

## Gelman y la poesía norteamericana: *Los poemas de Sidney West*

Alberto Julián Pérez  
Texas Tech University

### Resumen

En la década del sesenta Juan Gelman decidió ensayar otras voces poéticas y ser “traductor” de poetas de otras culturas. Si Leónidas Lamborghini escoge el canto paralelo, la para-oda, la parodia, para distanciarse críticamente (y homenajear) a la poesía nacional, Juan Gelman intenta sumergirse en la subjetividad de poesía rebelde y contestataria norteamericana e imaginar un poeta posible, Sidney West. El género elegido es el lamento, la elegía. Sus personajes son seres rechazados por su cultura, poetas incomprendidos en una sociedad materialista y consumista, que ignora la sensibilidad del poeta y hace de él su víctima. La mirada de Gelman es doble: es una visión de la poesía rebelde norteamericana de los sesenta, y una crítica al capitalismo materialista y al imperialismo destructor. Valiéndose de la ficción de ser el poeta norteamericano Sidney West escapa de la autocensura para liberar su propia imaginación en una poesía elegíaca exaltada, que es a la vez trágica y cómica, lírica y crítica. En mi trabajo analizaré este libro de Gelman, en relación al resto de su obra y a la poesía argentina de la década.

**Palabras clave:** contracultura - intertextualidad - poética - traducción - revolución

La década del sesenta fue una época particularmente feliz para la cultura latinoamericana. El movimiento revolucionario triunfante en Cuba renovó las esperanzas de las juventudes rebeldes, que soñaban vivir en una sociedad más justa y participar en un sistema político en el que tuvieran poder los sectores marginados por el capitalismo. Los más de ciento cincuenta años de luchas políticas transcurridos en ese entonces, desde los comienzos de la independencia, no habían logrado terminar con los abusos de poder y la explotación en el continente. Las castas militares, al servicio de los amos imperiales y las burguesías nacionales, la cúpula de la iglesia católica, aliada a los sectores más conservadores y privilegiados, y un sistema de justicia corrupto, enemigo de los trabajadores, eran ya un mal endémico en el continente latinoamericano, que demandaba una mayor igualdad, una mejor distribución de la riqueza, más esperanza para los trabajadores. La sufrida sociedad civil, tradicionalmente avasallada por los poderosos y sus aliados históricos, acostumbrada a resistir los constantes ataques sobre sus derechos, estaba preparada para la lucha. Las elites cultas y los sectores universitarios acompañaron esas luchas, liderando muchas de sus conquistas. Sindicatos y movimientos estudiantiles se transformaron en focos de resistencia popular.

Los partidos políticos burgueses convivían en Argentina, desde la década del cuarenta, con el populismo revolucionario nacionalista del partido de Perón y con los partidos de izquierda, asociados a las corrientes marxistas internacionales. Las décadas del cincuenta y del sesenta fueron etapas de intensa resistencia popular contra la dictadura. Los militares, aliados a la oligarquía conservadora, dominaban como árbitros la política nacional. Los golpes militares, sus juntas de gobierno, les habían permitido controlar la vida política nacional desde la década del treinta, sometiendo a las masas al servicio del capital. El empresariado, la oligarquía agroganadera, los sectores conservadores de la Iglesia, habían formado una alianza antipopular devastadora para someter a las clases trabajadoras (Terán 2008: 257-279).

Las juventudes universitarias, educadas en las ideas liberales, mantuvieron una actitud desconfiada y recelosa ante el populismo peronista. Simpatizaron más con los

partidos de izquierda y sus ideas marxistas, cuyas explicaciones históricas y sus análisis económicos estudiaron con interés. Muchos artistas, identificados con el espíritu revolucionario vanguardista, que desde principios del siglo habían transformado el vocabulario del arte, se acercaron a los partidos marxistas y simpatizaron con sus ideales de reivindicación social.

Juan Gelman nació en Buenos Aires en 1930, hijo de una familia de inmigrantes rusos. Fue el año en que comenzó el ciclo de golpes militares, que habría de concluir recién en 1983, cuando después del genocidio de la "Guerra sucia" y la derrota de la guerra de Malvinas contra los ingleses, los militares salieron del poder y la sociedad civil tomó control otra vez de la política.

Gelman comenzó a militar en el Partido Comunista en su adolescencia, durante el advenimiento del peronismo a la vida política argentina, y pronto inició su carrera en el periodismo y en las letras. En 1956, al año siguiente de la caída de Perón, publicó su primer libro, *Violín y otras cuestiones*, y en 1962, el libro que marca el comienzo de su madurez poética, *Gotán*.

El triunfo de la revolución cubana, entre cuyos líderes se encontraba un compatriota, el Che Guevara, produjo una enorme conmoción en la juventud culta argentina. El Che era un joven universitario, culto, idealista, que se había hecho guerrillero para defender la causa del pueblo. Había puesto en juego su vida para luchar por otra nación latinoamericana, Cuba, dominada por la dictadura militar de Batista. El espíritu revolucionario y heroico invadió los círculos cultos y populares. Artistas y poetas jóvenes simpatizaron con la revolución cubana (Terán 2008: 281-295). Gelman apoyó desde el comienzo la revolución e hizo varios viajes a Cuba. Su trabajo en el periodismo se radicalizó, participando en diarios y revistas renovadoras. Pronto entró en conflicto con el Partido Comunista argentino, que criticaba el guerrillerismo guevarista, y salió de él, para acercarse a otros que apoyaban la lucha armada.

El espíritu revolucionario de los sesenta se extendió por toda Latinoamérica. Comenzó un vigoroso movimiento cultural latinoamericano socialista, de defensa de las causas populares y apoyo a las luchas revolucionarias. Paralelamente, también en la sociedad norteamericana su juventud comenzó a rebelarse contra el sistema social en que vivían. La rica burguesía norteamericana, que ostentaba un poder hegemónico a partir de su triunfo en la Segunda Guerra Mundial, extendía agresivamente su dominación imperialista, mientras mantenía su competencia beligerante con la Unión Soviética por el control político internacional. En 1951 intervino en la guerra de Corea y, pocos años después, en 1958, en la guerra de Vietnam, que se extendió hasta 1975.

La guerra de Vietnam provocó un movimiento de resistencia que generó una contracultura vigorosa. La sociedad norteamericana había predicado el amor capitalista por el trabajo, había inculcado en sus ciudadanos la fe en el sueño americano del desarrollo ilimitado de la fortuna, y convencía a su pueblo de sus derechos a ejercer una supremacía imperial sobre el resto del mundo. Muchos artistas, músicos populares, poetas, novelistas, periodistas, cineastas se volvieron contra el estado y comenzaron un movimiento de crítica de su sociedad, cubierta de pompa y vanagloria. Los poetas *beatnicks*, los *hippies*, artistas rebeldes como el genial Bob Dylan, intelectuales como Noam Chomsky, los jóvenes negros, las mujeres feministas, criticaron la discriminación social, el racismo, la explotación económica, y buscaron una libertad que no encontraban en su medio. Se enfrentaron a su sociedad, que a su vez reaccionó estigmatizándolos y persiguiéndolos. Resistieron la guerra de Vietnam y contribuyeron con su crítica y sus movilizaciones al fracaso militar del gigante imperialista.

Los jóvenes latinoamericanos se identificaron rápidamente con los ideales de la juventud norteamericana rebelde: la cultura del *rock and roll* y de las drogas alucinógenas se extendió entre las clases medias latinoamericanas, a espaldas de los sectores

proletarios nacionales, para quienes la realidad de la juventud norteamericana resultaba algo muy remoto. La sensibilidad de la clase media, del estudiante rebelde, de los artistas urbanos, se divorciaba de su pueblo pobre, tal como había ocurrido desde el comienzo de las revoluciones independentistas a principios del siglo diecinueve: elites cultas y masas populares han vivido separadas en la historia de las luchas burguesas argentinas, unas siguiendo las corrientes radicales del pensamiento liberal primero y luego marxista internacional, y las otras apoyando a los líderes populares capaces de guiarlos en sus reivindicaciones sociales, como el General Rosas en el siglo diecinueve, y el General Perón en el siglo veinte.

La década del sesenta fue una etapa excepcional en la vida de Juan Gelman. Durante esa década publica grandes obras poéticas: *Gotán*, 1962; *Cólera buey*, 1965; *Los poemas de Sidney West*, 1969. *Los poemas de Sidney West* aparece como parte de un proyecto de "traducciones", lo titula *Traducciones III*. Las partes I y II de estas supuestas traducciones no aparecen hasta 1971, en la segunda edición ampliada de *Cólera buey*, presentando otros dos poetas imaginarios más: el inglés John Wendell y el japonés Yamanokuchi Ando. Estas obras, junto con *Fábulas*, de 1971, y *Relaciones*, de 1973, componen un ciclo único en la producción del poeta (Pérez López 2005: 27-30). Forman parte de su etapa heroica y revolucionaria, como militante marxista, poeta rebelde y periodista estrella del nuevo periodismo contestatario. Mantiene excelentes relaciones con la revolución cubana, que acaparaba las esperanzas de todos los jóvenes revolucionarios de la época. Su pensamiento marxista cambia con los sucesos históricos y apoya al peronismo revolucionario, y a la relación que propone con las masas. Su vida personal también pasa por momentos felices: es padre de dos hijos adolescentes. Toda esta situación ideal tendrá un final abrupto y trágico en 1976, cuando la revolución peronista es derrotada y el gobierno militar desata contra la población civil argentina el genocidio mayor de su historia. La tragedia de la vida personal de Gelman coincide con la tragedia histórica de la vida política argentina.

Luego de su expulsión del Partido Comunista en 1964, Gelman busca un lenguaje poético más personal y más radical. Deja de lado el realismo crítico socialista que encontramos en sus primeros libros, y comienza una etapa experimental de búsqueda de nuevos lenguajes poéticos. Este proceso se hace evidente en *Cólera buey*, 1965. En 1968-1969, inicia una etapa experimental con otras voces poéticas, desdoblando dramáticamente su persona poética en poetas imaginarios, en cuyo nombre escribe. Esto continúa un proceso de crítica y debilitamiento de la persona autoral, que ya se notaba en *Cólera buey*, de 1965, en cuyo poema "Gotán" negaba la autoría personal, diciendo que es autónoma, "gira en sus propios brazos" (Gelman 2005: 163). Los revolucionarios buscaban pasar la voz al pueblo, recoger la poesía de ellos, ser sus amanuenses, fundirse con sus luchas. Gelman busca en los poetas imaginarios nuevas identidades. Los dos primeros poetas que concibe son uno inglés, John Wendell, y el otro japonés, Yamanokuchi Ando. El tercero es el norteamericano Sidney West. De todas estas ficciones poéticas, donde alcanza una originalidad mayor es en los poemas de Sidney West.

Miguel Dalmaroni indica en su libro sobre Gelman que éste "inicia su proyecto poético como una oscilación conflictiva entre lo lírico y lo narrativo, que desde *Violín y otras cuestiones* hasta *Gotán* no deja de aparecer, sin resolverse del todo" (Dalmaroni 1993: 33). Para Dalmaroni *Gotán* es el "último tramo de un transcurso de escritura" que lo lleva a una nueva etapa, donde abandona recursos expresivos vinculados a la poética figurativa del realismo socialista (1993: 35). En sus libros posteriores, indica Dalmaroni, Gelman abandona la transparencia de la representación épica, para buscar un lenguaje más denso, opaco, sin abandonar totalmente la figuración. Se mueve entonces entre dos extremos, en una posición ambigua, de vaivén constante, que refleja su lucha interior. Se

acerca en *Cólera buey* a una poesía que problematiza el lenguaje. Y en sus “traducciones” de autores imaginarios “pasa de la inmediatez (la poesía como transcripción de la “vida”) a la mediación de las lenguas” (1993: 60). Dalmaroni ve entonces esta etapa de Gelman como el inicio de una búsqueda experimental, llevado por una profunda conmoción interior, que pone en crisis la propuesta de su poesía anterior. Gelman busca “desestabilizar” el sentido y crear una distancia “extrañante” con el lector (1993: 61). Está así cuestionando al hablante lírico, introduciendo la ironía, jugando con la identidad del sujeto poético. Sarli Mercado habla de “extranjerización y alteridad” y argumenta que estas traducciones tienen también un “sentido paródico” (2008: 39-40).

A Gelman le resulta fácil identificarse con el poeta al que da voz en *Los poemas de Sidney West*. Éste es un poeta contestatario norteamericano, que denuncia el fracaso de su sociedad, la muerte del sueño americano, su falsedad. Escribe los epitafios de seres incomprendidos que viven en el corazón industrial y agrícola de ese país, en el medio oeste norteamericano. Estos son individuos espirituales que se enfrentan a una sociedad materialista inclemente. La idea de contar y cantar la vida de la clase media americana mediante elegías dedicadas a sus muertos la toma Gelman del libro *Spoon River Anthology*, de 1915, del poeta norteamericano Edgar Lee Masters, pero a pesar de esta asociación intertextual los poemas son altamente originales, de sentido diverso a los poemas de Masters y responden a las ideas poéticas de Gelman (Dalmaroni 1993: 63-4). Dalmaroni indica que el texto de Masters posee un léxico sencillo y figurativo; son poemas breves, escritos en primera persona, memorias de los muertos (1993: 64). Monsiváis dice que a Gelman “le atañe el hallazgo de lo idiosincrático, de lo insólito (lo subversivo en versión no política) que habla en las tinieblas de lo cotidiano” (2008: 6) Como veremos Gelman emplea una estrategia discursiva muy distinta a la de Masters.

En el texto Gelman hace una serie de desdoblamiento y desplazamientos autorales. En este poemario delega la voz autorial en el poeta norteamericano imaginario Sidney West, quien escribe una serie de elegías sobre los muertos de la ciudad imaginaria de Melody Spring. El poeta cuenta la vida de los personajes, que no hablan en primera persona. El poeta imaginado es un poeta norteamericano de 1968, y comparte las ideas de la generación *beatnik* y la generación *hippie*. Es el heredero y el representante de la gran tradición poética norteamericana vanguardista: de T. S. Eliot, de Ezra Pound, de e. e. cummings, de Edgar Lee Masters, William Carlos Williams. Es compañero de generación de Sylvia Plath y de los poetas *beatniks* Allen Ginsberg y Gregory Corso (Cardenal 2008: 14-19). Sidney West censura la insensibilidad de la clase media norteamericana, que no comprende a los poetas. Los personajes presentados son seres incomprendidos, poco prácticos, inadaptados simpáticos, soñadores que mueren a consecuencia de ese “exceso” poético en el que viven. Son personajes que aman las flores y los animales. Son pacifistas, generosos, idealistas. Presenta las vidas de estos personajes en dos etapas: nos dice quiénes eran y qué hacían, y luego nos cuenta cómo murieron, y cómo reacciona ante su muerte la sociedad que los rodea. La descripción es fantástica y Gelman crea imágenes plásticas no realistas, que rompen con la figuración. Son imágenes inesperadas, sorprendentes, en las que el autor libera su imaginación. Como en la poesía surrealista, las imágenes se desplazan metonímicamente de un objeto a otro, de una situación a otra. Ana Porrúa dice que Gelman sintetiza en sus poemas el vocabulario de las vanguardias, combinando sus hallazgos, pero no “en estado puro” (2006: 47). Los personajes son seres espirituales idealizados por el poeta, que siempre describe la relación entre lo alto y lo bajo, entre la materia y el espíritu, entre lo elevado y lo decadente. Gelman termina acusando de insensibilidad a esa sociedad donde viven los personajes de Melody Spring.

Gelman no busca narrar la historia de ese pueblo. Exalta el espíritu poético de sus jóvenes rebeldes. Sus personajes son desinteresados, poco prácticos, enamoradizos,

conflictivos, sentimentales, tiernos. Pareciera que el poeta hiciera una proyección narcisista al concebir a Sidney West, volcando en el personaje el amor que siente que merecen los poetas. Sus héroes son altruistas e incomprensidos, y el entorno que los rodea egoísta. Sufren el rechazo de su sociedad, que no los ama. En el poema “lamento por gallagher bentham”, el personaje es un poeta. Lo presenta como a un hombre que goza de los placeres carnales. Al morir el poeta dice que se produjo “un curioso fenómeno”: las vecinas sintieron odio hacia él. El sujeto poético nos explica lo absurdo de la situación, ya que gallagher (Gelman no utiliza mayúsculas ni puntuación en los poemas) nunca había odiado ni hecho mal a nadie.<sup>1</sup> Era un hombre cuyo vivir era “imperfecto”: se ocupaba de gozar y pecar y por la noche lo habitaban “mil diablos” que “lo obligaban a escribir versos sacrílegos/ en perjuicio de su alma” (15).<sup>2</sup> El personaje muerto era un transgresor y “las vecinas” reaccionan como representantes de una sociedad represiva que lo condena. Gelman señala que se trataba de personajes hipócritas, ya que condenaban la sensualidad del poeta, pero secretamente lo deseaban. Lo señalaban con el dedo, como un mal ejemplo, a sus hijos, y “de noche soñaban con él”. La voz poética dice que gallagher “...pueblos enteros habría fundado nada más con sus hijos/ de haberlos querido tener” (15). Era un padre generativo, un “gran padre”, como se le llama en el poema. Sin embargo, no tuvo esos hijos, porque volcó sus ansias en sus versos, y fueron ellos los que absorbieron toda su atención y energía.

Al morir el poeta el vecindario se sorprende y decide entrevistar al cadáver, que no responde a las preguntas. Escuchan “el ruido de abejas en su cuerpo/ como si estuviera haciendo miel/ o más versos...” (16). La poesía es como la miel, una dulzura que nace del instinto de sobrevivencia y el amor. A pesar de esto, la incomprensión y la agresividad hacia el poeta no cesan, ni después de muerto: los vecinos lo descuartizan “para alegría de los chicos”. Esta violencia se vuelve contra los que la ejecutan: las vecinas reprimen sus deseos sexuales, los árboles se secan. El poema concluye con un tábano volando alrededor del cadáver del poeta, libando su miel. “lamento por gallagher bentham” es un retrato patético del poeta incomprensido, que sólo piensa en escribir y dar lo mejor de sí; su sociedad lo odia y rechaza particularmente su sensualidad: odia en él lo que reprime en sí. La poesía es producto de ese exceso sensual y sexual de vida. La sociedad castiga al poeta después de muerto.

Muchos de los poemas tienen como motivo la relación de un personaje con un animal privilegiado o con un fruto o una flor. Dalmaroni habla de un proceso de “fabulación” que continuaría en el próximo poemario de Gelman, *Fábulas*, de 1971. Los personajes se “aniñan” y conviven con plantas y animales (Dalmaroni 1993: 80). Considera que es una forma de distanciamiento crítico que utiliza el poeta, buscando desautomatizar la expresión. Gelman, dice, contradice “la imagen del mundo dada por el lenguaje automatizado en el intercambio social” (Dalmaroni 1993: 81). Muestra un mundo dispartado, de aspectos grotescos.

Gelman asigna un valor especial a los pájaros dentro de este imaginario. Los personajes mantienen con las aves una relación espiritual y afectiva especial. En “lamento por la tórtola de butch buchanan”, refiere la historia de un “pobre” hombre que quiere y cuida de una paloma ciega; siente una profunda solidaridad con el ave, al punto que convierte su “corazón en ceguera” (17) para que la paloma pueda volar alrededor de él y quedarse cerca. Sin embargo, butch presiente su propia muerte, tiene sueños de destrucción que le preanuncian su final, “soñaba con el desierto sembrado de calaveras de vaca” y con “los oleajes (como de serpiente) del tiempo en Melody Spring” y con sus

---

<sup>1</sup> Dado que Gelman escribe los nombres de los poetas en minúscula, utilizo la letra minúscula para citarlos en el artículo, respetando la intención autoral.

<sup>2</sup> Para cuando se trate de *Los poemas de Sidney West*, se indicará entre paréntesis el número de página; todas pertenecen a la edición de Seix Barral, Buenos Aires, 1994.

antepasados que se le aparecían. Al comprender que iba a morir enfila “su cama hacia el sur” y se acuesta de espaldas al cielo, pidiendo que lo entierren así. Al morir el “pueblo de miserables” donde vive degüella la paloma, la asan y se la comen, para luego comprobar “con cristiano horror/ que los miraba desde el plato/ con el recuerdo de sus ojos (18)”. Estos personajes que mueren son generosos, se entienden con los animales. Son capaces de amar. El mundo que los rodea es egoísta. Los personajes incomprendidos se enfrentan con el mundo y sus miserias, aunque finalmente resultan sus víctimas.

El sujeto poético se solidariza con los que mueren. El mundo que presenta no es psicológico, es fantástico, mágico. Gelman nos quiere comunicar algo más trascendente, que sobrepasa el plano de lo real. Escapando a lo fantástico se eleva y eleva a su lector. Los muertos son vehículos que vinculan el mundo con el más allá. Son derrotados por los vivos. El amor y la poesía quedan atrapados en ese mundo. Su mirada al mundo norteamericano es pesimista, su cultura materialista victimiza a los que son diferentes. Estados Unidos está viviendo un momento especial de su vida cultural, la guerra de Vietnam ha radicalizado a su juventud, que la rechaza. La cultura del *rock and roll* es una cultura rebelde, su generación joven es distinta. Gelman salva y rescata a la juventud norteamericana en estos poemas. Su visión latinoamericana de Estados Unidos continúa la mirada crítica histórica rodoniana, que consideraba al norteamericano un mundo materialista, insensible, que rechazaba a los mejores y amenazaba la vida espiritual. La poesía no estaba bien allí. En esos años Gelman tenía dos hijos en edad adolescente, y a pesar de aproximarse a los cuarenta años, se identificaba con la juventud.

Gelman experimenta con la imagen y el lenguaje en estos poemas, buscando propuestas radicales. Estas propuestas van de los poemas más argumentales, con imágenes sorprendentes, a otros en que la expresión está al borde del sentido, y se pierde la proyección semántica del lenguaje. En “lamento por el vuelo de bob chambers” el personaje ponía “lento el día/ dura la vista claro el corazón”, le dan “una cama de rosas” que va a tirar al mar y del costado se le alzaban “como especie de oleajes/ carnes que se soñaban alas” (41). La naturaleza está desnaturalizada, en permanente metamorfosis. Finalmente el personaje de chambers “se rompe” y “la soledad o perros” se comen “su agujero central”. El lector visualiza muchas de estas imágenes de gran plasticidad, que aparecen como composiciones surrealistas. Los personajes flotan en medio de los objetos. En el final del poema el personaje “viajaba por la muerte montado en un burrito/ con la mejilla cerca de la luna tan alta/ y una almohadita para el sol (42)”. Son imágenes visuales de gran plasticidad, donde el poeta crea “cuadros” surreales que sorprenden al lector por su desenfado. El personaje chambers vivía en un mundo dividido, y las dos partes del mundo tiraban de él, hasta que finalmente se rompió. Esta escisión es propia de la visión del mundo americano que nos presenta Gelman, y también de la visión del mundo espiritual y orgánico. Los personajes que intentan volar fracasan en su intento, al amor se le opone “la furia”, al canto poético el odio. Su visión es pesimista, observa un mundo degradado. La imagen sin embargo es osada, arriesgada. Muestra un sentido revolucionario de la experimentación poética, buscando matices y rupturas en la composición de la imagen y en el uso de la lengua. Su invención neovanguardista lo lleva a mostrar acciones irracionales, absurdas. Considera que lo irracional y lo absurdo, lo ilógico, es bello. El poeta lucha contra la interpretación racional del mundo. Busca otra cosa. Nos lleva a otra realidad y dimensión, nos muestra aspectos insospechados del mundo. Esa es su contribución al lector. El mundo deja de ser previsible, se vuelve mágico. Esa magia es la “poesía” que busca comunicarnos Gelman.

En “lamento por el sapo de stanley hook” el imaginario poeta norteamericano cuenta la historia de un hombre que llegó a Melody Spring con un sapo en la mano, al que le hablaba cariñosamente, le llama con bellas metáforas: “caballito cantor de la humedad” y “pedazo esmeralda” (20). Ese sapo, explica, a diferencia del poeta no está “preocupado

por esta finitud" ni "sacudido por triste condición furiosa": ésas son angustias humanas que no sufre el sapo. Le confiesa que lo "ama" como amaba "a las rosas tempranas esa mujer de Lesbos". El poeta le explica, mostrándole el suelo "que los parientes de abajo también están divididos": el mundo está irreconciliablemente dividido, entre el cielo y el suelo, la vida y la muerte. Esa noche Stanley Hook muere, luego de darle a la pared del cuarto puñetazos "en representación de sí mismo", mientras el sapo se queda solo.

Esta oposición arriba/abajo, vida/muerte, espiritualidad/materialismo, espacio/tierra, aparece dramáticamente expuesta en "lamento por los ojos de vernon vries". A vernon lo persiguen las palomas y él hace esfuerzos por volar con ellas, y decía: "¡oh vernon!" (en el libro usa exclusivamente letras minúsculas, aún para los nombres propios), "verdadero de arriba verdadero de abajo poco hay en el mundo", mostrando sintéticamente su sentir en estos poemas: el sujeto está entre la vida y la muerte, el cielo y el trasmundo, pero el mundo se le aparece como un lugar inhóspito y vacío, lleno de incertidumbre y amenazas. Sus ojos no vivían en paz: "vivían mal o tristes o encontrando pobreza" (22). Gelman parece confesar indirectamente en este libro angustias que había disfrazado u ocultado antes, y una nostalgia enorme de elevación espiritual, que desarrollará más adelante en su poesía neomística. El germen está aquí. El poema se resuelve mediante una metamorfosis: sus ojos adoran lo elevado, lo extenso, como el océano, las cataratas, las lluvias, pero "las palomas" le revientan los ojos y se meten por ellos, ven las raíces que bajan a tierra y se las comen. Finalmente sus ojos se alejan volando "en fantástico vuelo orbital".

En el poema "lamento por el útero de mecha vaughan" el poeta recrea la relación entre el interior de una mujer y el mundo. Gelman altera la acentuación de la palabra útero, escribiendo "uteró", y esa es sola una de las muchas transgresiones morfológicas que realiza en este poema. El personaje es una mujer que vive encerrada en su "uteró". Allí ella conversaba con los "bichos" que poblaban su cuerpo, y les preguntaba por qué no podía volar, qué la mantenía "pegada" al piso. El diálogo de Mecha con los bichos de su "uteró" crea su propio lenguaje, su propia gramática, dice que los pies "pisan en vez de alar" y pregunta "cómo/ sería el mundo el buey lo que se hija/ si no nos devoráramos/ si amorásemos muchos" (29). El poema crea una dialéctica entre el amar y el comer, la relación de la mujer con su interior, su útero, que devora, y el amor. El mensaje no puede ser traducido a una explicación puramente racional, está envuelto en misterio, pero en el neologismo "amorásemos" leemos algo vinculado al amor, lo asociamos con "enamorásemos". Es obvio que el poeta ha querido desautomatizar la expresión, sorprendernos. Los versos siguientes refuerzan este sentido, ampliando la idea intuida, con claridad conceptual: "si fuéramos o fuésemos/ como rostros humanos/ empezando de a dos/ completos en el resto". Ese es el verdadero amor, tal como lo entendemos todos: el completarnos en el otro, el salir de uno mismo, abandonar el doloroso aislamiento narcisista del sujeto. Las barras de separación entre palabras han sido puestas por el mismo poeta, no son mera separación de versos indicadas por mí: son las barras internas que crea Gelman, tratando de indicar alguna fractura en el sujeto, y en el lenguaje mismo, agregando este signo para indicar el efecto traumático que sufre la expresión. El poema termina con una fábula: se le aparece un pájaro "de voz tenor que la amoraba mucho", y antes de devorarlo, el pájaro "plantó un arbolito en su alma". Ella lo devora pero el arbolito crece dentro suyo, y el pájaro le canta de noche y no la deja dormir. Aquí Gelman recrea la situación de la concepción, que asociamos con la idea del útero de la mujer. Finalmente, Mecha, como todos los otros personajes del libro, muere, estando "embarazada", podemos decir, con el árbol dentro. Luego de morir se produce el nacimiento y sale volando el pájaro. Como personaje materno, germinador, "mecha" se transforma en la madre de todos los pájaros. Le "alfombran" la tumba con "pedacitos dulces de su mismo uteró", y al atardecer "todos los pájaros del mundo" vienen a picotear

allí, a alimentarse del útero de mecha. Este es uno de los dos poemas del poemario donde el personaje es una mujer, el otro también hace mención al interior de la mujer, a su maternidad, a su capacidad de amar y dar vida: "Lamento por la tripa de helen carmody". helen es caracterizada como una mujer "sabia". Ella ama y le crecen los pechos, y el poeta se lamenta de que esté destinada a la muerte, y pide que mantengan el luto por ella (46).

En "lamento por el sicomoro de tommy derk" Gelman hace una alusión directa al mundo social capitalista del sueño americano; el personaje "sufría la suerte de su pueblo/ que el paraíso a cuenta/ lo destinaba a páramo del mundo" (70). El capitalismo es presentado como un poder destructivo e inclemente, predatorio. En la vida del personaje todo se apaga o termina: la luz, el árbol al pie del cual estaba, que deja caer sus hojas sobre él con su nombre muerto. Las palomas no vienen a defenderlo y el personaje se acuesta para morir. Pide como última voluntad que después de morir partan con hachas su cuerpo y hagan leña con él. Cuando intentan encenderlo, vuelan de él caballos que van en distintas direcciones: "unos fueron al norte otros al frente/ unos fueron al tiempo otros a él" (70). En el sitio donde ardió su cuerpo su sangre seca "parecía una pluma de pan con leche" y su nombre estaba escrito allí (71). La "plumita" gritaba su nombre y los sicomoros agachaban "la cabeza en silencio" en señal de duelo. El personaje es una víctima irredenta del capitalismo norteamericano. Se entiende con la naturaleza, que es su amiga y a la que se integra.

En estos poemas encontramos una relación solidaria entre los personajes y la naturaleza. Mantienen vínculos de amor que a veces (no siempre) los redimen. Los personajes necesitan ese vínculo y están en constante búsqueda. No se limita al amor carnal, también está el amor materno. En "lamento por george bentham", el personaje aparece llevando en su mano "alas o páramos o peces" (72). Su mano está "cálida/ de mujer que tocara en plena luz". Lo describe como un personaje que andaba por "corredores" que lo mantenían unido a la "madre central". Describe a este personaje germinativo con una metáfora, era "la célebre de espumas", que después de haber amado flotaba en el espacio y su piel se apagaba "y daba miel y daba leche". También daba "george bentham", como fruto materno. Dios aparece en la fábula poética (el único nombre propio escrito con mayúscula en el poema), comiendo y bebiendo, gozando, y en ese momento llega "george bentham" delgado que quería "una llama de oro/ brillante y fuerte como el sol" (72). En ese momento culmina la fábula en mitad del poema y aparece la voz poética como interlocutora del personaje, hablándole, como una voz amiga, protectora, maternal. Esa voz poética trata de darle fuerzas para enfrentar la muerte, le pide que vayan juntos a "tirar piedras al agua", que ya nadie va a sacarlo del "malagüero", y por lo tanto no debe temerle a "la muerte de ojos de fuego". Esta es una muerte luminosa y en la muerte habrá de crecer hacia el origen, "en dirección al comienzo de todo". Ese origen es un lugar mítico de reencuentro en que podrá "bailar" con el sujeto poético: "habrá rocío para tu herido corazón/ y después bailaremos" (73). De esta manera, cerca de su madre, la muerte de "george bentham" no es trágica, y su madre le habla al morir con ternura, asociándolo al agua que lava y bendice, diciendo "chaparroncito no me mojes/mío". Su madre sigue velando por él en su muerte. Es una imagen nutriente del amor materno y una visión espiritual y trascendente de la muerte.

En "lamento por la cucharita de sammy mccooy", último poema de "sidney west" (el poemario se cierra con el poema "fe de erratas" en el que habla el poeta que presenta a sidney west), el personaje es víctima del amor. Su mujer "no le daba hijos sino palos/ en la cabeza en el costado" (74). A pesar de eso "sammy" es un hombre lleno de sentimientos amorosos, que vuelca en sí mismo. El mundo fantástico del poema es un escenario narcisista en que el yo se defiende del rechazo. El personaje siente que la muerte es un "juego" que despierta su curiosidad. Antes "había bebido toda la leche de la



mañana”, se alimentaba de leche materna. De los palos que le daba su mujer brotaba “una flor de leche o fiebre que le comía el corazón”. El personaje sigue luchando, no se entrega: se defiende “con la memoria del calor”, “con la cucharita que perdió una vez revolviendo la infancia”. El amor triunfa, a pesar del odio de su mujer: “del pecho le fue una saliendo/ una dragona con pañuelo y la luz/ como muchacha envuelta en aire”. De su pecho da vida, a la dragona y a la luz, y sigue preguntando, ya próximo a la muerte: “en qué consiste el juego de la muerte”. El personaje estaba parado sobre dos niños, el que fue y el que sería; al morir los niños se despegan de él y se pudren. De sus falanges salen ángeles mudos. La sombra junta a los niños que gritan “güeya güeya” y les dice “qué vergüenza animales”. Las caras les brillaban como “caritas de oro”. Termina el poema advirtiendo a las “señoras presidentas” que habrán de acabar “a los pieses de sammy el que camina”. El personaje entonces triunfa, a pesar de haber sido rechazado por su mujer, las señoras acaban a sus pies, y sammy “pisó el sol y partió” (75). Triunfa la luz y la vida.

En el último poema Gelman cierra el libro de sidney west haciendo “aclaraciones” al mismo. Dice que donde escribió “salí de sí como de un calabozo”, debería decir “el arbolito creció creció”. Explica que estos poemas jamás amarán a su autor, que los escribió “en el frescor de un pozo seco y oscuro/ arriba de la tierra deslumbrada por el sol/ o solo solo solo” (79). El contraste entre la oscuridad y la luz, el hombre escribiendo en la oscuridad mientras afuera hay luz, o en soledad, muestran el acto de creación como un proceso doloroso, en el que el poeta sufre. Dice que “se lo comieron los pájaros que supo inventar”. Se lo comieron porque estaban “golosos de su estado y pasión/ ahora dulce como inútil”. Al poeta lo entierran en el cementerio de Oak para “que duerma” (80). Espera, sin embargo, la resurrección, pero mientras tanto hay que dejar que duerma: “hasta que alen por favor los pieses/ que duerma sidney west/ hasta que bien nos amemos/ que duerma duerma duerma” (80). Logrará resucitar con alas una vez que el amor nazca en nosotros, los lectores. El amor forma parte, junto con la escritura, de un proceso de metamorfosis. El poeta y los personajes sufren transformaciones, hay constante movimiento, nacimientos y muertes, y transformaciones de la escritura: los nombres se hacen verbo y movimiento, sus pies van a ‘alar’, dar alas para poder volar. El enamorarse se vuelve “amorarse”. El sujeto poético puede libremente transformar el lenguaje, modificarlo; puede transformar la naturaleza y su relación con la naturaleza, con la vida y con la muerte. Mantiene relaciones con el mundo real y el mundo de los muertos, con el sol y la sombra. Finalmente, en este proceso de transformación, el poeta Gelman puede hacer, puede crear un poeta: sidney west, que es él y no es él, es el “norteamericano”, el otro viviendo otra historia, pero unido a él en la poesía.

En este poeta Gelman puede imaginar una poesía diferente a la propia. Puede liberarse de su identidad, también una prisión. Puede cantarle a la muerte, dejar fluir una espiritualidad que quizá sentía aprisionada, proyectarla en el poeta imaginado. También expresa una rica relación con el mundo natural, al que ve poblado de fantasmagorías. Y expresa sus simpatías hacia los seres del mundo norteamericano, a los que compadece como víctimas de una sociedad consumista indiferente a las necesidades más profundas del sujeto. Los personajes se sienten solos, carecen de ese amor que necesitan para ser felices. Los animales se acercan más a ellos que las personas, siempre peligrosas y amenazantes. La muerte los redime y resulta un modo de compensación. Son muertes llenas de poesía. Los animales y la naturaleza, el mundo cósmico, son aliados de los personajes.

Como toda elegía, es una poesía lírica que tiende al lamento, y a la exaltación del muerto. Crea una belleza patética, teñida de melancolía. Luego de este momento poético, en el que el poeta busca romper la voz autoral monológica, Gelman continuará experimentando con otras propuestas poéticas, buscando una mayor libertad expresiva.

Dalmaroni entiende que si es posible hablar de “una poética propia del escritor”, de una poética suya, esta queda conformada en este libro, y en los dos que le continúan y concluyen esta etapa: *Fábulas y Relaciones* (1993: 84). La considera una poética de fractura, en la que el poeta nunca abandona la referencia a discursos sociales extraliterarios pero trabaja el lenguaje poético de tal manera que rompe la ilusión de transparencia del lenguaje poético (85).

La experiencia de la guerra revolucionaria y la clandestinidad, y luego la derrota de su sector político, el exilio, y la pérdida de amigos y seres queridos, forzarán un corte mayor y una separación de su producción poética antes y después de 1975, cuando sale a vivir fuera de su patria. Después de ese año la fractura del yo y de la persona lírica se vuelve constitutiva de su poesía, cambia su modo de escritura, que alcanza un nuevo grado de intimismo elegíaco y de búsqueda espiritual. El poeta enfrenta el duelo y la pérdida, de su familia y de su patria. Atrás quedan sus días de militante revolucionario, de rebelión esperanzada, cuando el poeta era también un periodista estrella de la revista cultural *Crisis* y el diario *La Opinión*. Hará del exilio y de su tragedia personal el tema de su poesía siguiente, denunciando la represión política y el genocidio que sufrirán los ciudadanos de su país después del golpe militar de 1976.

## Bibliografía

- Cardenal, Ernesto (2008). “Presentando la poesía gringa”. *Revista Casa de las Américas* 250: 11-19.
- Dalmaroni, Miguel (1993). *Juan Gelman: contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires, Almagesto.
- Gelman, Juan (2005). *Oficio ardiente*. Madrid, Ediciones Universidad de Salamanca.
- (1994) [1969]. *Los poemas de Sidney West*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Mercado, Sarli (2008). *Cartografías del destierro. En torno a la poesía de Juan Gelman y Luisa Futoransky*. Buenos Aires, Corregidor.
- Monsiváis, Carlos (2008). “Juan Gelman: ¿Y si Dios dejara de preguntar?”. *Periódico de Poesía* 14: 1-10. [www.periodicodepoesia.unam.mx](http://www.periodicodepoesia.unam.mx)
- Pérez López, María Angeles (2005). “Juan Gelman: este oficio ardiente llamado poesía”. Gelman, Juan. *Oficio ardiente*. Madrid, Ediciones Universidad de Salamanca, 9-87.
- Porrúa, Ana (2006). “Una historia de la imagen”. *Quimera Revista de Literatura* (Dossier Juan Gelman coordinado por Osvaldo Aguirre) 277: 40-49.
- Terán, Oscar (2008). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires, Siglo XXI.