
Revista Iberoamericana, Vol. LXXI, Núm. 213, Octubre-Diciembre 2005, 1121-1137

ENTRE “EPOS” Y “PATHOS”:
LA FIGURA DEL HÉROE REVOLUCIONARIO EN LA POESÍA DE JUAN
GELMAN

POR

GENEVIÈVE FABRY
Université Catholique de Louvain

igual seguís/crepitás/Revolución/amora mía/amora nuestra/luz
Nota XI [1979]

La revolución quizás sea uno de los grandes mitos de la modernidad. Percibida por muchos como el motor de la historia a lo largo de los dos últimos siglos, dio a pensar que podía hacer advenir una sociedad mejor y que ofrecía un “pasaje” hacia la isla de Utopía.¹ Pero Utopía no se sitúa en ningún espacio terrestre sino que habita la dimensión deseable y jamás realizada del futuro. Asociada al ejercicio de la violencia de la que parece indisoluble, la revolución ha ejercido una gran fascinación tanto sobre sus actores directos como sobre el conjunto de las sociedades occidentales. Combatido por unos, idealizado por muchos, el mito de la revolución ha encontrado en América Latina una tierra particularmente fértil para su expansión hasta que la última década del siglo xx pusiera un punto (casi) final a un impulso revolucionario cuyas primeras manifestaciones deben rastrearse durante la época colonial.² Hablar de “mito” no significa restar todo alcance político e histórico a los procesos revolucionarios, sino enfocarlos como una peculiar visión del mundo y de las relaciones de poder que se articula en un *relato* que apunta tanto a un *tiempo* (no tanto el de los orígenes como el del apocalipsis) como a unos *héroes* míticos. Estudiar la revolución como relato requiere que se entrelacen dos niveles de análisis: el descriptivo y el crítico.

La poesía del argentino Juan Gelman (1930-) ofrece un crisol de excepcional calidad para analizar uno de los componentes de este mito: el héroe revolucionario. Antes de llevar a cabo el análisis, es conveniente esclarecer primero nuestro punto de partida, esto es, la noción de héroe revolucionario, lo que permitirá a su vez acotar el corpus gelmaniano pertinente.³ Para los teóricos de la literatura, la noción de “héroe” es bastante compleja y

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

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

³ Mi concepción es más restrictiva que la de Gabriel Jiménez Eman, por ejemplo, quien considera que “los héroes negativos”, “héroes anónimos de pueblos imaginarios” presentes en *Los poemas de Sydney West* pertenecen a una “épica irónica” (50).

requiere una definición que abarque varios niveles: “El héroe no podría definirse pues a un solo nivel [...]: su determinación depende en muchos casos de la coordinación conjunta de procedimientos estructurales y de un efecto de referencia axiológica a sistemas de valores” (Ducrot y Schaeffer 760). Desde el punto de vista historiográfico, también, la noción de revolucionario se sitúa en la intersección de la descripción sociológica y de la determinación axiológica. Por ejemplo, según el historiador francés Pierre Vayssière, “[a]unque toda generalización sea azarosa [...], se puede esbozar una especie de retrato tipo del revolucionario [latinoamericano]: es joven y de espíritu aventurero; pertenece más a las clases medias o acomodadas que a los medios pobres y muchas veces ha cursado estudios secundarios o superiores” (296).⁴ A estos rasgos generales, Vayssière añade los siguientes: la “búsqueda de absoluto” (300), una “mística de la energía, del sacrificio redentor y de la purificación” que encuentran su raíz en “el cristianismo barroco y el romanticismo del compromiso” (301) y finalmente “el culto de la virilidad” (303).

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

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

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

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

Para constituir el corpus del estudio, se han escogido los poemarios de Juan Gelman en los que las figuras heroicas, tal y como acabamos de definir las, aparecen de manera significativa y recurrente:

- *Gotán* (1962),
- *Cólera Buey* [1963-1967],⁵
- *Hechos* [1974-78] y *relaciones* [1971-1973] (1980),
- *Notas* [1979] en *Si dulcemente* (1980)
- *Hacia el sur* [1981-1982] (1982)

Una primera aproximación al corpus pone de manifiesto la existencia de dos tipos de héroes. En *Gotán* y *Cólera buey*, nos encontramos con héroes que pertenecen a la historia oficial. No son argentinos (salvo el Che) y su acción se enmarca en las luchas revolucionarias latinoamericanas y, más generalmente, del mal llamado Tercer Mundo. En los otros poemarios, las figuras heroicas recurrentes son las de los héroes guerrilleros que lucharon y muchas veces murieron para que triunfara la revolución en la Argentina. La celebración épica de los héroes de la historia se desliza entonces hacia una interiorización mayor que hace hincapié en la memoria. A estos dos tipos de héroes, que aparecen en épocas distintas de la trayectoria vital e ideológica de Gelman, corresponden también poéticas distintas.

⁴Esta traducción del francés (como las otras que vienen a continuación) es mía.

⁵Las fechas entre corchetes remiten a la redacción de los poemarios.

1. LOS HÉROES DE LA HISTORIA

En la poesía primeriza de Gelman, la historia se enfoca a partir de la intrahistoria, de la labor de la gente humilde. El poeta evoca a la gente sencilla, soldados de a pie⁶ o albañiles⁷, que son los verdaderos artesanos de la “aventura del mundo”, como consta en el poema significativamente titulado “Historia” (de *Velorio del solo*):

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

El poeta canta a las manos de los obreros de la industria textil, metalúrgica y minera con una intención ideológicamente clara: la hora de la revolución ha sonado en América Latina. El poeta, como todos los militantes procedentes generalmente de la clase media o pequeñoburguesa (cf. *supra*), sueña con que es posible una alianza con las masas proletarias. La Revolución Cubana deslumbra al poeta, como a todos los intelectuales latinoamericanos del momento:

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

En esta vuelta al control de la historia propia, el arte en general y la poesía en particular desempeñan un papel central. “The prophecy and the redemption came together in a secular version of an essentially religious myth; poetry resumed its visionary role” (ibidem: 270). Este papel visionario de la poesía, así como su alabanza de los protagonistas de la Revolución Cubana, se expresan muy claramente en la última sección de *Gotán* (1962) que se titula *Cuba sí*. De los seis poemas que la componen, dos están dedicados cada uno a una figura heroica: Fidel y Camilo Cienfuegos (cf. poemas homónimos). En “Fidel”, Gelman se entrega a una exaltación de la figura del líder cubano en la que intenta ser fiel a su enfoque enraizado en su preocupación por la historia de los humildes. Si Fidel merece ser exaltado es porque ha logrado identificarse⁸ con el pueblo y sus dolores:

⁶ Cf. “Testamento de Pepe Díaz, soldado” en *El juego en que andamos* (1959) (Gelman *Gotán* 56).

⁷ Cf. “Accidente en la construcción” en *El juego en que andamos* (1959) (Gelman *Gotán* 71).

⁸ Véase el comentario acerbo de Vayssièrre a la entrada de Fidel en la Habana el 2 de enero de 1959: “Como táctico oportunista en busca del consenso, Fidel es capaz de encontrar las palabras que reflejarán la comunión entre la guerrilla y la muchedumbre anónima: ‘¡Es el pueblo, dijo, quien ha ganado la guerra!’” (Vayssièrre 293, énfasis mío).

la Historia hablará de sus hechos gloriosos
 prefiero recordarlo en el rincón del día
 en que miró su tierra y dijo soy la tierra
 en que miró su pueblo y dijo soy el pueblo
 y abolió sus dolores sus sombras sus olvidos
 [...] buenas noches Historia agranda tus portones
 entramos con fidel con el caballo (*Gotán* 152)

Al discurso de la historia, el poeta opone la frescura de su rememoración⁹ (“prefiero recordarlo”). Frente al rechazo un tanto abstracto de la historia en el poema del mismo nombre, este poema parece manifestar una apropiación¹⁰ mayor del hecho histórico y sus protagonistas. El tratamiento del héroe es aquí propiamente épico: se trata de retratar un personaje casi sobrehumano cuyas hazañas constituyen una epopeya fundacional para el pueblo que representa y encarna. En este poemario caracterizado por una autoironía constante, los poemas de *Cuba sí* se destacan por prescindir de esta distancia que la ironía introduce sutilmente entre el poeta y su propia voz. La evocación de Fidel Castro se presenta como transparente y resueltamente antipolémica. Es típica de lo que el propio Gelman designará como “la mala lectura de la Revolución Cubana”¹¹: Gelman confesará veinte años más tarde que el “error” fue “suponer que la Revolución Cubana había sido solamente Fidel Castro y Sierra Maestra” (Mero 60).

En *Cólera buey* (1965), Gelman cuestiona no tanto la validez de los ideales y de las realizaciones de la Revolución Cubana, como la posición de su propio discurso con relación a los héroes que la forjaron. El contexto histórico de las luchas revolucionarias no solo en América Latina, sino también en África y Asia, aflora más explícitamente en este poemario (véase “Argelia” 53). La edición de 1971 lleva añadido un poema largo (consta de 274 versos) dedicado, según reza una nota preliminar, al “Comandante Guevara”, fechado en octubre de 1967 y titulado “Pensamientos” (181-8). El poema ahonda en las tensiones inherentes al discurso sobre el héroe, las cuales son fundamentalmente de tres tipos: atañen al objeto, al lector y al autor del poema. En cuanto a la primera tensión, es la más obvia. ¿Cómo hablar del Che al mismo tiempo vivo y muerto? La primera estrofa responde a esta interrogación escogiendo una vía indirecta y evocando a Carlos Molinas que “cantaba como siempre bellezas y dolores/ cuando / de pronto el Che empezó a vivir a morir en su guitarra / y así / la policía lo detuvo” (vv. 14-18). En las estrofas siguientes, el Che aparece como un héroe admirable y admirado hasta

⁹ Es lo que Paul Ricoeur llama “el recuerdo como apareciendo, pasivamente casi, al punto de caracterizar como afección *-pathos-* su ocurrencia en la mente”, o sea la *memoria* (18) en oposición con el *recuerdo* (“le rappel”) “como objeto de una búsqueda” (4).

¹⁰ La apropiación de la que hablo aquí se podría considerar como una mayor familiarización con la Historia. Al comentar el libro de Maurice Halbwachs, *Mémoire collective*, Paul Ricoeur subraya que “El descubrimiento de lo que se llamará memoria histórica consiste en una verdadera aculturación a la exterioridad. Esta aculturación es la de una familiarización progresiva con lo no familiar, con la inquietante extrañeza del pasado histórico” (513).

¹¹ Se trata del título del tercer capítulo del libro de entrevista de R. Mero.

por sus enemigos (§4) y único defensor del pueblo que sufre (§5). Su soledad radical¹² así como su compromiso sin fisura hasta la muerte hacen del Che la figura por antonomasia del “hombre nuevo” que pretendía crear la Revolución.¹³ En la estrofa 7, el autor va evocando la vida del Che más allá de la muerte, según un proceso de cristificación presente en muchos poemas dedicados al Che:¹⁴ de hecho, según Correa-Díaz, “el común denominador de los poemas al Che, tanto de los primeros como de los que se sucederán a lo largo de los años, es [...] el *kerigma* poético de su resurrección” (34-5).¹⁵ Sus actos lo perfilan como el juez permanente de una historia que está haciéndose sin él pero que sigue midiéndose según su herencia moral:

de este país de fantasía
se fue Guevara una mañana y
otra mañana volvió y siempre
ha de volver a este país aunque no sea
más que
para mirarnos un poco un gran poquito y

¹² Véase la estrofa 10 en la que Gelman ensarta los nombres de los que “lo dejaron caer”: “momias del partido comunista argentino”, “los teóricos del fuego por correo partidarios/ de la violencia por teléfono o/ del movimiento de masas metafísico”, “sacerdotes del foquismo” (vv. 92, 103-105, 107).

¹³ Según González y Treece: “In his “Man and socialism in Cuba”, Che Guevara articulated a theory of the ‘new man’ which replaced the notion of material gain with a general idea of human development —the creation of a ‘new man’ and relationships based not on gain or profit, but on cooperation and solidarity. Material incentives would be replaced by moral incentives, the actuality by the vision. The general strategy of a revolution of the will led by an exemplary man (the guerrilla fighter) was persuasively represented in the poetry, the graphic art, the song and the film of the Cuban Revolution. What were the main lines of force of this new culture? First and foremost, it was a committed art that set out to make real or make possible the promised future. [...] The question that had to be addressed, however, was to what extent such poetry was ideological and tendentious, to what extent its particular selection of elements led to a falsification of a contradictory reality veiled by a future promise” (270-1).

¹⁴ Un ejemplo entre muchos es “Consternados, rabiosos” de Mario Benedetti, un poema que evoca, como Gelman, a Guevara vivo y muerto: “estás muerto/ estás vivo/ estás cayendo/ estás nube/ estás lluvia/ estás estrella// donde estés/ si es que estás/ si estás llegando// aprovecha por fin/ a respirar tranquilo/ a llenarte de cielo los pulmones” (436).

¹⁵ La cristificación del Che se enmarca en un contexto en el que se desarrolla una “guerrilla mística” fomentada por las figuras de sacerdotes guerrilleros como Camilo Torres, lo que, observa Michel de Certeau, engendra una verdadera tradición literaria que honra a estos “Cristos políticos”: “De estos muertos [los sacerdotes guerrilleros], una literatura ha nacido [...]. La sangre de estos héroes muertos ha circunscrito un lugar de sentido en el que se halla sellada simbólicamente la alianza entre la fe cristiana y la revolución, y en la que se cuenta al mismo tiempo el reflujó de los movimientos guerrilleros diezmados por la represión. Estos Cristos políticos *constituyen un signo* —un signo indisoluble de su fracaso, y que toma pues valor ‘espiritual’ mucho más que ejemplar o estratégico. [...] [L]a espiritualidad instaurada por estos muertos ha creado el espacio de la esperanza; ha vuelto creíble la revolución que se alejaba; tiene fuerza mítica en el momento en el que pierde un alcance directamente político” (135, 137). Muchas de estas observaciones pueden aplicarse no sólo al Che, sino también a los héroes de la memoria cantados por Gelman.

¿quién se habrá de aguantar?
¿quién habrá de aguantarle la mirada? (vv. 78-85)

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

el comandante Guevara entró a la muerte por su
cuenta pero
ustedes
¿qué habrán de hacer con esa muerte? (vv. 206-209)

quiero decir que este poema o cosa
de la que hay que desconfiar
en la que hay que creer
no se termina en estas páginas
amable lector le ruego
que siga las noticias de los diarios (vv. 231-236)

Llamado a “desconfiar” y “creer” al mismo tiempo, el lector está invitado a ejercer una lectura responsable y crítica que no se desvincula del referente histórico plasmado aquí mediante la referencia a la prensa y las numerosas interpelaciones a una serie de sectores que comparten una cierta responsabilidad en el final trágico del compromiso guevarista, como consta en la estrofa 10C “momias del partido comunista argentino”, “izquierdistas”, “sacerdotes del foquismo”, “los militares”, “los curas”, etc.). La lista de los que estuvieron implicados es tan larga que termina por incluir al autor (“yo mismo lo dejé caer” vv. 189-190) y potencialmente al lector.

La tercera tensión que explora el poema es más inextricable. Atañe al poeta mismo y a las circunstancias de escritura: el poema resulta de un pedido de Roberto Fernández Retamar para un número especial de Casa de las Américas “dedicado/a testimonios sobre el Che/ ahora que lo han muerto” (vv. 149-151). Este pedido origina un discurso contradictorio en Gelman que, por un lado, afirma:

soy de un país donde te hago caso
Roberto pero
decime o dime por favor
¿qué me pedís o pides?
¿que escriba realmente?
te doy noticias de mi corazón nada más (vv. 167-172)

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

sé pocas cosas sé
que no debo llorar Ernesto

sé
que
de mí dependés ahora
te puedo sepultar con grandes lágrimas pero en realidad no puedo

el poeta en realidad se abstiene de llorar se abstiene
de escribir un poema sea
para la Casa de las Américas [...] (vv. 248-258)

[...]
ahora deseo un gran silencio (v. 269)

El poeta rechaza su inclinación natural: dar “noticias de [su] corazón nada más”, entregarse al *pathos*, lo que significaría una traición más para con el Che. Pero esta negación convierte la contradicción en aporía. Por un lado, Gelman publicará de hecho su poema en Casa de las Américas,¹⁶ gesto que contradice pragmáticamente el enunciado del poema. Por otro lado, su negación a dejar hablar su corazón agota la fuente misma de su escritura. El poema concluye con el silencio, o sea, la imposibilidad de escribir adecuadamente sobre el héroe revolucionario que fue el comandante Guevara. El “antidiscurso”¹⁷ poético fraguado por Gelman alcanza aquí un punto límite.

Según Boccanera¹⁸ y Correa-Díaz (32), este poema se enmarca en el acercamiento crítico de Gelman a la Revolución Cubana. De hecho, la problematización de las responsabilidades de cara a la muerte de Guevara, así como el tono punzante hecho de interrogaciones y vacilaciones, hacen de este poema uno de los pocos, escritos justo después de los acontecimientos de octubre de 1967, que sean lúcidos y ya impregnados de una distancia que aleja el poema de la mitificación acrítica tan común de la figura del Che. Sin embargo, me parece que, a pesar de las tensiones y contradicciones mencionadas más arriba, el poema no se distancia de los elementos más problemáticos del pensamiento y de la praxis política de Guevara. Más bien, estos elementos se volverán a encontrar en los poemarios siguientes en los que Gelman celebra la memoria de los guerrilleros argentinos. Gelman explicitará una lectura verdaderamente crítica sólo veinte años después.¹⁹

2. LOS HÉROES DE LA MEMORIA

La inestabilidad política en Argentina a principios de los años 70 y su propio compromiso como militante montonero²⁰ incitan, sin embargo, otra vez al poeta a hallar

¹⁶ El poema aparece por primera vez con diferencias mínimas bajo el título “Conversaciones” en *Casa de las Américas* VIII/46 (enero-febrero 1968): 94-100.

¹⁷ El término procede de Dalmaroni que ve “la poesía de Gelman como un conjunto de operaciones discursivas (antidiscursivas) que ponen en crisis la correspondencia que el intercambio social impone entre el orden del sentido de lo real y el orden del discurso, entre los usos socialmente legitimados de las palabras y una versión de la verdad de lo real” (103).

¹⁸ Véase la sección “Un canto armado” (Boccanera 36-41).

¹⁹ Véase el libro de Mero.

²⁰ Para un balance acerca de este compromiso véase el libro de Roberto Mero.

el tono justo para evocar héroes de una índole nueva: los guerrilleros argentinos enfrentados a una violencia creciente. Para salir de la aporía definida al final de “Pensamientos”, Gelman ahonda en otras pautas de la creación poética.²¹ En *Hechos y relaciones*, Gelman sigue fiel a un tratamiento épico del héroe revolucionario. Pero este tratamiento se desplaza progresivamente en este libro y en los siguientes hacia un *pathos*²² cada vez más exacerbado que se caracteriza por los rasgos siguientes:

- la elección del “corazón”, esto es de la sensibilidad dolida, como lugar fuente de la escritura poética;

- la enfatización en la corporeidad mortal del revolucionario;

- la polifonía y el desdibujamiento de la autoría.

Veamos paso a paso cómo se despliega este tratamiento “patético” de las figuras heroicas de la memoria.

Gelman redacta *Relaciones* entre 1971 y 1973, es decir, en un momento de radicalización progresiva de la vida política en la Argentina y, especialmente, de las opciones violentas tomadas por el movimiento Montoneros, del cual Gelman es un militante activo hasta 1978.²³ La segunda parte del libro publicado en 1980, titulada *Hechos*, está redactada entre 1974 y 1978, es decir, cuando se agudiza la tensión con Montoneros y Gelman toma el camino del exilio hacia Roma.

Las figuras heroicas del pasado están convocadas, en *Relaciones* para realzar a los héroes anónimos de la actualidad. El primer poema de la colección dedicado a Toussaint Louverture (“Notas”), así como “Comidas” que reescribe partes de *Naufragios*, una relación de Alvar Núñez Cabeza de Vaca del siglo xvi, parecen situar el libro en la perspectiva de toda la historia latinoamericana y de sus héroes. La tradición nerudiana asoma, especialmente en “Notas”, pero volcada a una escritura mucho menos grandilocuente y atenta al vértigo posible de la repetición sin fin de la violencia (Fabry “El compromiso...” 98-105). En “Rojos”, unos versos lacerantes entrecruzan la evocación del asesinato de Lorca con la actualidad argentina: “¿cuándo mataron a Federico García Lorca en Tucumán?” “¿cuándo lo fusilaron en Azul Santa Fe Salta?” (*de palabra* 35, vv. 41-42).

El poeta heroifica a los actores anónimos de la resistencia a la injusticia estatal. Califica como “testigo y mártir de la causa y héroe” (52) a un niño nacido en la cárcel de una madre violada y torturada, y que fallece después de cinco días de vida.

Como en el caso del Che, una entrañable ternura y un respeto sincero por las personas involucradas en la lucha armada, corren parejas a una puesta en tela de juicio (de intensidad

²¹ Todas las citas de *Hechos, Relaciones, Notas y Hacia el sur* remiten a la edición de *de palabra* citada en la bibliografía.

²² Véase al respecto el comentario de Miguel Gomes: “El expresionismo de Gelman [...] es ‘patológico’, no por ser enfermizo, sino por responder a un sujeto lírico empeñado en conmocionar, en manifestarse menos a través de la dignidad del *ethos* que a través de los afectos y las pasiones” (658).

²³ Es el año que mencionan Bocanera (40) y Mero (11). Pero el propio Gelman dice: “Las tendencias encontradas [...] llegaron a su punto de eclosión en 1979, cuando me separé del Movimiento Peronista Montonero y difundimos un documento. Pero existía desde antes de 1973, aunque nunca tuvieron expresiones organizadas que significasen una fractura del movimiento, pero existieron” (Mero 17).

variable según los textos) del discurso de cuño castroguevarista, que la dicción de Gelman aísla, interroga, hasta poner al desnudo su falta de adecuación a la complejidad de lo real. Como ya hemos adelantado, se puede observar en ciertos aspectos de la violencia de los setenta una trasferencia a la situación argentina del pensamiento y de la práctica guevaristas. Esta tensión entre heroificación de las personas y crítica del discurso se cristaliza alrededor de ciertos núcleos ideológicos descritos con agudeza por José Pablo Feinmann en su ensayo dedicado a la genealogía de la violencia en la Argentina.²⁴ Destacaremos tres: la “exaltación de la ‘voluntad revolucionaria’ [...] por sobre las condiciones reales de enfrentamiento” (56); “el mito de la ‘muerte bella’” (62); y la idea de que “la revolución podía ser protagonizada no por las masas, sino por la guerrilla” (86).

En “Abrigos”, se contrastan la miseria cotidiana de “el chiquito pordiosero del tren [que] pide no más que una moneda” y un discurso estereotipado acerca de las condiciones de la revolución (“habida cuenta// de condiciones objetivas y subjetivas sumadas/del// final entierro del capitalismo la lucha popular//efectivamente avanzado etcétera ¿importa// año más año menos ala más o menos en// el furor del día girando/planeta a morir ya?”), Gelman *de palabra* 61). La artificialidad de ese discurso ideológico resalta por su mera yuxtaposición al lado de las interrogaciones que evocan en un lenguaje cada vez más desarticulado la tremenda dificultad del presente. El verso final parece desmentir el mito de la revolución triunfante: “¿alguno// duerme abrigado por su confianza en el triunfo final?” (61), como si el heroísmo tradicionalmente vinculado con el triunfo fuera sólo una coartada, un “abrigo”.

Menos cuestionado parece ser el segundo núcleo heredado del pensamiento guevarista: el mito de la “muerte bella”. En el poema “Glorias”, el poeta rinde homenaje a los fusilados de Trelew:²⁵

¿y dónde no la hay esa sangre caída de los 16 fusilados en Trelew?
[...]
oh amores 16 que todavía volarán aromando
la justicia por fin conseguida el trabajo furioso de la felicidad
oh sangre así caída condúcenos al triunfo (48, vv. 25, 34-36)

²⁴ Entre los numerosos estudios dedicados al tema, nos ha parecido que el discurso crítico de Feinmann, empeñado en devolver al Che a su “problematicidad” (65), era menos sospechoso de prejuicios ideológicos reaccionarios, dada su postura explícitamente determinada por un credo socialista (19). Véase la reseña de Bartolomé de Vedia al libro de Feinmann: “su fuerte compromiso ideológico [de Feinmann] es, justamente, lo que confiere especial interés a algunas de las opiniones que vierte sobre nuestra historia reciente. Adquieren especial resonancia, por ejemplo, su rechazo a la idealización romántica y acrítica de la figura del Che Guevara, su oposición frontal a la llamada ‘cultura de la muerte’ [...] y, sobre todo, su certera y conmovedora afirmación de que toda violencia expresa una derrota [...]. En labios de un analista menos comprometido que Feinmann, esas definiciones tendrían, probablemente, una relevancia menor”.

²⁵ “En agosto de 1972, un grupo de guerrilleros encarcelados, la mayoría miembros del ERP mantenidos en la guarnición naval patagónica cercana a Trelew, trataron de escapar. Dieciséis guerrilleros [...] fueron inmediatamente capturados y fusilados sumariamente” (Rock 440).

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

¿y dónde no la hay esa sangre caída de los 16 fusilados en Trelew?
 [...]

 ¿quién la va a velar? ¿quién hará el duelo de esa sangre?
 ¿quién le retira amor? ¿quién le da olvido?
 ¿no está ella como astro brillando amurada a la noche? (*de palabra* 48, vv. 25, 29-31)

La imagen que termina por invadir todo el poema no es tanto la *metáfora* de la sangre derramada por el triunfo futuro de la justicia en el país, sino la *realidad* de un país anegado en la sangre: “¿hay algún sitio del país donde esa sangre no está corriendo ahora?” (47, v. 19).

En un poema de *Hechos*, “Ausencias”, el “mito de la ‘muerte bella’” se ve puesto en tela de juicio a través de la cita recurrente “patria o muerte” (80, vv. 16, 19, 21, 22, 26). Hay una diferencia de tono muy fuerte entre la rememoración tierna de los compañeros y la repetición angustiada del lema revolucionario:

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

[...] ¿escriben
 “patria o muerte” en la paredes [sic]
 de la dolor la soledad? [...]

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

¿hasta la última calor?/ ¿así seas
 patria o muerte que un día vendrá?/ ¿regada con
 dulce furia?/ ¿patria nuestra que estás en la sangre/
 caída ciela?/ ¿resplandor? (*de palabra* 80-1, vv. 1-4, 15-17, 22-28)

Según Feinmann, “el mandato *gloria o muerte* expresa la concepción heroica de la vida que sostuvieron los Montoneros. [...] *Patria o Muerte, Liberación o Muerte, Perón o Muerte* fueron expresiones setentistas del mandato patrio fundacional *Gloria o Muerte*. [...] La presencia de la palabra *muerte* en todas estas consignas señala algo incontestable: *la fascinación por la muerte*” (67). La rememoración viva de los compañeros, al

entrelazarse cada vez más estrechamente²⁶ con el discurso ideológico fijado en un lema mortífero repetido, termina por vaciarlo de su fuerza imperativa. La acumulación de interrogaciones, la desarticulación de las frases, la multiplicación de neologismos en pos de un impacto expresivo mayor, las expresiones oximorónicas (“dulce furia”), la distorsión intertextual implícita (“patria nuestra”/Padre nuestro) son los síntomas atormentados de la pérdida de sentido de las convicciones ideológicas frente a la necesidad urgente de dar un testimonio sobre la muerte solitaria y violenta de los compañeros de lucha, con la cual el poeta busca recrear una comunión emotiva. En este último poema, se manifiesta plenamente la intensificación de lo que Foffani llama la “textualidad Vallejo”. El primero de los tres núcleos vallejanos definidos por Foffani incide especialmente en la construcción de la figura del guerrillero: se trata de “la emergencia de una subjetividad que se constituye en cuerpo y voz como fragmentos o partes que registran la pérdida del sujeto moderno” (Foffani 14).

Un tercer lugar de diálogo con las teorías castroguerrillistas adoptadas por los Montoneros es el tema de la relación entre elite guerrillera y masas.²⁷ Gelman se distancia radicalmente de la postura montonera que cree que se puede hacer la revolución por las masas y sin ellas. En “Consumos”, este distanciamiento se expresa mediante una parodización un tanto amarga del cliché:

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

el pueblo se puede distanciar/ [...]
 [...]
 hacia lejos del pueblo o distancia
que novelistas novelizarán
y ciegos cantan advertidos
en sociedad de tantos consumos (73, vv. 1-5, 13-16)

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

probando pistolas acomodando cargadores/los compañeros
parecen brillar inmortales o lejos de la muerte/vivos
en el esfuerzo de acomodar probar/ sin
pensar en la suerte adversa favorable/o
pensando en la suerte adversa favorable [...] (72, vv.1-5)

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

²⁷ Véanse también las declaraciones de Gelman a Mero acerca del “modelo de construcción del poder para Montoneros”: “Modelo absolutamente elitista, contrarrevolucionario y antipopular” (96).

En “Descansos”, el poeta imagina la muerte de Francisco Urondo como un “alzar[se] como lámpara en medio de la noche [...]” (78, vv. 14-15). En el prólogo de una antología reciente de poemas de Urondo, Gelman sigue reivindicando la validez tanto de su escritura como de la modalidad violenta de su militancia: “No hubo abismos entre experiencia y poesía para Urondo. ‘Empuñé un arma porque busco la palabra justa’ dijo alguna vez. [...] Buitres de la derrota [...] le han reprochado a Paco su capacidad de arriesgar la vida por un ideal. Paco no quería morir, pero no podía vivir sin oponer su belleza a la injusticia” (7-8).

La idealización del poeta-guerrillero,²⁸ figura mítica central de la epopeya revolucionaria de los sesenta, resiste pues, por razones quizás vinculadas a la propia trayectoria humana y poética de Gelman, a la puesta en tela de juicio a la que somete directamente la ideología de Montoneros. Tal vez uno de los elementos más interesantes de esa crítica sea la lectura de la cultura de la muerte del movimiento como una “mística equivocada” (Mero 91). El fin de los años setenta coincide precisamente para Gelman con la lectura apasionada de los místicos castellanos cuya presencia puede rastrearse sobre todo en *Si dulcemente y Citas y comentarios* (1982), como si el ideal revolucionario se interiorizara y se volviera a proyectar no desde la lucha real, sino desde el exilio, es decir, la ausencia.

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

andar con las rodillas desnudas
 por un campo de vidrios rotos/
 andar con el alma desnuda
 por un campo de compañeros rotos/
 [...]
 por fin quietos/sin miedo
 a la muerte/muertos/
 por plomo o por cianuro/[...]
 en todo caso/podridos

bajo tierra en la tierra (97, vv. 1-4, 8-10, 12-13)

La alusión repetida al suicidio alude a una práctica muy discutible de Montoneros que sitúa el suicidio como primer método (y no como última instancia) para escapar a la

²⁸ De especial interés es el apartado “The Guerrilla Poets” en González y Treece (281-6).

persecución y la tortura (Mero 91 y sig.). Gelman rechaza toda aura gloriosa (y abstracta) a este tipo de muerte; la evocación de los compañeros muertos ha abandonado las metáforas de la sangre para expresar crudamente la realidad última: “podridos bajo tierra”. El alma se corporeiza para expresar su dolor. Las imágenes de descomposición y desintegración en “pedazos” son recurrentes. La fragmentación de lo real, que es el estrago más profundo de la violencia y la muerte que hacen trizas las unidades armónicas creadas por el amor, alcanza también a la memoria incapaz de “juntar los pedacitos rotos del sueño” (Nota XII):

¿a la memoria le falta realidad/a la
realidad le falta memoria?/¿qué hacer
con la memoria/con la realidad
en la mitad de esta derrota o alma?/
alma a quien todo un pueblo sangre ha sido/
[...] de la memoria crecen resistencias/
[...] del cementerio/
la memoria/¿no sacamos muertitos
como pedazos de vos/nos/ (106, vv.1-5, 8, 20-22)

La memoria se aferra a estos “pedacitos” para recrear, a partir de ellos, algo de la singularidad personal irreductible de los compañeros: “de esos amados pedacitos está hecha nuestra concreta soledad/per/dimos la suavidad de paco/ la tristeza de haroldo/ la lucidez de / rodolfo/el coraje de tantos” (108, vv. 11-12).

La desesperación aflora cuando Gelman se dirige directamente a su hijo desaparecido, como en las Notas XIV y XX. Pero la tarea que se asigna Gelman es devolver a estos muertos el latido de la vida gracias a su palabra: “muertos que hablo y que me hablan/en las palabras que palabra” (119, vv. 1-2).

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

La trayectoria iniciada en *Hechos y relaciones*, que se profundiza y se interioriza dolorosamente en *Notas*, culmina en *Hacia el sur*. Es un poemario en el cual, a nuestro entender, Gelman intenta reconciliar el “deber”²⁹ de memoria frente a los compañeros muertos con una nota más vitalista: la constancia del amor y de la poesía. Para lograr el primer propósito, Gelman elabora un dispositivo paratextual relativamente complejo: la primera sección del libro reuniría los poemas de José Galván que “desapareció a fines de 1978 en la Argentina, asesinado o secuestrado por la dictadura militar” (Gelman *de palabra* 370); la segunda sección reúne los poemas de Julio Grecco que “cayó combatiendo contra la dictadura militar el 24/10/1976” (412), poemas que fueron recogidos por José Galván. Más allá del uso de los heterónimos a los cuales sus lectores ya están acostumbrados

²⁹ La “Noticia” que encabeza la sección titulada “los poemas de José Galván” reza: “Es mi *deber* difundir estos poemas que me llegaron por casualidad o milagro” (370, énfasis mío).

(la semejanza de las iniciales apunta claramente a un juego), Gelman parece buscar una identificación más íntima, desde la enunciación misma, con estos guerrilleros-poetas que saluda una vez más.

Tal insistencia en adoptar el lugar de enunciación del poeta-guerrillero muerto y en hacerlo desde el imperativo del deber de memoria se anticipa al debate acerca de la memoria colectiva que impera en la Argentina sobre todo durante la segunda década de los noventa. Uno de los problemas que plantea la tensión entre “memoria colectiva y políticas de olvido”³⁰ gira alrededor de la pregunta siguiente: ¿quién tiene legitimidad para hablar del pasado y darle un sentido? A lo largo de los años ochenta especialmente, esta pregunta ha estado en el centro de las relaciones polémicas entre varios grupos que luchaban por el reconocimiento de una posición de enunciación legítima sobre el pasado. Así, en su libro *Narrativas de la guerra sucia*, Jorgelina Corbatta articula su estudio alrededor de dos categorías principales de escritores, que se distinguirían no sólo por su recorrido vital y sus elecciones políticas, sino también por su práctica de escritura: los que se fueron y los que se quedaron. Que Juan Gelman, desde el exilio, difundiera la poesía de dos guerrilleros muertos en la Argentina, uno desaparecido y el otro caído en combate, podría interpretarse como una manera de cancelar este debate. De manera quizás más fundamental, existe también otra línea divisoria entre los que vivieron el terror en carne propia o a través de seres muy cercanos y los que no se han visto envueltos a título personal y/o familiar. Estas dicotomías plantean asimismo el problema de la integración en el campo político de una memoria reconocida como verdadera y compartida por grupos sociales bastante amplios, integración que es necesaria frente al riesgo de monopolio acerca del contenido y de las formas de transmisión de la memoria (Jelin 95). En esta perspectiva, cabe recalcar las “Noticias” que encabezan las dos secciones dedicadas a los poemas de Galván y Grecco: permiten salir del espacio demasiado estrecho de un yo poético asimilado a un individuo aislado. Este dispositivo no solo reanuda una búsqueda constante en la poesía de Juan Gelman; según Foffani, “[e]sta erosión de los nombres propios y nombres de autor que el sujeto involucra desde el interior de los textos –sujeto traductor, repetidor, heterónimo, extranjero, cadáver, etc.– es algo más que una mera convergencia o afinidades entre poéticas. Es la treta por desprivatizar precisamente lo que había quedado congelado en el género: la voz homogénea que sometía las otras a la suya propia” (22). De esta manera, los heterónimos de *Hacia el sur* podrían reflejar paradójicamente una voluntad de escapar al abuso de la memoria que Ricoeur critica, siguiendo a Todorov, al denunciar “la pretensión de nuestros contemporáneos a instalarse en la postura de la víctima, en el estatuto de la víctima [...]. Esta postura engendra un privilegio exorbitante, que pone al resto del mundo en posición de deudor” (105).

Los poemas de *Hacia el Sur* reanudan la presentación directa y cruda de la violencia dictatorial que caracterizaba a *Hechos y relaciones* (como, por ejemplo, en “La mesa” en el que el “yo” es la mesa sobre la cual “le dan 220 voltios a la boca que anunciaba el reino de la Revolución”, 353). Pero Gelman busca una evocación menos desesperada, que cuenta con la fuerza de la poesía y del amor para no convertir la memoria en “cementerio”. Esta imagen aparece explícitamente en un poema dirigido a Rodolfo [Walsh]:

³⁰ Es el título del libro editado por A. J. Bergero y F. Reati.

nuestro cementerio es la memoria/
 allí enterramos a los compañeros queridos/
 [...] pero esas lágrimas y compañeros esperan el fresco del alba/
 no están muriendo porque murieron amando (375, vv. 1-2, 10-11)

Como en el proceso de purificación del alma descrito por san Juan de la Cruz, la memoria debe transmutarse en esperanza (Fabry “Las noches de la memoria”) para no convertirse en la aliada de la muerte. La expresión del dolor de un mundo que se rompe como “pedazos de cristal” sigue presente pero no impide un “sí” a la vida (“Aquí”, 345-346). El hablante lírico promete: “voy a quemar esta tristeza en la tarde” (“Actos”, 350). La imagen del árbol que crece “hacia el sur” nutriéndose del cuerpo de Paco es representativa de una nueva actitud vital que busca aunar la celebración de la memoria y de la vida (“Oír”, 353). El amor humano está exaltado como prolongación del amor que habitaba a los “compañeros”: “te amo porque sos mi casa y los compañeros pueden venir” (“Hacia el sur”, 361, v. 13).

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

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

en representación de los que caen por la vida/
 pasa la luna de rosados dedos/
 pasa safo abrigando al ruisseño
 que canta/canta/canta/ (388-9, vv. 37-44)

La poesía se hace aquí “representación de los que caen por la vida”, es decir se hace sepultura en el sentido noble, pragmático y casi vital de la palabra: “La sepultura en efecto no es solo un lugar aparte de nuestras ciudades [...]. Es un acto, el de sepultar. Este gesto no es puntual; no se limita al momento del entierro; la sepultura permanece, porque permanece el gesto de sepultar; su trayecto es el mismo que el del duelo que transforma en presencia interior la ausencia física del objeto perdido” (Ricoeur 476, énfasis mío). Esta victoria de la poesía sobre la desesperación y la absurdidad se hace en tono menor, en lo que se refiere a la propia práctica poética de Gelman. Si bien es verdad que “para un poeta es cada día más difícil [...] que un guerrero haga hazañas para que él las cante”, Gelman

afirma también con un guiño que “lo lindo es saber que uno puede cantar pío-pío//en las más raras circunstancias/” (419-20, vv. 28, 31, 37-38). En esta mezcla de ternura, de autoironía y de confianza testaruda en el poder humilde e inquebrantable de la poesía, hay que buscar el tono propio que Gelman ha ido forjando para enfocar la historia y sus figuras heroicas cuando se han derrumbado las posibilidades concretas de un triunfo de la revolución.

BIBLIOGRAFÍA

- Benedetti, Mario. *Inventario. Poesía 1950-1985*. Madrid: Visor, 1994.
- Bergero, Adriana J. y Fernando Reati, comps. *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- Bocanera, Jorge. *Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Juan Gelman*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.
- Certeau, Michel de. *La prise de parole et autres écrits politiques*. Edition établie et présentée par Luce Giard. Paris: Seuil, 1994.
- Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la guerra sucia en Argentina*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Correa-Díaz, Luis. “Así (no) lloró Juan Gelman al Che: sus coplas a la muerte de nuestro ‘Padre Guevara’”. *Trilce* 8 (2001-2002): 31-9.
- Dalmaroni, Miguel Ángel. “El pasaje hacia el antidiscurso en la crítica poética de Juan Gelman”. *Al borde de mi fuego. Poética y poesía hispanoamericana de los sesenta*. Jorge Fornet, ed. Alicante/Santiago de Cuba: Universidad de Alicante/Casa de las Américas, 1998. 99-105.
- Ducrot, Oswald y Jean-Marie Schaeffer. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1995.
- Fabry, Geneviève. “El compromiso con la Historia de Pablo Neruda a Juan Gelman”. *Lectures d’une oeuvre. Residencia en la tierra. Canto general de Pablo Neruda*. Néstor Ponce, ed. Paris: Editions du Temps, 2000. 96-113.
- _____. “Las noches de la memoria en la poesía de Juan Gelman”. *Trilce* 8 (2001-2002): 13-30.
- Feinmann, José Pablo. *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política*. Buenos Aires: Planeta, 1998.
- Foffani, Enrique. “Contra la prepotencia de las cosas: la construcción de la subjetividad en la poesía de los sesenta en Latinoamérica”. *Al borde de mi fuego. Poética y poesía hispanoamericana de los sesenta*. Jorge Fornet, ed. Alicante/Santiago de Cuba: Universidad de Alicante/Casa de las Américas, 1998. 11-22.
- Gandolfi, Alain. *Les luttres armées en Amérique latine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- Gelman, Juan. *Gotán*. Barcelona: Seix Barral, 1996. [Esta edición incluye *Violín y otras cuestiones*, *El juego en que andamos*, *Velorio del solo* y *Gotán*.]
- _____. *Cólera buey*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1984.
- _____. *de palabra*. Madrid: Visor, 1994. [Esta edición incluye varios poemarios. Entre

- ellos: *Relaciones* (9-62), *Hechos* (63-90), *Notas* (91-124), *Hacia el Sur* (339-450)].
- Giordano, Eduardo. "El forzoso exilio de Juan Gelman". *Plural* 192 (1987): 36-9.
- Gomes, Miguel. "Juan Gelman en la historia de la poesía hispanoamericana reciente: neorromanticismo y neoexpresionismo". *Revista Iberoamericana* 63/181 (1997): 649-64.
- González, Mike y David Treece. *The Gathering of Voices. The Twentieth-Century Poetry of Latin America*. London-New York: Verso, 1992.
- Jelin, Elisabeth. "Historia, memoria social y testimonio o la legitimidad de la palabra". *Iberoamericana* 1/1 (2000): 87-98.
- Jiménez Eman, Gabriel. "Los disparos de la belleza incesante". *Quimera* 2 (1980): 50-2.
- Mero, Roberto. *Conversaciones con Juan Gelman. Contraderrota. Montoneros y la revolución perdida*. Buenos Aires: Contrapunto, 1987.
- Poitrineau, Abel. *Les mythologies révolutionnaires. L'utopie et la mort*. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- Rock, David. *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín*. Madrid: Alianza, 1988.
- Urondo, Francisco. *Poemas de batalla. Antología poética (1950-1976)*. Selección y prólogo de Juan Gelman. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- Vayssièrre, Pierre. *Les révolutions d'Amérique latine*. Paris: Seuil, 1991.
- Vedia, Bartolomé de. "El análisis de un pensador comprometido con la izquierda. Crítica de los tiempos violentos". *La Nación*, 24/02/1999. [Artículo disponible en la página <http://www.literatura.org/Feinman/jpfC1.html>]