

Juan Gelman: Fábulas y revolución poética

Ching-Yu Lin
Universidad de Ciencia y Tecnología de Macau

Juan Gelman: *Fábulas* y revolución poética

Juan Gelman: *Fables* and poetic revolution

Ching-Yu Lin

Universidad de Ciencia y Tecnología de Macau
chingyu729@hotmail.com

Fecha de recepción: 16/6/2016

Fecha de aceptación: 1/8/2016

Resumen

El presente estudio se centra en *Fábulas* de Juan Gelman para analizar la vinculación entre el género fabulístico y la revolución poética subyacente en su obra. Se trata de un nuevo modo de contar la realidad y las circunstancias sociales. Los poemas mezclan la historia oficial y la ficción para proponer miradas alternativas y subvertir convencionalismos y formalismos. Además, se crean personajes anónimos a fin de relatar visiones fabulosas en relación con la identidad colectiva. Esta técnica causa un efecto del extrañamiento y distanciamiento que desemboca en una reflexión profunda sobre la vida real. Finalmente, se reescriben leyendas exóticas, inventando episodios, con la finalidad de llamar la atención sobre ciertos fenómenos de la sociedad actual e inspirar solidaridad.

Palabras clave: *Fábulas*; Juan Gelman; Revolución; Ficción; Poesía

Abstract

This study focuses on *Fábulas* of Juan Gelman. The aim is to analyze the relationship between fable genre and poetic revolution in this work, in which Gelman provides a new way of describing reality and social circumstances. His poems combine official history with fiction to propose alternative views and subvert conventionalism and formalism. In addition, this poet creates anonymous characters to relate fabulous visions regarding the collective identity. This technique results in estrangement and distancing, which lead to profound reflection on real life. Finally, exotic legends are rewritten by means of invented episodes to draw attention to certain phenomena of modern society and inspire solidarity.

Keywords: *Fábulas*; Juan Gelman; Revolution; Fiction; Poetry

Para citar este artículo: Lin, Ching-Yu (2016). Juan Gelman: *Fábulas* y revolución poética. *Revista de Humanidades*, n. 29, p. 89-107, ISSN 1130-5029 (ISSN-e 2340-8995).

SUMARIO: 1. Introducción. 2. Historia e historia. 3. Extrañamiento y distanciamiento. 4. Reescritura exótica. 5. Conclusión. 6. Bibliografía.

1. INTRODUCCIÓN

La relación sutil entre lo poético y lo socio-político nos permite reflexionar sobre la influencia de la realidad social en la creación de la voz lírica. Se cuestiona si la poesía debe responder a la época con imágenes desnudas y verosímiles, representativas del realismo socio-político. ¿Acaso la palabra poética sirve de herramienta con la que se manifiesta el compromiso de su creador con la realidad? Se evidencia esta temática en Juan Gelman, poeta argentino que se compromete a revelar el hecho poético como una forma inmediata de hablar de las circunstancias vitales y de los acontecimientos históricos. Siendo un poeta-periodista, muestra el compromiso social, la conciencia de lucha y la solidaridad humana, al mismo tiempo que desjerarquiza las palabras como acto subversivo en defensa de la libertad existencial. A lo largo de su trayectoria creativa, se observa una fusión entre la pura voz lírica y la preocupación social, que parecen opuestas pero necesariamente asociadas para el propio poeta. En sus primeras obras, tales como *Violín y otras cuestiones* (1956), *El juego en que andamos* (1959) y *Gotán* (1962), se predomina un matiz obviamente político. A partir de 1968, en *Cólera buey* (1968), en *Fábulas* (1971) y en *Relaciones* (1973) se desarrollan múltiples formas poéticas para contar la historia personal y colectiva.

Nos centraremos en *Fábulas*, una obra menos estudiada por sus críticos, para averiguar de qué modo se elabora el discurso de ficción, que no procede sino de experiencias vitales y reales, en el género fabulístico, que confiere una conciencia del poder de la palabra (Baquedano, 2005: 32). El libro consta de 16 poemas y cada uno de ellos revela una historia o anécdota sobre un personaje. El corpus lírico introduce una galería de personas históricas, inventadas y mitológicas transformando lo habitual en insólito, reconstruyendo historietas con una buena dosis de imaginación. En lo que respecta a los personajes reales, supone un modo renovador de versificar la realidad histórica, desmarcándose de la Historia con mayúsculas, la cual rige de manera hegemónica la interpretación del pasado, para así conducir a sus lectores a un terreno nuevo y provocativo. En los personajes inventados y anónimos, a su vez, se presentan imágenes desmesuradas y oníricas para subrayar la cuestión de la identidad y su entorno. Por añadidura, se reescriben algunas leyendas exóticas, urbanas y religiosas, en las que se introduce un matiz social y humano a lo fabulístico para que los sujetos aparezcan más asequibles. Nos proponemos analizar la aplicación de las fábulas sobre experiencias y biografías a su tratamiento de sucesos conocidos y desconocidos. Si las fábulas son aquellas cosas que ni han acontecido ni pueden acontecer, nos intriga el motivo por el que Gelman recurre a este género para referirse a la realidad, a la sociedad y a la historia.

2. HISTORIA E HISTORIA

La poesía gelmaniana no carece de la autoridad de la historia mayor, que se puede escribir con mayúscula como “Historia”, caracterizada por su convencionalismo,

formalismo y universalismo. Partiendo de esta categoría dominante de historia, destaca una corriente dentro de la poesía argentina de los años sesenta en la que el poeta desempeña el papel de testigo y a la vez de revolucionario. No obstante, en los años setenta, para Juan Gelman, la poesía refleja más bien el sentido etimológico de la palabra latina “fabulare”, que se refiere al hablar y al contar para despertar conciencias. Por lo demás, la poética une dos elementos contrarios: la memoria y la ilusión. Así, Gelman ha señalado que “recordar el pasado es un acto político” (Bocanera, 2008: 3), puesto que la memoria desvela en parte tanto la opresión como el decaimiento del poder. El acto político de recordar, por un lado, otorga la conciencia social con la que el poeta se dedica a sus labores literarias; por otro, alude a una táctica inversa con la que se le permite reorganizar el sistema establecido de la sociedad de manera inesperada, convirtiéndolo en un estado en el que los contrastes viven uno del otro. Digamos que es una manera de tratar la represión social.

En *Fábulas*, se transmite el concepto fundamental de que “todo es ilusión, menos poder”, palabras de Lenin citadas como epígrafe de la obra. Cabe señalar que el poder encierra una forma característica de hablar de la historia, un ejercicio de envolver reminiscencias con el oropel de los trofeos pasados. Parece que la obra rinde homenaje a héroes históricos, tales como el almirante británico Horatio Nelson, el médico y botánico francés Aimé Bonpland, el militar rioplatense José Gervasio Artigas, entre otros, subrayando la “belleza formal” (O’Hara, 1980: 136) para llamar la atención sobre los méritos y contribuciones de dichos personajes. Sin embargo, se intercalan collages que aluden a lo íntimo y lo instintivo para deformar los perfiles oficiales, de ahí que la poesía escamotee la finalidad pedagógica y politizante que la historia oficial pretende alcanzar. Nos remitimos a las palabras de Karl Marx, mencionadas por el poeta al comienzo de la obra: “El escritor no considera en modo alguno sus trabajos como un *medio*. Son *fines en sí*” (Gelman, 2012: 267). Dicho de otra manera, los versos no son instrumentos para difundir un ideario y así se manifiesta en “Confianzas”, poema coleccionado en *Relaciones*:

se sienta a la mesa y escribe
«con este poema no tomarás el poder » dice
«con estos versos no harás la Revolución » dice
«ni con miles de versos harás la Revolución » dice
y más: esos versos no han de servirle para
que peones maestros hacheros vivan mejor
coman mejor o él mismo coma viva mejor
ni para enamorar a una le servirán (2012: 325).

Ahora bien, si la poesía no es un medio, ¿cuál es el “fin en sí” de la escritura poética? En relación a esto, Gelman comparte la ideología de Marx de que la historia se caracteriza por una repetición que desemboca en una contradicción genérica. Marx sostiene que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal

aparecen dos veces, “una vez como tragedia y la otra como farsa” (Marx, 1971: 288). La segunda vez, la de la farsa, por así decirlo, responde al “insensato juego de escribir” (Blanchot, 2007: 96) en el que la literatura se hace acción (Blanchot, 1991: 37), a la par que pone en tela de juicio los mecanismos del sistema. Digamos que el “fin en sí” de la poesía reside precisamente en una propuesta insistente y persistente de dudas e interrogantes, junto a la ilusión e invención que genera la revolución.

Tomemos como ejemplo el primer poema titulado “Ojo” de *Fábulas*, en el que se refiere al almirante británico Nelson, héroe conocido por su victoria en la batalla Trafalgar contra las flotas francesa y española. El poema comienza con un elogio a la figura del almirante, cuyos ojos azules muestran su afecto patriótico y bondad.¹ A partir de la tercera estrofa, los versos desplazan la glorificación pública hacia un escándalo de la vida privada del almirante:

en el otoño de Nottingham
o por detrás del British Museum
donde las famas se evalúan
nadie pensaba en los insomnios
del almirante de Trafalgar
en los ruiditos de su pecho
o sea los ruidos de la muerte
o sea en los ruidos que le salían
bajo la idolatría nacional (2012: 269).

Aquí Historia, que sirve para subrayar las proezas y ensalzar a los héroes, se ve interrumpida por algunos episodios imaginarios pero basados parcialmente en datos biográficos, como por ejemplo, los insomnios, entendidos como un estado opuesto al diurno en el que el héroe cumple sus misiones con normalidad, y los ruiditos, que menoscaban la imagen heroica de vigor y resolución. El yo enunciativo explica en estos términos: “es así que sobrio y humilde / propongo una situación”, y a continuación, agrega el amorío entre Nelson y Lady Hamilton. Esta, esposa de William Hamilton, embajador en Nápoles, tuvo una relación extramatrimonial con Nelson. Por ello, Nelson se convirtió en uno de los personajes más controvertidos y discutidos para la prensa de aquella época. Asimismo, se vuelve a destacar el ojo de Nelson, apasionado por la belleza de Lady Hamilton, para insinuar el hecho de que él mismo perdió un ojo en la batalla de Calvi. He aquí la última estrofa del poema:

1 Como bien se sabe, antes de morir a balazos, Nelson pone énfasis en las idiosincrasias necesarias del patriotismo y el sacrificio que uno debe poseer ante la crisis nacional con un lema: “Inglaterra espera que cada hombre cumpla con su deber”.

cuando se estaba por morir
pidió el retrato de la Emma
para ponérselo en la órbita
como quien quiere entrar con sus
dos propios ojos al Paraíso
pero el buen Dios dijo que no
que ojo es ojo y retrato retrato
y así acabó el gran almirante
como los tuertos de cualquier pueblo
hay un final edificante
en toda historia de verdad (2012: 270).

A pesar del escándalo que se produjo por la infidelidad, según los historiadores, en aquella época el almirante fue el primer hombre en atreverse a dejar a su esposa para poder estar con la amante.² Lo que propone el yo enunciator, por así decirlo, es una imagen invertida del héroe de la Historia, que en palabras de Geneviève Fabry no implica una desmitificación total, sino un desplazamiento que lo ubica en lo cotidiano y en las vivencias íntimas (2008: 37). Es decir, la verdad oficial, desmentida por la cotidianeidad e intimidad, va reduciendo los ecos vanidosos de las proezas del pasado, para devolver al héroe a su dimensión real de ser humano con defectos y flaquezas.

Otro ejemplo lo observamos en el poema titulado “El botánico”, que versa sobre el naturalista francés Aimé Bonpland. El poema sigue un hilo conductor paralelo, formado por la misión científica y el encuentro amoroso. Entre 1799 y 1804, Bonpland, junto a una expedición científica organizada por el naturalista alemán Alexander von Humboldt, viajó por América, buscando plantas exóticas para sus investigaciones. El discurso histórico relata la investigación científica, pero Gelman interpone una anécdota amorosa que se inserta en la historia de la exploración:

y aquí el francés Bonpland botánico
buscaba asclepias lirolensis
o chinchonas acaridáceas
encontró en cambio las ignotas
caras o rostros del amor
a la india Nunu de los zambos
junto a la boca del Orinoco (2012: 290).

2 “Nelson, however, was the first high-profile man to actually leave his wife” (Nelson, sin embargo, fue la primera figura importante en dejar a su esposa). Véase el artículo de Kate Williams.

http://www.bbc.co.uk/history/british/empire_seapower/nelson_emma_01.shtml

La temática de la búsqueda científica se sustituye por la del encuentro amoroso con Nunu. No hay que indagar acerca de la evidencia de la existencia del personaje femenino, puesto que su presencia funciona como símbolo de una nueva forma del conocimiento interior, que las ciencias destierran de su dominio (Chirinos, 2010: 186). En primer lugar, el conocimiento no se adquiere sino mediante un “mestizaje cultural” (Fabry, 2008: 37). Aparte de coleccionar plantas, la expedición debía realizar un estudio de las costumbres indígenas, de modo que Gelman opta por enumerar las faunas para mostrar la adaptación a la vida del Nuevo Mundo: “comía arroz yucas hormigas / plátanos y manjar de mono/ mirándose en los cocodrilos / en el silbido de las boas / en el rugido de los tigres” (2012: 290). En segundo lugar, el nuevo conocimiento se produce a través de la unión corporal y la exposición de distintas lenguas manejadas:

a la calor de esas hogueras
aquí el francés Bonpland botánico
entró en las dulces partes de Nunu
mientras giraban en la noche
las catedrales medievales
toda la rue du chat qui pêche
como planetas instantáneos
apagándose en la mitad
entre los pechos de la Nunu
que hablaban sus idiomas suaves (2012: 290-291).

Una serie de preguntas planteadas con el lenguaje sensual van ocupando el poema después de que Nunu fuera secuestrada. El botánico, embelesado por el mundo primitivo que representa la figura de la india, pregunta a los animales el posible paradero de la amada, prescindiendo del discurso de la ciencia y civilización. A través de la comunicación con el cocodrilo, el tigre y la boa, Bonpland se integra en la comunidad de la fábula donde las fieras aleccionan a los hombres para que éstos se enteren de su propia insuficiencia. Al final, se agrega otra ficción: la de que el botánico consigue resistir los avances de la emperatriz Josefina de Napoleón, volviendo a las selvas del Orinoco, aunque finalmente ya no pueda encontrar a la india. Por consiguiente, la historia del botánico termina con el autodescubrimiento y la reconstrucción de su identidad.

En Gelman, las referencias históricas encierran una revolución interna de la poesía, que viene a manifestar una “prédica anti-sectarista”, similar al proceso de descentramiento que se ejerce en los versos.³ En el personaje histórico se divisan

3 Término acuñado por Eduardo D’Anna al hablar de otro poema recogido en *Fábulas*, “Muerte de Emilio Jáuregui”. Señala que el tono fábulístico “se pone al servicio de una crítica a la

la modestia y la debilidad humanas con las que se castra la figura gigantesca de la Historia, al tiempo que se ponen de manifiesto experiencias de fracaso y pérdida de los héroes. Gelman define esta idea de la siguiente manera: “La posibilidad maravillosa de una revolución es que rompe todas las compuertas que hacen que en una sociedad de clases el intelectual viva en una élite” (Montanaro, 2006: 20). A fin de cuentas, se queda relegada la historia mayor, típicamente organizada por un lenguaje jerárquico y clasificador, para que sobresalgan las historias menores de obsesión, locura y alienación.

3. EXTRAÑAMIENTO Y DISTANCIAMIENTO

En repetidas ocasiones, Gelman hace hincapié en que la poesía no es un asunto de voluntad, sino más bien una obsesión con la que se observan los rostros ajenos. Por lo demás, de ninguna manera la poesía puede considerarse un oficio que ejerce el poeta. En un poema titulado “Arte poética”, afirma así: “Nunca fui el dueño de mis cenizas, mis versos / rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte” (2012: 61). El poeta tiende a crear sus obras líricas con varios heterónimos, identificándose con el poeta británico John Wendell, con el japonés Yamanokuchi Ando en *Cólera buey* (1971), con el norteamericano Sidney West en *Traducciones III* (1968-1969) y posteriormente con los poetas llamados José Galván y Julio Grecco. Nos explica que el motivo por el que inventa poetas extranjeros y seudotraducciones es por el acto de extrañarse que debe realizar frente a una poesía tan personal como la que va perfilando.⁴ El poeta es consciente de la necesidad de extrañarse tanto para dudar, contradecir y reconstruir el significado establecido como para acentuar una “escritura de lo imprevisible” (Dalmaroni, 1993: 81), cuyos argumentos propician una autocontradicción y autoliberación.

En *Fábulas*, valiéndose de la otredad como forma expresiva, se excava una tierra ignota, llena de rostros que luchan contra el tiempo, la pérdida y la muerte. A diferencia de los personajes históricos conocidos por las masas, aparecen sujetos enunciados tan solo por su nombre, sin apellido, como Joaquín, Miguel y Eugenio, los cuales se pueden identificar con cualquier persona. Entre ellos, reviste gran interés la visión de Joaquín, que ocupa tres poemas de la obra para desvelar una “circunstancia del corazón” que coincide con circunstancias exteriores (Gelman, 2008: 8). Nos proporciona visiones alucinadas e hipnóticas en las que se refleja

blandura o falta de radicalización de los del campo propio”.

<http://hablardepoesia.com.ar/numero-18/juan-gelman-despues-de-blindar-la-rosa/>

4 En una entrevista concedida a Mario Benedetti, Gelman trae a colación el origen del extrañamiento: “En ese momento me había ido del Partido Comunista, absolutamente convencido de su derechismo; la situación política del país seguía aparentemente sin salida, o mejor dicho sin fuerzas que propusieran una salida. Esto me llevó a una poesía intimista; sumado a problemas personales” (Benedetti, 1972: 229).

una cruda e incomprensible realidad. El primer poema acerca de Joaquín, con su título de “Fábula encontrada donde”, rompe la sintaxis trastocando las palabras y versificando un mundo feroz, pero curiosamente repleto de sacrificio. El poeta retoma figuras animales y humanas para resaltar el espacio fabulístico y el concepto de los fenómenos naturales. El poema comienza con una imagen fantástica en que los pájaros del espejo logran quebrantar los límites espacio-temporales en contra de la muerte: “a la lógica del reloj / la violaron 14 veces / los pajaritos del espejo / y no diré que no estuvieran / singularmente complacidos / la lógica el reloj o los / pajaritos empujadores / salían volando del revés / del terso tiempo del espejo” (2012: 275). El vuelo del revés de los pájaros simboliza una subversión del orden convencional y un anhelo de libertad.

A continuación, de forma paralela se describe una situación dolorosa en la que el sujeto se enfrenta a una crisis existencial: “joaquín soñaba con pantanos / que le lamían los pies dulces / y lo hacían bajar bajar / abrir los ojos en la gorda / oscuridad empantanada / como una perra de animal / como lengua llena de grasa / como puerta de pudrición / o lo podrido del olvido” (2012: 275-276). Con todo, el poeta no defiende el victimismo, sino más bien esboza una visión particular de ausencia con amor y valor. Joaquín no intenta violar la ley de la naturaleza ni contravenir normas establecidas, en cambio, la palabra poética con la que se narran la pérdida y el silencio se rebela para dar a conocer lo anormal del mundo racional. Además, Joaquín no muestra cólera en el momento en el que se ve obligado a extinguirse. Léase la última estrofa del poema:

oh maravillas que lamían
los costados del joaquín ido
lo levantaron una vez
y él besó el aire del país
y antes de volver a acostarse
dejó en el aire una calor
que sube como todos los
pobres del mundo o pajaritos
de la perra puestos de pie
mientras Joaquín se disolvía
por los pantanos de la mundo (2012: 276).

Estamos ante un terreno chocante, lleno de errores gramaticales, que los versos gelmanianos construyen deliberadamente, tales como la sintaxis inadecuada del título del poema. Las palabras con faltas ortográficas, así como “una calor” y “la mundo” no revelan más que la misma realidad con todas sus caras. De este modo, se puede deducir que el poeta, mediante el protagonismo de Joaquín, uno de sus propios rostros, muestra la aceptación de la aflicción humana. El hundimiento de Joaquín

trae consigo la libertad de los otros, marginados y sometidos, como los pobres y los pájaros que pierden las alas.

El poema titulado “Madres” en el que Joaquín aparece de nuevo ya no se centra en su protagonismo individual, sino más bien en la otredad y la atmósfera particular de la Argentina de la época. El enunciador poético señala lo que vio el Joaquín testigo al que “se le cayeron los ojos al suelo” (2012: 277). Irónicamente, los fragmentos de imágenes llevan una “tarea de apagar” y de desesperar, denominada la “reputa de la muerte”. He aquí una estrofa que versa sobre las mujeres brujas que resucitan con el fuego para vengarse de los perpetradores:

vio el golfo de Samborombón
como un copón lleno de vino
y vio mujeres calentadas
por la muerte a modo de sol
mujeres de nalgas que hervían
y encendían fuegos en la siesta
para quemar a sus verdugos
oh grandes brujas al revés (2012: 277).

La Bahía de Samborombón connota una dosis alcohólica de la “locura de un espíritu entusiasmado”⁵ con la que el poeta se enfrenta a la realidad de su patria que le toca vivir en la Argentina de la época. Las madres son metáforas de los lugares miserables donde permanentemente se repiten sucesos trágicos en la memoria de Joaquín. Este, a continuación, da testimonio con cifras precisas:

vio que lloraban mucho por
los sospechosos de 8 años
los chicos de 14 que
se suicidaban en Versalles
por el niño ladrón de Jersey
por los que roban en Santa Fe.
oh ángeles como empleados
de Dios atento a su estrategia
abajados como testigos
a esta terraza de dolor (2012: 277-278).

5 Obsérvese la idea señalada en *Satiricón* del poeta romano Petronio: “No se trata de encerrar en versos la narración de los acontecimientos, lo que hacen mucho mejor los historiadores, sino que la libre inspiración ha de despeñarse por peripecias e intervenciones divinas y la ruidosa torrentera de frases brillantes, a fin de que más se deje ver la locura de un espíritu entusiasmado que la precisión de una narración respetuosa para con los testimonios” (Petronio Árbitro, 1969: 108-109).

En esta estrofa, las madres lloraban por los niños y adolescentes que vivían en la pobreza y cometían crímenes en las ciudades de Argentina, así como el barrio de Versalles y la provincia de Santa Fe, insinuando que los niños se convierten en víctimas en una sociedad materialista. Nos recuerda las palabras de John Wendell, uno de los heterónimos de Gelman: “toda poesía es hostil al capitalismo” (2012: 224). El capitalismo causa tragedias familiares y sociales por todo el mundo, tales como el matricidio que cometió un adolescente de Oakland según el testimonio de nuestro enunciador poético. Seguidamente, se agrega un episodio mágico en el que los ojos de Joaquín se escinden en la madre y la muerte: “y de uno le salió una madre / revoloteando de testigo / mientras del otro se asomaba / con suaves navajas la muerte” (2012: 279). Resulta que el fenómeno de la muerte ya no es una visión proyectada en las pupilas del sujeto poético, más bien, se personifica y toma la iniciativa para presidir la escena: “y miraba fijo a Joaquín / que ardía bajo la siesta ya / se la abrazaba como madre” (279).

Es de suponer que la poesía gelmaniana tiene la misión esencial de coleccionar rostros visibles e invisibles, reversos y anversos, para mostrar la realidad de un modo fragmentario y onírico. Tanto la invención de las figuras anónimas como los argumentos fabulísticos representan una manera particular de relacionarse con la vida a modo brechtiano.⁶ El poeta nos sugiere que uno ha de prescindir de lo habitual para poder aceptar lo ajeno y a la vez interrogarse a sí mismo.

El efecto de extrañamiento llega a su clímax mediante la animalización, rasgo característico del género fabulístico. En la fábula se crea un mundo animal para dar lecciones éticas y morales a los hombres, aunque también exista otra modalidad sarcástica en la que los hombres civilizados ofrecen ejemplos indignos a los animales.⁷ En el poema “Consecuencias”, aparece el monstruo de Joaquín, que no viene a cumplir el objeto educativo, sino más bien una finalidad nostálgica. Joaquín parte su mitad del cuerpo, librando a su monstruo a comunicar con él mismo, que se va olvidando de la lucha y la pasión. Leamos los primeros versículos que anuncian su aparición en una sociedad de consumo en que uno se puede perder con facilidad:

fue naciendo un hermoso monstruo
que camina invisible aquí
da ganas rotas de llorar

6 En términos de teatro épico, Bertolt Brecht propone el distanciamiento a través del que se produce en el espectador un efecto de extrañamiento: ‘Distanciar una acción o un personaje significa simplemente quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad’ (2004: 83).

7 Uno de los ejemplos más notables es la poesía de Ángel González. En *Grado elemental* (1962). El primer poema de la segunda parte, “Introducción a las fábulas para animales”, señala con tono mordaz: Ya nuestra sociedad está madura, / ya el hombre dejó atrás la adolescencia / y en su vejez occidental bien puede / servir de ejemplo al perro / para que el perro sea / más perro” (González, 2011: 162).

interrumpe la circulación
o corta el tráfico de drogas
que pone nieblas en la sangre
en esta época de consumo (2012: 305).

La animalización indica una extrañeza, incredulidad y transgresión, a saber, el “lenguaje que inferioriza el mundo” (Dalmaroni, 1993: 80) y que edifica otro mundo de la ausencia, la paradoja y el olvido. El avatar anónimo transmite un mensaje de lo incompleto, a pesar de que intenta hacer que su anfitrión recupere la memoria persiguiéndolo. Por lo tanto, en el mismo poema se escribe así: “(a falta de niñez los monstruos / nunca harán versos por ejemplo) / el monstruo de Joaquín jadeaba / detrás de todo lo que fue / noche o pedazo de calor / cálido del pecho o catre donde / Joaquín cogía con el olvido” (2012: 305). Aparte del recuerdo de la infancia, el de la revolución “espléndida como la Señora” que “le tocara a cada hombre” (305), se recupera por medio del lenguaje lastimero del monstruo. Joaquín llega a ser el héroe cuya sangre riega en la tierra, pero inevitablemente resulta ser uno de los olvidados a medida que transcurre el tiempo, hasta el punto de que se va deshaciendo el propio monstruo, que ha venido a recordar al sujeto enunciado su propia hazaña: “el monstruo contrario olvidándose / de los olvidos de Joaquín/ o disolviéndose en la pecho ” (2012: 306). Con este lenguaje poético transgresor, se refleja un sinfín de oposiciones que pueden provocar lo conceptual y lo ideológico.

4. REESCRITURA EXÓTICA

La fabulación operada por nuestro poeta argentino muestra una conciencia con respecto a su propio derecho de crear un espacio en el que coexisten estabilidad y quiebra. Huelga decir que el acto de fabular la realidad es precisamente el de adaptar hechos a distintas escenas para que la realidad murmure sin cesar, ya que “lo delirante es la misma realidad” (Porrúa, 1992: 66). Digamos que el delirio encierra tanto un sentido de reiteración con palabras como una forma de reescritura. En *Fábulas*, hay dos poemas que tratan una balada japonesa y un mito hindú, los cuales implican hipertextualidad. En *Palimpsestos*, Gerard Genette señala que la hipertextualidad construye una relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto), caracterizándose por un aspecto universal de la literariedad, así como la transposición, la adaptación, la traducción y la imitación estilística. No hay obra literaria que no evoque otra, de modo que todas obras son hipertextuales (Genette, 1989: 19).

“Actos” es un poema-traducción de una canción japonesa, compuesta por una autora llamada Takenaka Yoné, que describe un suceso real: el suicidio de una pareja que ocurrió en Osaka. Cabe señalar que la balada fue difundida por el periodista grecoirlandés con nacionalidad japonesa, Lafcadio Hearn, en su libro

Kokoro publicado en 1896. En él menciona que encontró a una mujer ciega, que se dedicaba a la profesión de *yomiuri*⁸ en la Era Meiji (1868-1912), representando esta balada que trata la desdicha de dos amantes jóvenes, Takejiro y Tamayoné. Como la representación del *yomiuri* contiene elementos musicales, retóricos y teatrales (Groemer, 1994: 248), el título del poema de Gelman alude posiblemente al arquetipo de la profesión.

En comparación con la versión original de Takenaka Yoné⁹, que narra simplemente el suceso, la de Gelman añade ciertos fragmentos para alcanzar una condición de arte que “embellece la realidad sin apartarse de la verosimilitud” (Gelman, 1997: 132). Véase la primera estrofa del poema:

en el barrio de Nichi-Hommachi
de la famosa Osaka oh
dolor dolor de esta canción
Tamayoné crecía suave
como una pena por el mundo
como una blanca ave bendita
y de la voz le salía el agua
para lavar todos los pies
que caminaban por la tierra
como reconociendolá (2012: 302).

Los versos poseen un efecto musical que impresionó a Hearn al escuchar por primera vez el poema cantado por la mujer ciega. Gelman hace hincapié en la voz acuática con la que Tamayoné canta y trabaja como cortesana, imaginando la melodía compuesta mediante la palabra “reconociendolá” sin atenerse a normas ortográficas. Seguidamente, se lleva a cabo un proceso de penetración de identidad,

8 Durante el periodo Edo (1603-1868) y Meiji (1868-1912), el público japonés dependía del vendedor-cantante, una profesión conocida como *yomiuri*, para mantenerse informado. Literalmente, *yomiuri* significa en japonés leer y vender. En la calle recita poemas y canta el contenido de sus publicaciones *kawaraban*, un tipo de grabado de madera que circulaba en aquel entonces como periódico.

9 Lafcadio Hearn nos ofrece el poema original en inglés: “In the First Ward of Nichi-Hommachi, in far-famed Osaka / O the sorrow of this tale of shinfu Tamayone, aged nineteen, / to see her was to love her, for Takejiro, the young workman. / For the time of two lives they exchange mutual vows — O the sorrow of loving the courtesan! / On their arms they tattoo a rain dragon, and the character ‘Bamboo’ — thinking never of the troubles of life... / But he cannot pay the fifty-five yen for her freedom — O the anguish of Takejiro’s heart! / Both then vow to pass away together, since never in this world can they become husband and wife... / Trusting to her comrades for incense and for flowers — O the pity of their passing like the dew! / Tamayone takes the wine-cup filled with water only, in which those about to die pledge each other... / O the tumult of the lovers suicide — O the pity of their lives thrown away!” (Hearn, 2005: 43-44.).

ya que a diferencia del verso original de que “por el momento los dos intercambiaron promesas mutuas” (Hearn, 2005: 43), en el poema de Gelman, Tamayoné y Takejiro “se cambiaron las dos vidas”, al tiempo que “se quedaban quietos bajo / la noche que se iba combando / sobre sus rostros como uno” (Gelman, 2012: 303). En este instante, la figura de Tamayoné se disuelve entre los cinco sentidos, gusto, tacto, olfato, oído y vista, tornándose en una serie de interrogantes.

«¿cómo eres mañanita en
la oscuridad de Osaka dura?
¿cómo te crece el calor de
la mano pura de volar?
¿cómo te baja desde el pelo
el olor blanco de las leches?
¿dónde es el río dulce que
deja ramitas en tus ojos? »
le decía a Tamayoné
ya extendida sobre la tierra
como reconociéndola (2012: 303).

Entre los dos sujetos existe un deseo de unión en sentido somático y espiritual, de ahí que se elimine el conector aditivo “y”, combinando los nombres en solo uno “Takejiro Tamayoné”. Por desgracia, la unión de los amantes termina en suicidio, una tragedia sobre la que informa el *yomiuri*. No obstante, a la última estrofa Gelman añade unos versículos, que no se incluyen en el poema original: “mientras en la famosa Osaka / callan los peces de la mar / calla el marido de O-Toyó / mira el banquete de la sombra” (2012: 304). En la época de Edo, se había promulgado una ley que vedaba el doble suicidio de amantes, de modo que la ciudad debía callar para que este tipo de noticia no se circulara. Aquí se refiere a la censura a la que los literatos y artistas se enfrentan en sus quehaceres creativos. Con todo, Gelman hace buen uso de la hipertextualidad partiendo de un cuento folklórico japonés, titulado “La monja del Templo de Amida”, para que el tema de la ausencia salga a la luz de manera inversa. O-Toyó, mujer decente y fiel que criaba a su niño sola, esperaba el retorno de su marido. Diariamente se preparaba un “banquete de la sombra”, que en la cultura antigua japonesa sirve para transmitir a la divinidad el deseo de que sus queridos ausentes estén a salvo. Además, se dice que antes de retirar la comida del banquete si aún queda vapor en la tapa del cuenco de sopa al levantarla, es una señal de que el amado se encuentra sano y salvo (Hearn, 2005: 71). En el poema de Gelman, el silencio del marido ausente de O-Toyó viene a satirizar el doble suicidio de los amantes, ya que ni siguiera en virtud de la creencia tradicional del banquete de la sombra se puede comentar el suceso. Por otra parte, la anécdota de O-Toyó se une a la de Takejiro y Tamayoné para subrayar tanto el sentido de la pérdida como

la opresión de los entornos sociales. La fábula, mezclada con otra fábula, habla inversamente de una realidad que se prohíbe relatar, al tiempo que desfabuliza el mundo fantástico del género fabulístico mostrando los temas vedados de la sociedad.

Otro ejemplo lo encontramos en el poema titulado “Leches”, que trata sobre una ninfa inmortal, Urvasi, de la mitología india. Según la leyenda, Urvasi contrae matrimonio con el rey Pururavas a condición de que este nunca aparezca desnudo ante su esposa. Los *gandharvas*, mensajeros entre dioses y humanos, envidiosos del amor de la pareja, engañan al rey, haciéndolo salir desnudo una noche para buscar los corderos robados de Urvasi. En cuanto vuelve a su esposa, los *gandharvas* hacen brillar un relámpago para iluminar su desnudez. Habiendo roto el rey mortal la promesa, a Urvasi no le queda otro remedio que abandonarlo y regresar al lago donde habitan otras ninfas.

El mito, representado en varias versiones de himnos védicos, posee rasgos elípticos, alusivos y simbólicos. Desde el punto de vista de la tradición brahmánica, lo que el mito pone de relieve mediante la literatura sánscrita es un conflicto corriente entre el ser mortal y el inmortal. No obstante, la adaptación de Gelman trastoca el sistema conceptual aplicado a los himnos védicos anteriores. El poema empieza con una escena rebosante de símbolos:

primaveral de cuello verde
de todas las leches vestida
y sin odiar al fuego como
todo animal y toda bestia
Urvasi daba de comer
a niños de madre con pechos
como apagados por amor
o por la luna o por rechazo
Urvasi daba de comer
con sus pechos llenos de luna (2012: 279-280).

La clave con la que se puede desentrañar el entorno místico en el que la protagonista inmortal se une al mundo humano reside en el sentido ritual de “leche”. En la ceremonia de *pravargya*, el oficiante toma la leche caliente, por lo que la leche es parte de un acto litúrgico y sagrado del sacrificio. La misma ideología se destaca en el verso de “sin odiar al fuego”, ya que encender el fuego, un elemento indispensable a lo largo del rito, implica el acto del sacrificio, además de suponer un símbolo de fertilidad (Rubio Orecilla, 2006: 113). Por otra parte, en términos etimológicos, los sabios dioses crearon a Urvasi dándose una palmada en el muslo, por eso, su nombre connota un muslo ancho y extendido, y por extensión, todo lo lleno e impregnado. La pluma de Gelman nos da a conocer la maternidad y misericordia de Urvasi. Ella

daba de comer con sus pechos a niños que no eran suyos, desempeñando el papel de “madre universal” al que los hombres elogian. Así, conviene decir que el poema, ajeno a la escritura védica que presta más atención a la religión o al ritual místico, revela las virtudes femeninas con las que se remoldea el personaje de Urvasi.

Se supone que Gelman intenta crear una heroína universal de acuerdo con la mitología exótica y lejana de la India sin apartarse de la cultura moderna y familiar para los lectores hispanohablantes. La segunda estrofa utiliza el recurso intertextual, haciendo referencia a César Vallejo, uno de los poetas más representativos de la literatura hispánica contemporánea: “Urvasi usaba bella túnica / bordada con versos de César / Vallejo y era derramándose / por los hijos ajenos como / las espaditas del rocío / que Urvasi atendía al mundo / se levantó cada mañana” (2012: 280). A través de la intertextualidad, “lo culturalmente mestizo convive con lo exótico” (Fabry, 2008: 37) o viceversa. Dicho de otra manera, aunque la leyenda de Urvasi pertenezca a la tradición brahmánica, se construye un espacio común donde culturas distintas gozan de la misma plataforma para manifestarse, personificándose en la generosidad con la que la ninfa inmortal de Gelman trata a los seres humanos.

En comparación con la leyenda original, la reescritura de Gelman rompe el arquetipo del mito védico en el que se plasma esencialmente el ámbito privado, la unión y la desunión de los amados y el conflicto de opuestos. Buena prueba de ello es la exclusión de los argumentos del matrimonio entre Urvasi y Pururavas. Los versos se modifican de la siguiente manera: “Urvasi no había conocido / esposo mortal o inmortal / que la llevara hasta el deseo / la desatara entre las sábanas / o la obligara a verlo desnudo” (2012: 280). En otras palabras, el poema descarta el tema del amor problemático para centrarse en una protagonista que dedica toda su fuerza a los demás. Por consiguiente, se destaca su capacidad de alimentar a los niños con leche: “de donde Urvasi salía / como vaca llena de leche / y todo el reino era su hijo / y una divina gracia la / rodeaba a modo de esposo” (2012: 281).

A pesar de ello, tiene lugar un combate en el que Urvasi lucha contra un guerrero quien procura conseguir su amor:

pero la espléndida de leches
recibió la simiente de
un gran guerrero que la amó
y con su nombre le ató los tobillos
y se fue a pelear por allí
y pasó por Urvasi como
el primer enemigo triste (2012: 281).

En sentido simbólico, el enfrentamiento puede ser interpretado como un destino ineludible en el que nuestra heroína se ve obligada a sacrificarse y fracasar, al igual que en la leyenda original. Un guerrero mortal intenta unirse a ella, su amada

inmortal. No obstante, finalmente a Urvasi “se le derramaron las leches” en la lucha, símbolo de su contribución como “madre universal”. En resumidas cuentas, el poema transforma el sacrificio femenino en el ámbito privado en una nueva identidad vinculada a la solidaridad colectiva.

5. CONCLUSIÓN

La unión entre la poesía social y la fábula resulta ser el recurso más eficiente para que Gelman exponga un hecho existencial. No se trata del hecho exactamente como sucedió, sino que supone una coloración o intervención añadida a lo conocido. En el hilo conductor de la historia convencional, el poeta inserta anécdotas, historietas y ficciones de personajes reales, incorporando el lenguaje subversivo de la historia menor. Así, consigue desacreditar las proezas de los héroes de la Historia y sacar a la luz fragmentos desconocidos, ilusorios y controvertidos. Haciendo uso de una técnica de distanciamiento, el poeta comparte la voz de los testigos anónimos que presencian la realidad social, multiplicando las visiones testimoniales sobre el caos, la pérdida y el olvido, creando más posibilidades para observar su entorno. De este modo, se genera un proceso de extrañamiento en el que la fábula gelmaniana aporta una nueva forma de contar la historia relacionada con lo ajeno y lo marginal. Se aleja de lo habitual y de lo legítimo para poner en entredicho lo aparentemente incuestionable y provocar todo lo determinado. La reescritura de los mitos extranjeros, que muestra precisamente dicha propensión por medio de la hipertextualidad e intertextualidad, tiene por objeto aludir a ciertos tópicos vedados por el orden social. Aparte de ello, se modifica la versión original de la fábula para encauzarnos desde la lectura originariamente religiosa a una interpretación solitaria. Podemos llegar a la conclusión de que Gelman elabora fábulas en las que el poder ortodoxo se reduce mientras que se amplía el ámbito de la imaginación y la ilusión sin desatender la realidad social, de ahí que escribir se convierta en un acto revolucionario.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Baquedano Morales, Teresa (2005). Política, justicia y sentimientos en el discurso animal de las Fables de Jean de la Fontaine. *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, n. 20, p. 31-43.
- Blanchot, Maurice (1991). *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blanchot, Maurice (2007). *La amistad*, Madrid: Trotta.
- Benedetti, Mario (1972). *Los poetas comunicantes*. Montevideo: Marcha.
- Bocanera, Jorge (2008). Esto de no saber sabiendo. *Nómada*, n. 9, p. 3-5.
- Brecht, Bertolt (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.

- Chirinos, Eduardo (2010). Las ignotas caras del amor. Intertextualidad y exilio en “El botánico” de Juan Gelman. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n. 95, p. 177-193.
- Dalmaroni, Miguel (1993). *Juan Gelman, contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires: Almagesto.
- D’Anna, Eduardo (2007). Juan Gelman, después de blindar la rosa. *Hablar de poesía*, [en línea], núm. 18. Disponible en:
<http://hablardepoesia.com.ar/numero-18/juan-gelman-despues-de-blindar-la-rosa/>
- Fabry, Geneviève (2008). *Las formas del vacío*. Amsterdam: Rodopi.
- Gelman, Juan (1997). *Prosa en prensa*. Buenos Aires: Zeta.
- Gelman, Juan (2008). Las heridas son nidos de flores. Encuentro con Juan Gelman. *Minerva*, n. 9, p. 6-9.
- Gelman, Juan (2012). *Poesía reunida*. Madrid: Seix Barral.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González, Ángel (2011). *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Austral.
- Groemer, Gerald (1994). Singing The News: Yomiuri In Japan During The Edo And Peiji Periods. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 54, n. 1, p. 233-261.
- Hearn, Lafcadio (2005). *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life*. New York: Cosimo.
- Marx, Karl (1971). *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, Barcelona: Ariel.
- Montanaro, Pablo (2006). Juan Gelman. *Esperanza, utopía y resistencia*. Buenos Aires: Lea.
- O’Hara, Edgar (1980). *Desde Melibea*. Lima: Ruray.
- Petronio Árbitero, Cayo (1969). *Satiricón*. Vol. 2, Traducción de M.C. Díaz y Díaz, Madrid: Alma Mater.
- Porrúa, Ana María (1992). Relaciones de Juan Gelman: El cuestionamiento de las certezas poéticas. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n.35, p. 61-70.
- Rubio Orecilla, Francisco (2006). Javier. Mito y ritual en la leyenda de Purūravas y Urvaśī (RV 10.95): [Trabajos preparatorios para la traducción del Ogveda, 6]. *Aula orientalis. Revista de estudios de próximo oriente antiguo*, vol. 24, n. 1, p. 99-126.
- Williams, Kate (2011). Nelson and Lady Hamilton: A Very Public Affair, BBC [en línea]. Disponible en: http://www.bbc.co.uk/history/british/empire_seapower/nelson_emma_01.shtml