

# **Poesía y comunicabilidad: Juan Gelman en el Club de los Poetas Comunicantes**

ANÍBAL SALAZAR ANGLADA  
UNIVERSITAT RAMON LLULL, BARCELONA

*Recibido: 13 de julio de 2015*

*Aceptado: 25 de agosto de 2015*

**Abstract:** This research shows how the image of an author can be manipulated by the exercise of criticism. In 1971, Mario Benedetti published *Los poetas comunicantes*, a book that includes interviews with some left-wing Latin American poets: Roberto Fernández Retamar, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Nicanor Parra, Eliseo Diego, Juan Gelman, among others. The present article tries to demonstrate that by presenting Gelman as a “poeta comunicante” (in other words, a colloquial poet), Benedetti only shows one profile of the Argentine poet: on the Communist poet who writes under the mandates of “social realism”. However, in the mid-1960s Gelman’s poetry takes a significant turn that matches his break with the Communist Party. Gelman moves away from “social realism” and investigates *other voices, other rooms*. His intense work with the surreal image places him in the avant-garde movement, which unlike the colloquial poetry, appeals another kind of reader.

**Key words:** Mario Benedetti; Juan Gelman; communicating poetry; colloquial poetry; Cuban revolution.

**Resumen:** esta investigación muestra el modo en que la imagen de un autor puede ser manipulada por el ejercicio de la crítica. En 1971, Mario Benedetti publicó *Los poetas comunicantes*, un libro que incluye entrevistas con algunos de los poetas latinoamericanos de la izquierda: Roberto Fernández Retamar, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Nicanor Parra, Eliseo Diego, Juan Gelman, entre otros. El presente artículo trata de demostrar que al catalogar a Gelman como un “poeta comunicante” (en otras palabras, un poeta coloquial), Benedetti muestra tan solo un perfil del poeta argentino: el del poeta comunista que escribe bajo los mandatos del “realismo social”. Sin embargo, a mitad de la década de 1960 la poesía de Gelman da un giro significativo que coincide con su ruptura con el Partido Comunista. Gelman se aparta del “realismo social” e investiga *otras voces, otros ámbitos*. Su intenso trabajo con la imagen surrealista lo sitúa en la corriente vanguardista, que a diferencia de la poesía coloquial, requiere otro tipo de lector.

**Palabras clave:** Mario Benedetti; Juan Gelman; poetas comunicantes; poesía coloquial; Revolución cubana.

¿Cómo pensar a Gelman en tanto que participe de un hipotético club de los *poetas comunicantes*? Esta ha sido la pregunta obsesiva en torno a este y a otros etiquetados que ha padecido y sigue soportando el nombre de Juan Gelman por parte de la crítica, y que cabría examinar con algo de detenimiento. El epíteto de *poeta comunicante* proviene, como es sabido, de un libro de entrevistas que publicó Mario Benedetti en 1971 bajo el título de *Los poetas comunicantes* (Montevideo: Marcha Editorial). Paradójicamente, la poética de Gelman, que comienza a apuntalarse hacia final de la década del 60 (es decir, antes incluso del tiempo en que Benedetti lo entrevista en Buenos Aires, en julio de 1971) tiene como centro la *incomunicabilidad* —y por ello la inasibilidad— de la poesía. A Gelman le gustaba repetir aquello que citaba Dylan Thomas de Chesterton: “Lo verdaderamente milagroso de los milagros es que a veces se producen”. Y cuando se le preguntaba qué era lo que le seguía animando a escribir, Gelman respondía: justo ese milagro, ando persiguiendo la palabra que no se puede decir. “Es lo que trato de agarrar alguna vez” (Salazar Anglada 2012, 240).

La poesía vendría a ser, pues, lo que no se alcanza a decir, la esperanza de ese milagro que no llega y que a la vez no deja de esperarse. Lo ha dicho Gelman, y antes que él y después de él lo han dicho otros muchos poetas: la poesía no se puede comunicar con palabras; queda oculta, inasible, en los resquicios de lo verbal. No es lo que se dice, sino lo que podría decirse. Es una cuestión casi metafísica, filosófica. Por algo Aristóteles señaló que la poesía era más filosófica que la historia. Ni qué decir tiene que esa *incomunicabilidad* es un rasgo que pertenece a la poesía moderna, que precisamente hace de la poesía el tema del poema. Algo que también solía repetir el propio Gelman: el gran tema de la poesía no es otro que la poesía misma.

Esta inasibilidad de la poesía aparece reflejada en un poema interesante del escritor mexicano Homero Aridjis, un texto justamente titulado “El poema”, que cierra su libro *Quemar las naves* (1975) y que está dedicado a Octavio Paz:

El poema gira sobre la cabeza de un hombre  
en círculos ya próximos ya alejados

El hombre al descubrirlo trata de poseerlo  
pero el poema desaparece

Con lo que el hombre puede asir  
hace el poema

Lo que se escapa  
pertenece a los hombres futuros

Esta reflexión inicial me lleva a rastrear en mi alacena mental dos recuerdos literarios de muy distinta geografía (si es que la literatura tiene geografías, en plural). En uno de los poemas que prefiero de Roberto Fernández Retamar, titulado “¿Y Fernández?”, el padre le dice a uno de sus hijos: “Tu hermano escribe poesías, pero tú eres el poeta”. El otro recuerdo me lleva a Balzac, uno de cuyos personajes de *Papá Goriot*, dice: “Yo soy un poeta, pero no escribo mis versos. Estos consisten en actos y sentimientos”. En ambos casos la poesía parece quedar fuera de la escritura: *la poesía es lo que no se escribe*. Lo que se escribe es el poema, que a duras penas logra ser una vaga sombra de la poesía.

La poesía no se dice, es simplemente algo que pasa, que sucede. Es acto, no palabra, como parece querer decir el personaje de Balzac. Al respecto de este asunto, y en relación con la *comunicabilidad*, cito una reflexión del escritor y crítico barcelonés Ferran Toutain que me parece acertada:

Es tendeix... a exigir a l'art els atributs d'un acte de comunicació en comptes d'acceptar-lo *com una cosa que passa*. Se'm podrà objectar, aparentment amb raó, que darrere d'una obra d'art sempre hi ha un subjecte pensant que, des del moment que fa passar el món pel seu filtre, es presenta com a responsable d'un acte de comunicació, però no crec que sigui així; no crec que l'artista es proposi comunicar la realitat sinó més aviat posar la seva obra en el lloc de la realitat, incloure-la en la categoria de les coses que passen i no de les coses que es diuen. I encara m'atreveria a afirmar que l'èxit o el fracàs relatius d'aquesta aspiració és el que determina, en última instància, el poder de l'obra (Toutain 2013, 5).

[Se ... tiende a exigir al arte los tributos de un acto de comunicación en lugar de aceptarlo como *las cosas que pasan*. Se me objetará, con aparente razón, que detrás de una obra de arte siempre está el sujeto pensante que, en tanto que hace pasar el mundo por su propio filtro, se presenta como responsable de un acto de comunicación, pero no creo que sea así; no creo que el artista se proponga comunicar la realidad, sino más bien poner su obra en el lugar de la realidad, incluirla en la categoría de las cosas que pasan y no de las cosas que se dicen. Y aún me atrevería a afirmar que el éxito o fracaso relativos de esta aspiración es lo que determina el valor de la obra (traducción de Ferran Toutain)].

Gelman, al ser preguntado por Benedetti acerca de la *comunicabilidad* de su poesía, comenta: “Si me preguntás si me quiero comunicar, te contesto que sí; si me preguntás si estoy dispuesto a sacrificar algo para comunicarme, te digo que también. ...Pero de ninguna manera pienso renunciar a lo que aparentemente pueda ser difícil de entender” (Benedetti 1981, 189).

Cabe aclarar que la *comunicabilidad*, para Gelman, no se dirime tanto en la inteligibilidad del discurso poético como en el modo en que se ubica el poeta en la realidad de su presente, y cómo formula ese conocimiento de las gentes y las cosas que le circundan. O sea, que es más una cuestión vital que otra cosa, que luego tendrá una proyección en la poesía, sin duda, pero no necesariamente a partir de un discurso mimético. Gelman lo expresa así:

La única manera de comunicarte con la gente, es vivir con ella. Si hay que sacrificarse, que sea así, vitalmente. Es muy posible que haya gente que no entienda exactamente a los grandes poetas, pero yo no creo que Vallejo, por ejemplo, debiera renunciar a *Trilce* (Gelman, en Benedetti 1981, 196).

En todo caso, añade, lo que habría que hacer es instruir al pueblo llano para que tenga acceso a ese nivel de poesía, y en general a cualquier producto cultural, por muy elevado que sea. Esta sería la verdadera revolución para Gelman. “No se trata de bajar el nivel de la poesía”, dice (Gelman, en Benedetti 1981, 196).

Creo que no se ha hablado apenas, o no suficientemente, de la influencia en la poesía de Gelman de un poeta como Paul Celan, a quien no en balde el escritor argentino cita frecuentemente en sus escritos. Un poeta en el que Gelman, a buen seguro, encontró cierta afinidad, por varias razones. Celan era judío azkenazi, como los padres de Gelman; también Gelman se siente judío. Y aunque por vía paterna fue educado en el sionismo, pronto Celan se adhirió a la izquierda socialista judía. Entre otras acciones, mostró un apoyo decidido a la causa republicana durante la Guerra Civil española, la misma causa que defendía el Gelman niño con balas de papel de plata. En cuanto a la poesía, como es sabido Celan fue un ferviente seguidor del surrealismo, constructor de imágenes puras, crípticas, lo que va en línea con la poética gelmaniana que se configura desde *Cólera buey*, a mitad de los 60, y se apuntala con *Los poemas del Sidney West* en el 69.

En sus prosas póstumas tituladas *Microlitos*, recientemente traducidas al castellano por José Luis Gómez Toré, Paul Celan afirma que:

“La poesía es, en cuanto poesía, oscura, es oscura porque es poesía”. Y añade: “la poesía quiere ser comprendida, quiere serlo precisamente porque es oscura... Cada poema reclama así comprensión, querer comprender, aprender a comprender” (Celan 2014, 138). La filiación vallejana de Gelman, su defensa de *Trilce*, es un hecho a tener en cuenta.

A propósito de esto que vengo exponiendo, no estoy de acuerdo con algo que señaló Jaime Sabines al comparar a los “poetas heréticos” con los “poetas coloquiales”. De los primeros dijo que eran “más afortunados. Siempre encuentran un crítico que escribe un tratado ‘sobre las relaciones ocultas entre el objeto y la palabra y las posibilidades existenciales de la metáfora afortunada’. De ellos es el Olimpo, que en estos días se llama simplemente el Club de la Fama” (Sabines 1991, 256). O dicho con el verso del brasileño Paulo Leminski: “Um poema / que não se entende / é digno de nota” (2013, 32).

En cambio, precisamente la crítica nos habla (pero más allá de la crítica, es un hecho notorio) de un aumento considerable del público lector en aquellos poetas llamados “coloquiales”, muchos de cuyos poemas han sido musicados. Pienso en el propio Benedetti, claro, y en ese formidable trabajo de Joan Manuel Serrat titulado *El Sur también existe*. Adonde van, leen poemas, llenan auditorios, teatros... Entonces, ¿quiénes son realmente los poetas del Club de la Fama? ¿No son en realidad los mismos que pertenecen al Club de los Poetas Comunicantes? Cabría en este punto ahondar en las relaciones entre la poesía coloquial y la cultura pop, y también la cultura contestataria de cantautor (la llamada “canción-protesta”), ambas de gran calado en un público masivo.

El conjunto de entrevistas que recoge Mario Benedetti en *Los poetas comunicantes*, y que antes fueron publicadas en la revista *Marcha*, responde a un espíritu de época, sin duda. La conexión entre el síndrome revolucionario que despierta con la Revolución cubana y la poesía coloquial en Latinoamérica (entiéndase *comunicacional*, en la terminología benedettiana) la ha expresado muy bien Carmen Alemany:

[La Revolución cubana] fue determinante no sólo en la creación de los poetas cubanos, sino también en todos los poetas coloquiales, ya que la Revolución se convirtió en un factor esperanzador para todos los pueblos de América Latina, y así se observa en muchos de los poemas escritos en aquellos años; pero además, sirvió de aglutinador personal de muchos de estos poetas. Con el saludo unánime a la Revolución in-

tercambiaron sus experiencias poéticas, y quizá en esos momentos se dieron cuenta de que entre ellos, salvando las distintas realizaciones poéticas de cada autor, tenían un proyecto común, no sólo social, sino también literario (Alemany 2006, 170).

De eso trata *Los poetas comunicantes*, no de otra cosa. El propio Fernández Retamar, no en vano uno de los *poetas comunicantes* reunidos por Benedetti, pondría de manifiesto ese vínculo entre *revolución y poesía coloquial* en un cuestionario de 1994:

Nos unió... nuestro vínculo con un acontecimiento extraliterario esencial: la Revolución de Cuba. José Emilio Pacheco [otro de los *poetas comunicantes*, no es causal] dijo que la nuestra podría llamarse la generación del 59 (en Alemany 2006, 163).

Si bien reconoce Fernández Retamar que “ya antes del 59 todos habíamos dado a conocer textos en esta línea”, pues en realidad venía dándose, desde principios del siglo XX, un natural “cansancio de las formas” que preanunciaba una nueva retórica en poesía y cuyos primeros síntomas pueden rastrearse en poetas como Darío, Huidobro, Vallejo (165).

El caso de Juan Gelman es peculiar, como veremos enseguida. Quiero decir el hecho de que aparezca incluido en *Los poetas comunicantes*, lo cual resulta una operación crítica por parte del hacedor Benedetti, pero que a la vez es una operación ideológica, y también mercantilista como contrapeso del “Boom” narrativo, que sale no pocas veces a colación en las entrevistas y que se erige como tema ya desde el prólogo.

En la Argentina de mediados del siglo XX, como nos recuerda Miguel Dalmaroni, sobre todo a partir de la Revolución cubana, fue un lugar común abominar del PC Argentino en el campo ideológico de la izquierda (2012, 85). Y Juan Gelman no pudo ser menos. Fue inicialmente promocionado como escritor novel en los círculos literarios porteños desde las filas del PC, al que se arrima desde los 14 o 15 años, en pleno proceso de gestación del peronismo. Con esta edad ingresa en la Federación Juvenil Comunista, “la Fede”. Gelman se convierte en uno de los niños mimados de la juventud comunista. Fue Raúl González Tuñón su mentor, su padrino (prologa su primer libro: *Violín y otras cuestiones*, de 1956; Gelman tiene apenas 26 años). Este apadrinamiento es del todo relevante, “porque se trataba no sólo de un escritor consagrado, sino mucho más específicamente, porque era el

poeta *oficial* del Partido Comunista argentino” (Dalmaroni 2012, 87-88).

En el 59, Gelman, que había iniciado carrera como periodista, trabajaba para la agencia de noticias china Xin Hua (Nueva China). Por supuesto, celebró en su día, como tantos otros, el triunfo de la Revolución cubana, mistificada en la figura del Che, compatriota argentino a quien por cierto Gelman dedicará un largo poema a su muerte en 1967 (“Pensamientos octubre 1967”). Años antes, en su libro *Gotán*, publicado en 1962, Gelman había incluido una breve pero significativa sección de poemas dedicados a la Cuba revolucionaria, titulada “Cuba sí”.

Es duro y seco el suelo aquí  
como regado con derrotas, lloros oscuros,  
cada noche te abrazo besándote los párpados,  
no más que mi ternura tengo para ofrecerte,  
es tierno lo que nace es tierna Cuba  
es decir que te ofrezco todos mis nacimientos,  
lo que me das, lo que aprendí de mí queriéndote,  
la sed que das, exactamente.

Pero en tanto esto sucede, Gelman se irá distanciando cada vez más del PC argentino al tiempo que se adhiere a las corrientes internas pro chinas que criticaban la dirección del Partido. En el 63 pasa un tiempo en prisión por su participación en actos comunistas, cuando el PC había sido prohibido por el gobierno de José María Guido. En el 64 rompe definitivamente con el Partido Comunista argentino, alineado por entonces con la Unión Soviética y contrario al guerrillerismo guevarista, y al que en definitiva Gelman miraba con sospecha por su derechismo. De hecho, el PC se quedará aislado de los movimientos de izquierda en Argentina, que acaban sumándose, casi todos, al peronismo.

Hacia final de la década del 60, Gelman se acerca a los movimientos de la izquierda argentina, conectados con las corrientes marxistas internacionales, y sobre todo partidarios de la lucha armada como única solución. En el mes y año en que Benedetti entrevista a Gelman en Buenos Aires, julio de 1971, ostenta la presidencia de la República un militar, Alejandro Agustín Lanusse, declarado antiperonista —participó en la planificación del golpe militar del 51 para derrocar a Perón—, quien fue en tiempos de Onganía Jefe del Estado Mayor del Ejército. El giro hacia el activismo político de guerrilla que muestra Gelman en ese

entonces asoma por cierto en la entrevista con Benedetti, cuando este le pregunta cómo ve la situación actual de la Argentina:

Acá había una supuesta izquierda, que era el Partido Comunista. Su existencia perjudica la revolución, porque al crear la expectativa del camino revolucionario, pero falso, desde luego engaña, frena. ...[L]o favorable que se da actualmente en nuestro país es que han nacido nuevas fuerzas de izquierda, que además actúan y tienen claro cuál es el camino para la toma del poder, que en nuestro país se da evidentemente por la línea violenta (Gelman, en Benedetti 1981, 207).

En este tiempo, las organizaciones armadas clandestinas afloraban en la Argentina con el objetivo firme de armar la revolución social y tomar las riendas del país. Gelman comienza a interesarse por el fenómeno del peronismo revolucionario, al que ingresaría a través de las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), organización de raigambre guevarista que en 1973 se fusionaría con la guerrilla peronista Montoneros (Esquivada 2012, 213), con la que se alinearía Gelman.

A su vez, y desde comienzos de los 60, Gelman mantiene estrechos vínculos con la Cuba de Fidel, en particular con algunos de sus voceros culturales en la isla, como Roberto Fernández Retamar, gracias al cual Gelman entra en la órbita de Casa de las Américas. Precisamente en su poema dedicado al Che, “Pensamientos octubre 1967”, Gelman deja ver que se trata de un encargo de Fernández Retamar para el número especial de la revista *Casa de las Américas* en homenaje a Ernesto Che Guevara. En ese mismo año 67, Benedetti visita La Habana como jurado del premio Casa de las Américas, y en el 68 pasa a formar parte del Consejo directivo. Al año siguiente, será el propio Benedetti quien componga y edite para Casa de las Américas una antología de Gelman, la primera antología que reúne buena parte de sus poemas. Este hecho habla ya de una relación fraternal, nutrida por dos vínculos esenciales: la revolución y la poesía. Estos “vasos comunicantes”, de los que habla Benedetti en el prólogo a su libro de entrevistas, son los que a nivel intelectual dan a la Revolución cubana una dimensión supranacional, latinoamericana. Es curioso, además, que el poema “Pensamientos octubre 1967” se titulara originariamente “Conversaciones”, pues de estas nace la confraternidad revolucionaria y poética.

Hasta el momento de ruptura con el PC argentino, es notorio que, en lo esencial, la poética de Gelman (en los libros publicados hasta entonces, a saber: *Violín y otras cuestiones*; 1956; *El juego en que*

*andamos*, 1959; *Velorio del solo*, 1961; y *Gotán*, 1962) estaba impregnada de los principios del realismo socialista.

Luego de salir expulsado del Partido Comunista, en 1964, buscó un lenguaje poético más personal y más radical. Dejó de lado el realismo crítico socialista que encontramos en sus primeros libros, e inició una etapa experimental, ensayando nuevos lenguajes poéticos. Este cambio se hizo evidente en *Cólera buey*, 1965. En 1968-1969 experimentó con otras voces poéticas, desdoblando dramáticamente su persona en poetas imaginarios, en cuyo nombre escribe. Así continuó un proceso de crítica y debilitamiento de la figura autoral, que ya se notaba en *Cólera buey* (Pérez 2012, 99).

Es decir, que el libro *Gotán*, de 1962, sería la frontera, el momento-bisagra que marca el final del realismo social y el inicio de una poética que integra diversos elementos, incluido el coloquialismo, y que se hace manifiesta en la primera entrega de *Cólera buey*, de 1965, y se radicaliza con *Los poemas de Sidney West*, de 1969, y con los poemas que van a formar parte de la segunda edición de *Cólera buey*, de 1971. En los libros inmediatamente posteriores a *Gotán*, “Gelman abandona la transparencia de la representación épica [entiéndase *narrativa*], para buscar un lenguaje más denso, más opaco, sin renunciar totalmente a la figuración. Se mueve entonces entre dos extremos, en una posición ambigua, de vaivén constante, que refleja su lucha interior. En *Cólera buey* su poesía 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” (Pérez, 99-100). Como botón de muestra, véase el poema CCCIII de “Traducciones I. Los poemas de John Wendell”, que merece ser reproducido al completo:

el profesor nash smith escribía  
sobre el status el hábitat y  
se fue adentrando en la cuestión  
y a los 30 años se le caía el pelo  
  
smith iba de asombro en asombro en su departamento científico  
de la u. de Berkeley california u.s.a.  
y todo ruido lo ponía miedoso y  
ni quería mirar a los pájaros  
  
hasta que un día justamente un pajarito que  
se le había quedado en la infancia un

jilguero parece o un gorrión o corbatita  
de alas dulces por la sombra el olvido se

le volvió a la jaula abierta todavía donde  
había comida y había agua para él  
que se había escapado  
que se había escapado

ese pajarito se comió al profesor en menos tiempo  
que usa un gallo para cantar o acompañar al insomne y  
nash maldecía como un loco  
smith mientras distraído se limpiaba las lentes dijo “ya sabía que  
algo así iba a pasar”

los manzanos de california les chupan dulcemente los huesos pero  
el pueblo pasa cerca desconfiando de todo  
al advertir una especie de vuelo  
que entre ellos en otoño levantan

La cosa tenía algo de provocación, de joda, como confiesa Gelman en la entrevista con Benedetti. Por algo los del PC argentino se indignaron, y Héctor P. Agosti, un destacado dirigente comunista, escribió una crítica demoledora: “¿Cómo era posible que un poeta argentino hablara de Chicago o usara nombres sajones en vez de Pérez o González?”, se pregunta. El propio Gelman confiesa que en el hecho de escoger a un poeta norteamericano como protagonista de sus poemas y ubicarse en un ambiente del Medio Oeste buscaba descolocar a los cultores del realismo social afines al PC, y desde luego que el quiebro surtió el esperado efecto, como puede verse.

Ahora bien, pese a la quiebra que representan estos nuevos poemas escritos entre 1968-1969 en relación a los primeros libros del escritor, es claro que todavía hacia final de los 60 se asocia mayormente a Gelman con la poesía social, de afirmación civil; con los registros populares (el tango, el lenguaje de la calle); con las marcas de lo porteño y por ende de lo nacional. Ello queda de manifiesto en la antología de poesía argentina que arma Alfredo Andrés, titulada *el 60*, publicada en 1969, en la que aparece el Gelman apegado a la poesía coloquial de tintes sociales, que abunda en escenas del Buenos Aires obrero, en las letras de tango, como digo. En cambio, como bien anota Ana Porrúa, en ningún momento se le relaciona con la imagen de vanguardia, a pesar de que esta es ya muy poderosa en su poesía desde mitad de los 60, distinguiendo así el antólogo —y la crítica en general— entre “compromiso” e “imagen” (Porrúa 2012, 65). La distinción no es sólo

estética, claro: es, además, o antes incluso, ideológica. Como también resulta una operación ideológica el que Benedetti incluya a Gelman entre los *poetas comunicantes*.

En cambio, en la breve muestra de poesía que Francisco Urondo despliega en su libro *Veinte años de poesía argentina, 1940-1960* (1968) se incluyen como poemas representativos de Gelman textos de la serie “Los poemas de John Wendell”. Textos que, impregnados de la imagen surrealista, como hemos visto, muestran una ruptura del discurso realista-social. Pero claro, en el libro de Urondo, la línea vanguardista, representada en poetas surrealistas e invencionistas, es la que aparece privilegiada por el antólogo, aunque no queda excluida esa otra poesía más apegada a la realidad sociopolítica (llámese “realismo crítico” o “coloquialismo”).

A propósito de las antologías, que no son un asunto menor por cuanto que instalan la poética de un autor en un campo intelectual determinado (nacional, supranacional), resulta significativa la anécdota que el propio Gelman me relató en una charla mantenida en Barcelona en 2011. Hablábamos de este asunto de las antologías, de la distinta imagen que dan una y otra de su perfil poético, y salió a colación la antología que su amigo y compañero de oficio César Fernández Moreno trataba de armar: “Él andaba haciendo una antología —cuenta Gelman—. Por entonces estábamos trabajando en la UNESCO, durante mi exilio francés, y él me decía: ‘Yo no sé dónde meterte, Juan’. Y yo: ‘¿Por qué?’. Me contesta: ‘Porque tenés libros donde sos “existencialista”... Pero ¿y dónde meto *Citas y Comentarios*?’, me dice, “¡porque eso es “esencialista!”” (Salazar Anglada 2012, 239).

Este dilema traen los etiquetados, que nos sitúan más en la historia de la literatura que en la realidad literaria en sí, siempre más compleja y difícil de encapsular. Benedetti no desconoce ni mucho menos el cambio operado en la poética de Gelman, que califica de “sustancial” y del que se muestra interesado por sus causas. Merece la pena leer por extenso la respuesta de Gelman:

Te voy a explicar lo que ocurrió. Después de *Gotán* escribí nueve libros, unos dos mil poemas, antes de *Traducciones III*. ...Allí están *Traducciones II* (que es un japonés) y *Traducciones I* (que es un inglés). Efectivamente, cuando empecé con el inglés, fue para *extrañarme* de algo que me estaba ocurriendo (*extrañarme* lo digo en el sentido brechtiano), porque mi poesía se estaba volviendo muy íntima. Claro, estas no son cosas excesivamente conscientes, pero en lo que yo sé, desde el punto de vista consciente, pasaba esto: en ese momento me

había ido del Partido Comunista, absolutamente convencido de su derechismo; la situación 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, pero estos problemas siempre existen. Y me produjo algo así como un ahogo; yo me sentía muy mal. Hasta que un día me decidí a inventar un inglés, que escribiera poesía, a ver si pasaba ese estado de ánimo, porque en realidad estaba cansado. Es claro que seguí hablando de mí, hasta que conseguí hablar yo, pero ya no de mí, sino también de otras cosas. Y esto siguió con el japonés, y después con el norteamericano (Benedetti 1981, 192).

Ello reflejaba, pues, un cansancio de “lo nacional”, cuando parecía que un poeta argentino, un poeta social, porteño para más señas, estaba obligado a hablar de su entorno inmediato, de las gentes y cosas de Buenos Aires, y además a preferirlas a cualesquiera otras. En un momento de la entrevista, Gelman arremete contra los postulados del realismo socialista que trató de imponer el aparato del PC a los escritores y artistas comunistas y también a los que no lo eran:

Durante muchos años, en el movimiento comunista internacional pesó una concepción sociologista de la estética y de la cultura. ...Pero leyendo a los clásicos (Marx, Engels) sobre este tema, ahí no se advierten concepciones sociologistas ni mucho menos. Ellos mismos han dicho que no han podido terminar de explorar (salvo en economía) todos los campos que hubieran querido, aplicando la guía del marxismo. Lo que ha habido son ejercicios no marxistas, aunque sí pretendidamente marxistas. Y esto por razones que conocemos bien: la URSS como único país socialista, y toda la deformación que se produjo adentro, el realismo socialista, etc. Este problema hoy sigue existiendo, pero no quiere decir que ésta sea la forma en que el marxismo se ejerce (Benedetti 1981, 201).

En el contexto de los movimientos revolucionarios latinoamericanos que desató la Revolución cubana, y siguiendo, antes de esta, el mandato nerudiano lanzado en la Guerra Civil española y en el contexto de la lucha contra el fascismo en Europa, la poesía, que en Latinoamérica posee una declarada vocación política, parecía obligada a ponerse al servicio de la revolución. Si se examinan las “artes poéticas” del Benedetti de la segunda mitad de la década del 60, se advierte enseguida —en textos como “Arte poética”, de *Los puentes levadizos* (1965-1966); o “Semántica” de *Quemar las naves* (1968-

1969)— que, en consonancia con los dictados del socialismo marxista, la poesía se postula como un instrumento al servicio de la colectividad, con miras a la revolución contra el capital. Una poesía, por tanto, bajada del Olimpo, cercana al hombre de la calle y sus problemas, cómplice con el lector, en definitiva comunicante (Alemany, 2006, 180-181). “Tu porvenir es desolimpizarte”, escribe Mario Benedetti en “Semántica”.

En cambio, lo que postula Gelman en la entrevista del 71 con Benedetti, y lo que, además, muestran los textos que escribe por esos años, es que no es incompatible escribir una poesía que, alejada de todo utilitarismo, indaga en el proceso creativo y ser un revolucionario al servicio del pueblo. Por eso Gelman puede escribir *Los poemas de Sidney West* y al mismo tiempo militar en las FAR y luego en Montoneros. Y ahí está ese poema titulado “Confianzas”, cuya fecha de escritura —1971-1973— no dista mucho de la entrevista celebrada con Benedetti, y que reza así: “con este poema no tomarás el poder’, dice / ‘con estos versos no harás la Revolución’, dice / ‘con miles de versos no harás la Revolución’, dice” (*Relaciones*). A ello mismo se refiere Gelman en este pasaje de la entrevista:

Habría que volver a pensar cuáles son los alcances reales de la poesía, y sobre todo pensar que no tiene por qué haber disyuntivas. No hay por qué decir: o escribo poesía o hago la revolución. Supongo que hoy se pueden hacer ambas cosas. ...Hay quien pregunta si la poesía puede servir para otros fines. Siempre ha servido, en la medida en que sirve todas las artes. Ahora bien, no cabe duda de que con endecasílabos no vas a matar a nadie (Benedetti 1981, 194).

¿Acaso había dejado de ser Gelman el poeta social que fue en sus comienzos, deslindando su actividad revolucionaria de su hacer poético? La respuesta es: rotundamente, no. Una lectura atenta nos revela que los textos que componen *Los poemas de Sidney West* no están exentos de crítica social. De hecho, el poeta Sidney West, esa máscara distanciadora que inventa Gelman, es “un poeta contestatario que denuncia el fracaso de su sociedad y la muerte del sueño americano” (Pérez 2012, 100). Ello en el contexto de la guerra de Vietnam, un problema mayúsculo que llevaba instalado en la sociedad estadounidense desde el 58 y que estaba causando estragos en la juventud, generando constantes tensiones. Esta crítica manifiesta que enfrenta *espiritualidad* y *materialismo*, en la más pura tradición rodoniana, no supieron verla los camaradas vigilantes del PC argen-

tino, distraídos con la onomástica y la topográfica. Lo que planteaba Gelman en ese libro es, al cabo, la inutilidad de la poesía (o de los seres llenos de poesía) en un mundo capitalista.

Los personajes de sus poemas son seres poco prácticos, inadaptados simpáticos, soñadores que mueren a consecuencia de ese “exceso” poético en el que viven. Aman las flores y los animales. Son pacifistas, generosos, idealistas... Gelman termina acusando de insensibilidad a esa sociedad materialista donde viven los personajes (Pérez 2012, 100).

Los críticos, bien lo sabemos, tratan (tratamos) de domesticar a los escritores, y estos tratan de disciplinar (disciplinarnos) a los críticos: este es *el juego en que andamos*. Benedetti, al etiquetar a Gelman como *poeta comunicante*, amaña en cierto modo la imagen del escritor, la cercena, la reduce a un solo perfil en función de sus intereses ideológicos. La poética gelmaniana que se va fraguando desde mitad de la década del 60 es más compleja: combina, junta, mezcla, reelabora elementos que provienen claramente de la poesía coloquial (el tono, sobre todo, y ciertas mitologías porteñas como el tango) con elementos heredados de las vanguardias (la imagen surrealista). Precisamente el rasgo genuino que encontramos hoy en la poesía de Gelman es esa convivencia conflictiva y tensionada entre estéticas superpuestas, entre ideologías de la literatura encontradas. Lo que resulta sintomático, e innegable por lo demás, es que el poema elegido por Urondo en su citada antología de 1968, y que justamente recoge Benedetti un año después como colofón de su antología dedicada a Gelman, “supone una revisión del coloquialismo y de ciertas corrientes de poesía social que había procesado [el autor] en los primeros años de su producción” (Porrúa 2012, 71-72).

### Obras citadas

- Alemany, Carmen. "Para una revisión de la poesía coloquial". *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2006. 159-71.
- Benedetti, Mario. *Los poetas comunicantes*. La Habana: Marcha, 1981, 2ª ed.
- . "Juan Gelman y la ardua empresa de matar la melancolía". Ed. Mario Benedetti. *Los poetas comunicantes*. La Habana: Marcha, 1981, 2ª ed. 187-208.
- Celan, Paul. *Microlitos*. Traducción de José Luis Gómez Toré. *Revista de Occidente* 392 (enero de 2014): 135-138.
- Correa-Díaz, Luis. "Así (no) lloró Juan Gelman al Che: sus coplas a la muerte de nuestro 'Padre Guevara'". *Trilce* 8 (2001-2002): 31-39.
- Dalmaroni, Miguel. *Juan Gelman. Contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires: Almagesto, 1993.
- . "De aquel poeta comunista. Una relectura desde los comienzos". Ed. Aníbal Salazar Anglada. *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012. 85-96.
- Esquivada, Gabriela. "Juan Gelman: obra periodística de un poeta". Ed. Aníbal Salazar Anglada. *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012. 209-231.
- Leminski, Paulo. *Yo iba a ser Homero. Antología poética bilingüe*. Barcelona: Killer71, 2013.
- Pérez, Julián. "Gelman y la contracultura norteamericana de los 60". *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*. Ed. Aníbal Salazar Anglada. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012. 97-107.
- Porrúa, Ana. "Lecturas antológicas de Gelman: el poeta dividido". Aníbal Salazar Anglada, 63-81.
- Sabines, Jaime. *Nuevo recuento de poemas*. México: Joaquín Mortiz, 1991.
- Salazar Anglada, Aníbal. "Cartografías de un poeta: entrevista con Juan Gelman (Barcelona, mayo de 2011)". Aníbal Salazar Anglada, 235-42.
- . *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*. Ed. Aníbal Salazar Anglada. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.
- Toutain, Ferran. *El que es diu i el que passa*. Barcelona: Biblioteca del Núvol, 2013.



**SECTION:**

***CONTRAPUNTOS SOBRE BENEDETTI  
Y UNA CONVERSACIÓN***

