metafóricas, metonímicas y de antítesis que permiten conocer, estructurar y hacer conocer aquello que es intuición, o aquello que es una verdad ya instalada en la conciencia. Por lo cual se puede observar cómo el problema ideológico opera en el discurso a partir de la relación entre el estilo -la elección de ciertos recursos- y la argumentación. Las modulaciones de la superficie del enunciado dejan ver la configuración ideológica y su rol socio-cultural. De allí surge la conexión entre dos perspectivas: por un lado, la perspectiva teórica según la cual es posible identificar en el enunciado poético las huellas del espacio social e ideológico desde el que se enuncia y desde donde pueden rastrearse las inscripciones en una determinada tradición discursiva y la relación con otros discursos; por el otro, la

perspectiva para la cual las metáforas, las metonimias y las antítesis no son solamente cuestión de lenguaje sino también y fundamentalmente cuestión de pensamiento y acción porque involucran una concepción del mundo.

Si es posible afirmar que conocemos el mundo a través de metáforas y metonimias, también sería aceptable dar un paso más y pensar que la conciencia recurre a la capacidad del lenguaje para elaborar las intuiciones, las imágenes o las sensaciones. En ese trabajo de “codificación”, por una parte, el neologismo constituye una alternativa que surge del deseo de hablar y de conceptualizar nociones para conocer en el territorio de una lengua ya establecida y fijada; por otra, la antítesis cuestiona el principio de contradicción que es uno de los pilares de la lógica y de la coherencia discursivas. Para hablar sobre la experiencia del mundo y de los hombres es necesario, por una parte, desautomatizar la naturalidad con la que el ser humano acepta la relación entre las cosas y las palabras y, por otra, discutir la idea de continuidad en la construcción y organización del significado del texto.

Desde las perspectivas antes resumidas intentamos analizar e interpretar el *corpus* conformado por tres textos fundamentales: *Carta abierta*, *Carta a mi madre* y el oratorio *La Junta Luz*.

En *Carta abierta*, el enunciador, motivado por el deseo de manifestar la carencia del término adecuado para expresar el sentimiento de la pérdida del hijo y de la ausencia de su cuerpo, hace estallar la lengua. El léxico entra en crisis al cuestionarse el concepto de norma que está ligado con el de creatividad. El lenguaje registra la construcción de un “yo”, de un “tú” y del mundo para una conciencia que intenta sacar a la “realidad”, que el Poder mantiene en la sombra, de la muerte y del olvido. En *Carta a mi madre*, el sujeto de la enunciación, en búsqueda de su propia identidad, pone en la escena discursiva su experiencia sensible y su actividad reflexiva. El sentimiento de desarraigo se potencia porque al exilio político se suma la definitiva ausencia de la madre. Si percibir es hacer presente algo con la ayuda del cuerpo, enunciar -en este caso escribir la carta- es hacer presente algo con la ayuda del lenguaje: en la superficie del texto, la metáfora y la metonimia son los procedimientos que elaboran las ideas y los sentimientos: el cuerpo tiene su memoria y organiza un mundo fragmentado; la memoria, en cambio, imagina integrando espacios y tiempos. El oratorio *La Junta Luz* representa, por su parte, la construcción de una identidad colectiva que refleja la identidad personal a partir de la experiencia de la ausencia. Lo que el “yo” plural construye es la memoria de los hijos y así construye al “tú” ausente. La pluralidad y la

fragmentación, en este caso, son la condición de posibilidad del conocimiento acerca de los acontecimientos de la represión y persecución llevadas a cabo por la Dictadura militar.

En la poesía que analizamos y que coincide con parte del período del exilio de Gelman, hay un trabajo sobre el lenguaje cuyo objetivo y resultado es la negación a reconocer la “realidad” tal como la lengua ha habituado al hombre a reconocerla, por eso la palabra del poeta trabaja en el orden del saber y del hacer.

## 7. Bibliografía

### 7. 1. Bibliografía específica. Obra de Juan Gelman

#### Poesía

- Violín y otras cuestiones*, Colección “El Pan Duro”, Buenos Aires, Gleizer, 1956.
- Violín y otras cuestiones / El juego en que andamos / Velorio del solo / Gotán*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1989.
- Gotán*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996. [Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1962]
- Cólera buey*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994. [Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1971]
- Los poemas de Sidney West*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994. [Buenos Aires, Galerna, 1969]
- Fábulas*, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1971.
- Relaciones*, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1973.
- Hechos y Relaciones*, Barcelona, Lumen, 1980.
- Si dulcemente*, Barcelona, Lumen, 1980.
- Citas y comentarios*, Madrid, Visor, 1982.
- Hacia el sur*, México, Marcha, 1982.
- Exilio* (Incluye Bajo la lluvia ajena / notas al pie de una derrota y tres textos de Osvaldo Bayer), Buenos Aires, Legasa, 1984.
- La junta luz. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1985.
- Com/posiciones*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1986.
- Interrupciones II*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1986.
- Interrupciones I*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme/ Ediciones Último Reino, 1988.
- Anunciaciones*, Madrid, Visor, 1988.
- Carta a mi madre*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1989.
- Salarios del impío*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1993.
- Dibaxu*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.
- Incompletamente*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.
- Valer la pena*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001.

*País que fue será*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004.

## Prosa

*Ni el flaco perdón de Dios /Hijos de desaparecidos* (en coautoría con Mara La Madrid), Buenos Aires, Planeta, 1997.

*Nueva prosa de prensa*, Buenos Aires, Ediciones B, Argentina S. A., 1999.

*Prosa de prensa*, Buenos Aires, Grupo Editorial Zeta, 1997.

## 7. 2. Bibliografía teórica

Adam, J. M. y A. Petitjean, *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989.

Bajtín, Mijail, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982.

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Argentina, 1994.

Barrenechea, Ana María, “La epístola y su naturaleza”, *Dispositio*, Vol. XV, N° 39, pp. 51-65, 1990.

Barthes, Roland, “Drame, poème, roman”, *Théorie d'ensemble*, Collection Tel Quel, Paris, Éditions du Seuil, pp. 25-40.

Barthes, Roland, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, trad. de Beatriz Dorriots, Serie Comunicaciones, Barcelona, Ediciones Buenos Aires S. A., 1982.

Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general*, trad. de Juan Almela, t. I, México, Siglo XXI, 1995.

Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general*, trad. de Juan Almela, t. II, México, Siglo XXI, 1997.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1998.

Beverly, John, *Del Lazarillo al Sandinismo: Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, Minneapolis, The Prisma Institute, 1987.

Bonhomme, Marc, *Les figures clés du discours*, Collection Mémo, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

Bosque, Ignacio y Violeta Demonte, *Gramática descriptiva de la lengua española*, Colección Nebrija y Bello, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

- Bousño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1985.
- Bousquet, Jean-Pierre, *Las locas de la Plaza de Mayo*, trad. de Jacques Despres, Buenos Aires, El Cid Editor, 1983.
- Buber, Martín, *Yo y Tú*, trad. de Horacio Crespo, Buenos Aires, Ediciones Galatea / Nueva Visión, 1960.
- Bustos Guadaño de, Eduardo, “La teoría aristotélica sobre la metáfora”, *Suplementos Anthropos*, N° 32, pp. 17-21.
- Butor, Michel, *Répertoire II*, Collection Critique, Paris, Les Éditions De Minuit, 1996.
- Calsamiglia Blancafort, Helena y Amparo Tusón Valls, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Editorial Ariel, 2002.
- Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2001.
- Carreño, Antonio, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, Madrid, Gredos, 1982.
- Coquet, Jean Claude, *Le discours et son sujet*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.
- Coquet, Jean Claude, “Avant –propos”, *Sémiotiques* N° 10 (juin 1996).
- Coquet, Jean Claude, *La quête du sens. Le langage en question*, Formes Sémiotiques, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- Cohen, Jean, Tzvetan Todorov et al., *Investigaciones retóricas II*, trad. de Beatriz Dorriots, Serie Comunicaciones, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Courtés, Joseph, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.
- Cusin-Berche, Fabienne, “Le lexique en mouvement: création lexicale et production sémantique”, *Langages*, N° 136 (décembre 1999), pp. 5-25.
- Danon-Boileau, Laurent, *Du texte littéraire à l'acte de fiction: lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques*, Paris, Éditions OPHRYS, 1985.
- Darrault-Harris, Ivan, “Tropes et instances énonçantes”, *Sémiotiques*, N° 10 (juin 1996).
- Delas, Daniel y Filliolet, *Linguística y poética*, Argentina, Librería Hachette, 1981.
- Di Tullio, Ángela, *Manual de gramática del español. Desarrollos teóricos. Ejercicios. Soluciones*, Buenos Aires, Edicial S. A., 1997.
- Dorra, Raúl, “Entre el sentir y el percibir”, *Semiótica, estesis, estética*, Puebla, UAP-PUC. SP, 1999.
- Drucaroff, Elsa, *Mijail Bajtín. La guerra de las culturas*, Buenos Aires, Almagesto, 1996.



- Dubois, Jacques, Edeline, Francis y otros, *Rhétorique de la poésie. Lecture lineaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Presses Universitaires de France, 1977.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. de Enrique Pezzoni, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Dussel, Inés, “La transmisión de la historia. Reflexiones pedagógicas sobre el arte de la memoria”, en Guelerman, Sergio J. (comp.), *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2001.
- Eakin, Paul J., “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”, trad. de Eduard Ribau Font y Antònia Ferrà Mir, *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp. 79-93.
- Fuchs, Catherine, *Paraphrase et énonciation*, Francia, Éditions OPHRYS, 1994.
- Filinich, María Isabel, *Enunciación*, Enciclopedia Semiológica, Buenos Aires, EUDEBA, 1998.
- Filinich, María Isabel, “Sujeto sensible y estrategias retóricas”, *Actas del Primer Congreso Internacional de Retórica en México* (en prensa), 1998.
- Filinich, María Isabel, *Descripción*, Enciclopedia Semiológica, Buenos Aires, EUDEBA, 2003.
- Fontanille, Jacques, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours – peinture – cinéma)*, Paris, Hachette, 1989.
- Fontanille, Jacques, “La base perceptiva de la semiótica”, trad. de Angélica Prieto Inzunza, *Morphé*, N° 9-10, julio '93 - junio '94, pp. 9-35.
- Fontanille, Jacques, “La epistemología de las pasiones”, trad. de Carmen Reséndiz Alquicira, *Morphé*, N° 9-10, julio '93 - junio '94, pp. 81-108.
- Fontanille, Jacques, “El retorno al punto de vista”, trad. de Roberto Flores Ortiz, *Morphé*, N° 9-10, julio '93 - junio '94, pp. 37-51.
- Fontanille, Jacques, “El ‘giro modal’ en semiótica”, trad. de Victoria Yolanda Villaseñor, *Morphé*, N° 9-10, julio '93 - junio '94.
- Fontanille, Jacques, *Sémiotique du discours*, Collection Nouveaux Actes Sémiotiques, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998.
- Foucault, Michel, “Che cos'è un autore?”, *Michel Foucault. Scritti letterari*, trad. dal francese di Cesare Milanese, Milano, Feltrinelli editore, 1984.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, trad. de Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets Editores, 1992.

- Gadamer, Hans G., *Poema y diálogo*, trad. de Daniel Najmías y Juan Navarro, Barcelona, Editorial Gedisa, 1993.
- García Negroni, María Marta y Marta Tordesillas Colado, *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*, Madrid, Gredos, 2001.
- Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, 2003.
- Greimas, Algirdas J. y otros, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Librairie Larousse, 1972.
- Greimas, Algirdas J., *La enunciación. Una postura epistemológica*, trad. de Adela Rojas Martínez, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, (Cuadernos de trabajo, 21), 1996.
- Greimas, Algirdas J. y Jacques Fontanille, *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*, México, Siglo XXI, 1994.
- Guilbert, Louis, *La créativité lexicale*, Paris, Librairie Larousse, 1975.
- Gusdorf, Georges, “Condiciones y límites de la autobiografía”, trad. de Ángel. G. Loureiro, *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp. 9-18.
- Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, traduit de l’allemand par Pierre Cadiot, Préface de Gérard Genette, Collection Poétique, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- Hamon, Philippe, *Introducción al análisis del discurso*, Buenos Aires, Edicial S. A., 1991.
- Herrnstein Smith, Bárbara, *Al margen del discurso. La relación de la literatura con el lenguaje*, Madrid, Visor, 1993.
- Hobsbauwm, Eric J., *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*, trad. de Joaquín Romero Maura, Barcelona, Crítica, 2001.
- Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1995.
- Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985.
- Jitrik, Noé, “Hacia un escenario para el concepto de ‘discurso’”, en Jitrik N. (comp.) *El dominio de la palabra*, México, Universidad nacional Autónoma de México, 1991.
- Jitrik, Noé, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- Kerbrat Catherine – Orecchioni, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Argentina, Edicial, 1997.

- Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, trad. de Norberto Smilg, Barcelona, Paidós, 1993.
- Kristeva, Julia, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Lain Entralgo, Pedro, "Martín Buber", *Teoría y realidad del otro*, Vol. I, Madrid, Revista de Occidente, 1961.
- Lakoff George y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. de Carmen González Marín, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.
- Lakoff George, "The contemporary theory of metaphor", en Ortony A. (ed.) *Metaphor and thought*, New York, Cambridge, University Press, 1993.
- Lang, Paul H., *La música en la civilización occidental*, Buenos Aires, EUDEBA, 1979.
- Lausberg, H., *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, trad. de Sánchez Pacheco, Madrid, Gredos, 1984.
- Le Guern, Michel, *La metáfora y la metonimia*, trad. de Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.
- Leonetti, Manuel, "Determinantes y contenido descriptivo", *Español actual*, 66, 1996, pp. 5-23.
- Loureiro, Ángel G., "Problemas teóricos de la autobiografía", *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp.2-8.
- Mallol, Anahí, *El poema y su doble*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2003.
- Mancuso, Hugo, *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Mas Torres, Salvador, "Platón y Aristóteles: sobre filosofía y poesía", *Suplementos Anthropos*, N° 32, pp. 5-10
- Milner, Jean Claude, "El material del olvido", en Yerushalmi, Y., Loraux, N. et al. *Usos del olvido. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont*, trad. de Irene Agoff, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1998.
- Monteleone, Jorge, "Voz en sombras: poesía y oralidad", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias*, 7, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 1999, pp. 17-153.
- Monteleone, Jorge, "Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía", *milpalabras letras y artes en revista*, n° 5 (otoño 2003), pp. 27-32.
- Mortureux, Marie-Françoise, *La lexicologie entre langue et discours*, Campus Linguistique, Paris, Éditions Sedes, 1997.

- Olney, James, "Algunas versiones de la memoria /Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía", trad. de Ana M. Dotras, *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp. 33-47.
- Parret, Herman, "La enunciación y su puesta en discurso. Dos nociones de diccionario", trad. de Corina García González, *Cruzeiro*, Semiótico N° 6 (enero de 1987).
- Parret, Herman y Oswald Ducrot, *Teorías lingüísticas y enunciación*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del C.B.C., 1995.
- Parret, Herman, *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*, Buenos Aires, Edicial, 1995.
- Paz, Octavio, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1986.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Paz, Octavio, *La llama doble*, Buenos Aires, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina / Seix Barral, 1994.
- Paz, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990.
- Perelman Chaïm, "Analogie et métaphore en science, poésie et philosophie", *Le champ de l'argumentation*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, s. / r.
- Pezzoni, Enrique, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998.
- Pimentel, Luz Aurora, "La perspectiva: un punto de vista sobre el mundo", *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998.
- Pimentel, Luz Aurora, "La dimensión icónica de los elementos constitutivos de una descripción", *Morphé*, N° 10, enero-junio 1992.
- Rastier, François, "Tropos y semántica lingüística", trad. de Raúl Dorra, *Morphé*, N° 8, enero-junio 1993.
- Reisz de Rivarola, Susana, *Teoría y Análisis del Texto Literario*, Argentina, Librería Hachette, 1989.
- Reyes, Graciela, *Polifonía textual. La citación en el texto literario*, Madrid, Editorial Gredos, 1984.
- Riffaterre, Michael, *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación*, trad. de Gabriela Monges Nicolau, México, Siglo XXI, 1998.
- Ricoeur, Paul, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, trad. de Gabriel Aranzueque, Madrid, Arrecife Producciones, 1998.

- Robin, Régine, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.
- Rodríguez Adrados, Francisco, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- Rosa, Nicolás, *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2005.
- Semprún Jorge, *La escritura o la vida*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Tusquets Editores, 2002.
- Steiner, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, trad. de Miguel Ultorio, Barcelona, Editorial Gedisa, 2000.
- Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, trad. de Adolfo Castañón y de Aurelio Major, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Stockinger, Peter, "La enunciación como proceso conceptual", trad. de Corina García González, *Cruzeiro Semiótico*, N° 6, enero 1987.
- Thomas, Jean-Jacques, *La langue, la poésie. Essais sur la poésie française contemporaine*, Francia, Presses Universitaires de Lille, 1989.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- Todorov, Tzvetan, *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, trad. de Ricardo Pochtar, Buenos Aires, Editorial Losada, 1975.
- Todorov, Tzvetan, W. Empson et al., *Sémantique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- Vezzetti, Hugo, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Victorri, Bernard, "Le sens grammatical", *Langages* N° 136, décembre 1999, pp. 85-105.
- Violi, Patrizia, "La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar", *Revista de Occidente* 68 (enero de 1987), pp. 87-99.
- Weil, Simone, *La fuente griega*, trad. de María Eugenia Valentié, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1961.
- Zito Lema, Vicente, *Mater*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1984.

### 7. 3. Bibliografía sobre Juan Gelman

- Benedetti, Mario, "Juan Gelman y su ardua empresa de matar la melancolía", en *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Marcha Editores, 1972.
- Boccanera, Jorge, "La cólera de las palabras", en *Gelman, Cuadernos de Crisis*, 33, Montevideo, 1988.
- Boccanera, Jorge, *Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Juan Gelman*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.
- Cortázar, Julio, "Contra las telarañas de la costumbre", prólogo a *Interrupciones I*, Buenos Aires, coedición de Libros de Tierra Firme y Último Reino, 1988.
- Dalmaroni, Miguel, *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*, Buenos Aires, Almagesto, 1993.
- Dalmaroni, Miguel, "Juan Gelman: del poeta-legislador a una lengua sin estado", s. / r.
- Foffani, Enrique, "La lengua salvada. Acerca de *dibaxu* de Juan Gelman", *Culturas del Río de La Plata (1973-1995) Transgresión e intercambio*, Roland Spiller (editor), Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1995, pp. 193-20.
- Freidemberg, Daniel, "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman" en: Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, n. 10: *La irrupción de la crítica*, Susana Cella (dir.), Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Gelman, Juan, "Un collar de obsesiones", *Gelman. Cuadernos de Crisis*, N° 33, Montevideo, 1988.
- González Tuñón, Raúl "Prólogo" a *Violín y otras cuestiones*, Buenos Aires, Gleizer, 1956.
- Jauretche, Ernesto, *No dejes que te la cuenten*, Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional, 1997.
- Montanaro Pablo – Ture (Rubén Salvador), *Palabra de Gelman (en entrevistas y notas periodísticas)*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1998.
- Monteleone, Jorge, "Salarios del impío", *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, a. IV, 8, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2001, Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación, Universidad de La Plata, pp. 167-177.
- Porrúa, Ana María, "La poética argentina del '60: Transformaciones dentro del género. Leónidas Lamborghini y Juan Gelman (1955-1975)", Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1998.
- Porrúa, Ana María, "Una poética del pliegue", s. / r.

Salas, Horacio, *Generación poética del 60*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1975.

Sillato, María del Carmen, *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia Intertextualidad, Traducción*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996.



Patricia Hebe Calabrese

D.N.I.: 13.355.471

Expediente: 886.836/97