

## Introducción

En el presente trabajo se va a analizar y estudiar el poemario *Traducciones III. Los poemas del Sidney West* (1919) del autor argentino Juan Gelman (1930-2014). Este poemario es uno de los más importantes de toda la producción gelmaneana, supuso un antes y un después en su trayectoria, así como una necesidad casi vital para el propio autor y su oficio como poeta, por tanto resulta más que interesante su estudio para comprender su poética.

Las siguientes páginas tratarán de mostrar la singularidad de esta obra en cuanto a la noción de “mezcla” al igual que la importancia que tuvieron los heterónimos para la conformación de la poética propia de Juan Gelman, la cual se alcanza con *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*.

### 1. El grupo *El Pan Duro* y la Generación del 60

El poeta argentino (1930-2014) Juan Gelman funda, junto con otros poetas amigos como David Álvarez Morgade, Héctor Negro y Julio César Silvain, el grupo literario *El Pan Duro* en 1955. El propósito del grupo era promover la autopublicación de libros mediante la venta anticipada de bonos y ofrecer recitales, entre otras actividades. Todos los integrantes del grupo tenían algo en común: pensaban que la poesía debía estar ligada al accionar político (Boccanera 1994: 20). Uno de sus maestros, y quizás el más importante, será Raúl González Tuñón. Alberto Julián Pérez (1987: 34) sostiene que el poeta:

Forma parte de este grupo de artistas y humanistas (políticos, historiadores, politólogos, filósofos, etc.) que se denominan “intelectuales” y consideran que sus opiniones deben guiar a la sociedad civil. El artista sale de la vida privada y se encuentra con una función pública y social importante, que va más allá de su arte. Integra una elite de la inteligencia que quiere ser tomada en cuenta, busca influir en la moral pública y aún defender a la sociedad civil de intereses egoístas que, aprovechándose de su desconocimiento, puedan llevarla por un camino equivocado. El artista se encuentra con un importante papel moral que eleva su condición y le da una nueva misión dentro de su sociedad.

El artista o intelectual de la época encuentra su posición en el mundo, pero esta ya no es pasiva y relegada a la torre de marfil: ahora tienen una misión y creen que poseen la capacidad de cambiar el mundo. “Los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo”, con esta cita de Percy B. Shelley se abre *Violín y otras cuestiones* (1956), primer libro de Gelman, que recoge esta nueva función democrática que tienen los poetas, función que conllevará una revisión –y crítica– de todo lo anterior.

El nuevo grupo, como escribe Julia Romero (Brú 2000: 21) forma parte de aquel discurrir historiográfico cuando “a partir de los 60 tienen lugar las poéticas de los intelectuales de izquierda que cuestionan los modos de representación estetizantes en pro de una función política y ‘comprometida’ de la literatura”. Estos poetas –la llamada Generación del 60–

comienzan a emerger durante los años 1955 y los primeros años de los 70 en la literatura argentina con poemas que “intentan aproximar el texto al contexto histórico-social, la poesía a la vida” (Delmaroni 1993: 10). Con poemas como “Niños: Corea 1952” o “Llamamiento contra la preparación de una guerra atómica”, ambos incluidos en el primer poemario de Juan Gelman, el poeta muestra desde el primer momento su denuncia política y su deseo de transmitirla a través de su poesía. Escribe un “llamamiento” porque quiere llegar a la gente, despertarles de su sueño: “Voy a firmar aquí contra el espanto, / por la paz, por la vida, por el canto, / por el gorrión que vuela cuando beso.” (Gelman, 1956: 71). Para Hugo Achugar (1985: 96-97):

Gelman, pero también Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Antonio Cisneros, Benedetti, Fernández Retamar y otros muchos, comenzaban a apostar a una lírica de lo cotidiano, de lo claro, de lo sentimental, de lo irónico, de lo histórico y, sobre todo, de lo social. Apuesta anacrónica para los friedrich de América Latina que pretendían ignorar la poesía de Brecht como parte de la historia moderna. Apuesta que disputaba la hegemonía nerudiana de una lírica exuberante y rechazaba en *Canto general* y en *Odas elementales* lo que la retórica debía a su dicción anterior. Apuesta que rechazaba la poesía social de los treinta y de los cuarenta en lo que de explícito o de cartilla tenían; apuesta que encumbraba tanto al Vallejo de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, como al de *Trilce*.

El propio Gelman sostiene que cuando se empezó a hablar de la Generación del 60 se partió de una falacia ya que no todos escribirían poesía social, lo que sí será cierto es que hubo circunstancias políticas y sociales que determinaron “la mayor o menor boga de algún tipo de literatura o autor, pero eso no significó calidad o logro poético propiamente dicho” (Montanaro y Ture 1998: 60).

Raúl González Tuñón sería quien entablará especial amistad con Juan Gelman, de hecho, prologa su primer libro, *Violín y otras cuestiones* (1956), el cual es también, tras ser elegido por votación, la primera publicación de *El Pan Duro* (Montanaro y Ture 1998). Gracias a él saldrá publicado bajo el sello editorial de Manuel Gleizer. El editor Manuel Gleizer, quien había llegado en 1918 a Buenos Aires convirtiéndose en uno de los primeros bohemios en formar una librería, se convertirá en los años cincuenta en el impulsor de esta nueva generación poética de *El Pan Duro* (Areta Marigó 2017: 4). Así lo resume Raúl González Tuñón en el prólogo a *Violín y otras cuestiones*: “Así, el más viejo de los editores publica al más joven de los poetas, cuando las empresas editoras más poderosas se resisten, generalmente, a publicar libros de poetas argentinos consagrados, y con más razón si se trata de jóvenes desconocidos” (González Tuñón 1956: 12).

Jorge Boccanera sitúa el surgimiento de *El Pan Duro* con la caída del peronismo y con el comienzo de la Revolución Libertadora, enmarcado con otros acontecimientos de estas convulsas décadas como el Mayo Francés, la Masacre de Tlatelolco y el estallido de la Revolución Cubana, entre otros. El grupo escribe en el prólogo de su antología, publicada en 1963, lo siguiente:

[...] ese 1955, con pueblo ametrallado y flores y marineros en andas en las calles del Barrio Norte, con multitudes humilladas y la revancha de las minorías celebrada en funciones de gala y recepciones de embajada. La poesía cada vez más como actitud; la poesía en contradicción con un mundo –y son palabras de uno de nosotros, Juan Gelman- que por su propia esencia niega toda poesía, contribuyendo a anticipar el otro mundo, el mundo de la poesía en libertad (Montanaro y Ture 1998: 18).

Su poesía estará llena de alegato, de contenido ideológico. Hugo Achugar (1985: 95) resume muy bien lo que estaba ocurriendo en ese momento: “No alcanzaba con interpretar o expresar el mundo y la palabra, sino, precisamente, era necesario transformar mundo y palabra”. Esta década provoca una fisura, comienza una etapa de convergencias y de cruces, se da un cambio tanto en el plano formal como en la intencionalidad de los contenidos impuesto por el deseo de modernidad. Este será el lugar en el que habría que colocar a Juan Gelman, en un momento de fractura. Se recuperan los movimientos vanguardistas europeos –Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo– y la llamada *beat generation* norteamericana. Esta nueva generación latinoamericana tiene unos rasgos comunes: tendencia a testimoniar la realidad, lo cotidiano; uso de la ironía y la parodia; prosaísmo intencionado; construcción de imágenes que se suceden una detrás de otra junto con metáforas que rozan los límites de la paradoja; un lenguaje más cercano al habla, a la conversación coloquial (Boccanera 1994).

María-Rosa Olivera Williams (Gomes 1997: 650) añade que la obra de autores como Juan Gelman, Nicanor Parra y demás coetáneos responde en su mayor parte a una mentalidad “posmodernista”, entendiendo el término con el sentido que posee en inglés, siguiendo la explicación que da Miguel Gomes: “el ‘pos’ no afirma ni oposición ni desvinculación absolutas, sino una actitud crítica con respecto a gustos e inclinaciones previas” (1997: 650). Estos jóvenes autores no buscarán un parricidio respecto a todo lo anterior, sino una “revolución” que dará como resultado una renovación tanto en el plano formal como en el de contenidos.

Juan Gelman y Raúl González Tuñón se conocen en 1955, en el interior del teatro “La Máscara”, cuando los jóvenes integrantes de *El Pan Duro* están esperando para iniciar la lectura de sus textos. Gracias a González Tuñón estos poetas descubrirán a una generación que, en palabras de Gelman “practicaba lo que se ha dado en llamar el compromiso social en la poesía. El grupo entendía que la poesía debía cumplir una función en ese sentido [...]. Nos interesaba su concepción de la poesía como comunicación, el trabajo poético de lenguaje cotidiano, la ciudad, lo porteño” (Montanaro y Ture 1998: 39-40). Como señala Boccanera (1994) González Tuñón les enseñará que todo es posible y que todas las formas están en su mano porque no hay una fórmula que les diga cómo deben escribir o sobre qué.

Es interesante también observar la idea que de su pupilo tenía el poeta, quedando plasmada en el prólogo del primer poemario de Gelman:

En su libro palpita un lirismo rico y vivaz y un contenido principalmente social, pero social bien entendido, que no elude el lujo de la fantasía. Juan Gelman no es un evadido de la realidad como desearían los teóricos reaccionarios de un artempurismo imposible; ni tampoco un “editorialista en verso”, un simple propagandista, como querrían que fuera los agrios críticos sectarios, los que ignoran que en la conciencia del poeta, del creador, habrá siempre un terreno inalienable que no podrá ser hollado (González Tuñón 1956: 10).

Por eso cuando Mario Benedetti, en una entrevista realizada unos años antes de su obligado exilio a Europa, le pregunta acerca de su poesía, este responde enumerando varios elementos claves de su producción y resaltará, entre ellos, el social y el político:

Otro elemento que ha estado muy presente en mi obra, ha sido el social y político. De muy joven entré a militar políticamente. Y esto aparece en mi poesía [...]. La poesía social o política (como en general toda la poesía) es el resultado de una manera de vivir. 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 lo que estoy dispuesto a sacrificar para esa comunicación no es cuestión poética, sino una cuestión de vida (Benedetti 1981: 189).

Juan Gelman ingresa en el Partido Comunista en el año 1944 y tras sufrir varias disidencias con él, las cuales tendrán importantes consecuencias tanto en su vida como en su obra, lo abandonará en 1964 convencido de su derechismo (Benedetti 1981: 192). Después, se acerca a las FAR<sup>1</sup> y más tarde a Montoneros<sup>2</sup> cuando se fusionó con estas (Montanaro y Ture 1998: 70).

Su obra, como él mismo sostendrá, girará en torno a tres obsesiones: el amor, la poesía y la revolución. Hablando de nuevo sobre su juventud y su decisión de abandonar la carrera comenzada en Química dirá que “llegó el día en que me declaré a mí mismo poeta. Abandoné entonces la Facultad. Además, estaba enamorado, y dejé todo. Había escrito ya bastante y tenía amigos que también lo hacían. Me dije: esto, la poesía es lo que yo quiero hacer” (Montanaro y Ture 1998: 17). Juan Gelman se sitúa a sí mismo como poeta combinando este oficio con otros pequeños trabajos como camionero o vendedor de partes automotrices.

Su literatura y por ende la de su generación, como ya se ha dicho, está inevitablemente vinculada a la política. La entenderá como un instrumento de transformación social pero lo importante en Gelman es que aun siendo un escritor con una ideología imperante y con una poesía que, en muchos casos, antepone la comunicación y la crítica social, esto no le impide verse influido por las vanguardias, como se observará sobre todo en la construcción de imágenes (Sillato 1996: 14-15), como comprobaremos en *Traducciones III*. Años más tarde admitirá que nunca creyó que solo con la poesía pudieran realizarse cambios sociales: “nunca creí que con versos se podía producir una revolución: son otros los motores de la literatura” (Montanaro y Ture.: 80-81).

---

<sup>1</sup> Fuerzas Armadas Revolucionarias

<sup>2</sup> Organización político-militar argentina autodefinida como peronista. Sus miembros aspiraban al retorno de Perón.

Aun así su generación fue una generación politizada debido al momento histórico que se vivía. Miguel Dalmaroni (1993: 16-18) al hablar de estos poetas distingue dos redes de estrategias literarias, una opuesta a la otra: la primera, teniendo como tema las relaciones entre el yo-lírico y la palabra, y el alejamiento de todo contexto no estético, es decir, la exclusión de cualquier material discursivo que haga referencia al contexto histórico-político; la segunda, en oposición, se caracterizaría por un discurso coloquial y por la correspondencia entre poesía y política que fue propiciada por algunas vanguardias poéticas europeas a principios del siglo XX, el arte y la vida no son entidades autónomas. Lo interesante es el lugar en el que sitúa a Juan Gelman en esta dicotomía:

En el caso de Gelman, esa oposición inicial [a la primera red] sólo sirve para empezar a leerlo, es decir, para hacerse un mapa de exclusiones que es un punto de partida dado por las polémicas literarias del contexto. La obra de Gelman consiste precisamente en la negación de esas distinciones, en un tipo de mezcla que termina por abolir la posibilidad de retorno a la alienación inicial: el cruce entre *poesía pura* y *poesía social* ya no se podrá leer como paradoja, pues la paradoja es nada más que una estratagema para negar la lógica del poder, de su lenguaje, y hablar de otro modo, de “otromundo” (Miguel Dalmaroni 1993: 19).

Esta “mezcla” también se puede llamar heterogeneidad porque ante todo Juan Gelman es un poeta heterogéneo procedente de una tradición en la que, como señalará Raúl González Tuñón (1956: 11), “se mezclan” muchos autores y corrientes a través del tiempo. Uno de los ejemplos más llamativos de esta “mezcla” se puede encontrar en *Traducciones III* donde trataremos de mostrar esa óptica heterogénea.

## **2. La poética gelmaneana**

La producción de Juan Gelman es de naturaleza heterogénea –beberá tanto de la vanguardia como de la generación del 60– y así lo será también su poética. Para tratar de entender lo que esto supondrá en la totalidad de su obra, y sobre todo en *Traducciones III*, es necesario acudir a la noción de *pliege* de Deleuze.

En palabras de Ana Porrúa “el pliege es aquello que separa, que da cuenta de la heterogeneidad” y permite abordar su producción no solo a partir de movimientos de avance, sino también de retroceso y de cruce ya que en sus textos “hay una permanencia de ciertas tradiciones y trayectos, de ciertos referentes, de ciertas sintaxis, y hay puntos de ruptura de estos modos de leer y escribir; pero también hay superposiciones, luchas internas” (Porrúa 2001: 1). Esta noción de pliege supone la idea de un punto intermedio entre dos superficies, en este caso entre la poética de la vanguardia y la poética coloquialista propia de la poesía de los ´60, cuyo movimiento debe leerse como “despliegue” donde “la noción de despliegue supone, en este caso, la ausencia de conflicto, ya que cada una de las poéticas será expuesta de acuerdo a los

regímenes que le son propios” (*ib.*: 3). Como afirmaba Miguel Delmanori (1993: 19) este cruce, esta mezcla ya no se puede leer como paradoja ya que

El pliegue proporciona otro modo de organizar las materias en conflicto: no ya la yuxtaposición en estado puro, sino la tensión de una poética en la otra en el interior de un mismo texto. Aquí el texto se escribe en el punto intermedio y no ya en sus lados; permite pensar esta polémica no solo a partir de la diferencia, sino de la unión (Porrúa 2001: 4).

Es decir el despliegue de la poética coloquialista y de la vanguardista se da de manera simultánea, Juan Gelman yuxtapone ambas poéticas (Porrúa 2001: 3-5). La poética del “pliegue y despliegue” gelmaneana se vale de la combinación de varios elementos supuestamente ajenos. Según Jorge Boccanera (Brú 2000: 35-53) las principales claves de la poética gelmaneana son:

—Poeta y ciudad: se observa en las locuciones populares, en la oralidad callejera y en el fraseo del tango así como en el repertorio de lo cotidiano que implica usos populares como refranes, modismos y onomatopeyas, frecuente en la mayoría de sus libros

—Coloquialismo: referente a un lenguaje puesto en la costumbre, un lenguaje que se encuentra más cerca del habla que de la propia lengua, el cual era una tendencia en los poetas latinoamericanos de inicios de los años 60. Esta oralidad conforma una estructura compleja en la que se mezclan tanto lo cotidiano como lo irracional, la evidencia y la alucinación.

—Experimentación y búsqueda: experimentación que trata de desarticular el continuo lógico y búsqueda en cuanto a la creación de neologismos, uso de la enumeración caótica y juegos fónicos, siendo el punto fuerte de esto la construcción de imágenes y su libertad a la hora de asociarlas.

—Los Heterónimos: los desplazamientos de autoría son frecuentes en su obra, desde los tres poetas traducidos<sup>3</sup> hasta el caso de José Galván y Julio Greco en *Hacia el sur* (1982). Gelman aparece camuflado en ese “desfile de voces”.

—El exilio: su obligado exilio en 1975 marcará su obra a partir de ese momento con ausencias, soledad y duelo.

A partir de estos elementos conformará su poética y tratará de expresar sus “obsesiones”, las cuales él mismo define como:

Un caleidoscopio, que no tiene más de cuarenta o cincuenta pedacitos de vidrios, pero a medida que uno los va girando aparecen muchos dibujos, no infinitos pero muchos, y creo que lo que se mueve dentro de uno – como obsesión y como relación con el lenguaje y con la vida ¿no? – va produciendo ese movimiento de caleidoscopio por el cual una palabra, en un conjunto de palabras, se va ubicando de distintos modos como los pedacitos de vidrio, pero lo que hace girar el caleidoscopio es la mano... y en el poema, ¿será la vida? ¿Será no sé qué? ¿Será que una misma obsesión te visita de otro modo? (Montanaro y Ture 1998: 107).

---

<sup>3</sup> Esta cuestión se trata de manera mucho más detallada en el apartado 3.1.

Y con palabras intentará lidiar con sus obsesiones, sosteniendo que “la interrelación de las palabras puede ser infinita, la relación entre dos palabras deja a un lado millones de relaciones y esa elección se hace de una manera, no voy a decir ciega pero sí una manera que no depende de la voluntad” (Montanaro y Ture 1998: 107). Por lo tanto la poética de Gelman está imbuida de elementos variados, procedentes tanto de las vanguardias como de la atmósfera altamente politizada de la poesía de la generación del 60. Su maestría reside en encontrar la convivencia pacífica entre todos ellos dentro de esta infinita interrelación que tienen las palabras.

### **3. Traducciones III. Los poemas de Sidney West (1968-1969)**

Juan Gelman publica en 1969 el poemario *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*, tercer libro de su serie “Traducciones”. A continuación, se tratarán varias cuestiones que permitirán mostrar la importancia y singularidad de este poemario tanto dentro de la producción gelmaneana como a nivel de la literatura argentina de mediados del siglo XX.

#### **3.1. Los heterónimos**

Juan Gelman incorpora en su poética los primeros heterónimos a partir de 1965 con la creación del inglés John Wendell, el japonés Yamanocuchi Ando y el americano Sydney West. Carmen Sillato (1996: 19) define “heterónimo” como:

El proceso de creación de una voz autorial ficticia o de una escritura que oculta o niega la verdadera identidad de su creador, se designa en la actualidad bajo dos nombres: heteronimia y escritura apócrifa. Por extensión se le llama heterónimo o apócrifo a la persona ficticia que representa a esa voz autorial.

Siguiendo la explicación de Carmen Sillato (1996: 11), los heterónimos se sirven del recurso de desdoblamiento y desplazamiento del “yo”, lo que implica hablar desde el “yo” asumiendo al mismo tiempo la capacidad de ser “otro” y, a su vez, dejar hablar a esos “otros” a través de su propia voz. Esto nos conduce al concepto de otredad y a la relación del autor con el texto:

En el ámbito de las letras modernas y contemporáneas, las nuevas consideraciones acerca de la relación yo-otro han promovido una revisión del papel del yo y del poeta respecto a la voz que habla en el poema, de la relación autor-creación, o del papel del lector en la composición del texto. Partiendo de la concepción romántica del yo poético como uno e indivisible, representación del sujeto empírico, es posible detectar en la historia de la literatura el camino recorrido hacia el reconocimiento, por un lado, de un yo multiplicado que puede contener múltiples voces, y por otro, de un yo deshumanizado que oculte la identidad del poeta. (...) Con la deshumanización, se busca separar al hombre que escribe – el poeta, el yo empírico – de la voz que habla en el poema, el “otro” que es en sí el sujeto poético. Por otra parte, en el desdoblamiento o en la multiplicidad del yo del poeta a la manera whitmaniana, está siempre presente la idea del “otro” o de “otros” como partes constitutivas del yo (Sillato, 1996: 12-13).

Por lo tanto en la historia de la literatura se han producido cambios en cuanto al papel del yo y del poeta como creador, y también en la historia de la literatura argentina ya que “a la pregunta acerca de quién tiene la palabra, comienzan [textos de autores argentinos] a responder

de otra manera [...]. En esa nueva tendencia, entonces, lo revolucionario deja de ser lo que el texto literario declara, dice o explica desde una voz esclarecida por la doctrina” (Delmaroni 1993: 39-40). Y existen recursos que logran esto: unos separando al poeta-escritor de la “otra” voz que habla en el poema y otros mostrando la idea de que otras múltiples voces también pueden formar parte del yo. En la obra de Gelman se encontrarán diferentes modos de expresar este concepto de otredad (Sillato 1996: 13).

Cuando Mario Benedetti (1981: 192), le pregunta acerca de sus *Traducciones* y de las motivaciones que le llevaron a realizarlas Juan Gelman responderá:

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, éstas 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 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, pero estos problemas personales 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.

El *extrañamiento* o *distanciamiento* brechtiano, que es al que hace referencia, se entiende como “hallar una forma de presentación en la que lo familiar se convirtiese en sorprendente y lo habitual en asombroso. Aquello con lo que nos hallamos todos los días debía producir un efecto peculiar, y muchas cosas que parecían naturales debían ser reconocidas como cosas artificiales”<sup>4</sup> (Brecht 1972: 51). Miguel Gomes (1997: 652) sostiene que Gelman menciona a Brecht “a la hora de reflexionar acerca de un concepto que descende directamente de la ‘ironía’ [...] aquella entendida como contemplación en la escritura de lo que creemos más familiar, el Yo, como entidad ajena, distante –lo que precipita la destrucción de toda mimesis”. Como le explicaba a Benedetti:

Gente que conoce Estados Unidos, me dijo que en el libro estaba muy bien reflejada la atmósfera de Nueva Inglaterra. A mí me causó bastante gracia, porque si hay alguna atmósfera es la de un pueblito del sur de la provincia de Buenos Aires. Puede ser que coincidan. Ahí dejé todos los nombres, no cambié nada; un caso de provocación, y también un problema de concepción (Benedetti 1981: 192).

Y esto le permitió salir del intimismo en el que se encontraba inmerso y continuar con su proceso de creación, desdoblarse en otros le permitió abrir una puerta (Boccanera 1994: 144). Otra de las razones que le llevó a crearlos fue la necesidad de provocación hacia las corrientes de la literatura argentina de entonces:

Inventé terceros y los publiqué de esa manera, en parte porque constituyen así una provocación a las corrientes populistas en boga, que suponen una poesía nacional – o no – si menciona –o no – los sitios y otras anécdotas

---

<sup>4</sup> En B. Brecht, *La política en el teatro*, trad. de Norberto Silveti Paz, Buenos Aires, Editorial Alfa Argentina, 1972. Citado por Hellín Nistal, “Una travesía política: el extrañamiento de Brecht como propuesta transformadora de la desautomatización del formalismo ruso”, *Castilla. Estudios de literatura*, 7, 2016: 461-491.



de la nación. Esas corrientes no advierten que una poesía nacional no es cuestión de voluntad y mucho menos de exterioridad. Es una cuestión de idioma, y el idioma es una manera de entender el mundo y aún de enfrentarlo y padecerlo. Yo creo que estos poetas “traducidos” son exactamente argentinos. O quizá no, pero, en todo caso, ello nada tiene que ver con que el yanqui diga “Chicago” en vez de decir “Rosario” (Boccanera 1988: 28-29).

Para Carmen Sillato (1996: 22-23) estos poetas traducidos ponen a prueba la autenticidad de una literatura nacional que “según el poeta, para serlo no precisaba circunscribirse a una realidad limitada por fronteras geográficas”, ya que Juan Gelman cuando “traducía” al americano y sus lamentos en realidad estaba hablando de un pueblito de Buenos Aires. Además el hecho de que Gelman escoja la figura de un traductor, aparte de ayudar a lograr el *extrañamiento*, convierte al escritor en un provocador profesional ya que “la ‘traducción’ produce la politización del debate estético y, por esta causa, la discrepancia se da nuevamente desde la ‘extranjería’, para dejar de lado definitivamente la cuestión de la literatura ‘nacional y popular’” (Porrúa 1997: 3).

El recurso de la traducción usado por Gelman, íntimamente relacionado con el recurso de la heteronimia, supone un medio de implicar al otro en el proceso de creación ya que en una traducción el “otro” es el otro lenguaje, es decir, la palabra es la “otra” y no siempre es traducible en su literalidad y a esto se le suma otro “otro”: el autor-otro que es el traductor, sobre el que recae la responsabilidad de transmitir con la mayor exactitud el original en su “otra” lengua, de este modo la traducción le permite a Gelman lograr un distanciamiento aún mayor con su creación (Sillato 1996: 133-134).

En *Traducciones III. Los poemas de Sidney West* (1969) llama la atención el epígrafe que lo abre: “La traducción, ¿es traición? / La poesía, ¿es traducción? Po I-po”. Este entimema cuestiona el texto que antecede y alerta al lector sobre la propia validez del mismo (Sillato 1996: 134). Carmen Sillato (1995: 3-4) lo explica de esta manera:

Llama la atención el carácter irónico de tales preguntas nada menos que como apertura de un texto cuya esencia es precisamente la traducción poética. El entimema alude al conocido adagio italiano “traduttore, traditore”, aunque desplaza a la traducción misma el calificativo aplicado aquí al traductor e imprime un acento cuestionador al tono de sentencia del adagio. Es evidente la manipulación por parte de quien ha seleccionado el epígrafe para quien, al parecer, la traducción poética debe proponer ante todo un desafío al lector. No obstante, el carácter de “traducidos” de tales textos no es más que una provocación. El lector, impedido de acceder a “los originales”, debe juzgar entonces el valor de los textos traducidos por sí mismos y juzgar al “traductor” más por sus logros que por la precisión y fidelidad en el proceso de traducción. En un juego de ocultamiento de originales inexistentes, escritos por poetas inexistentes, el lector se siente “traicionado” por este “traductor”, no debido a la inautenticidad de los textos traducidos sino al carácter fingido de quien, presentándose como “traductor”, no es más que el único autor de estos poemas.

Juan Gelman crea una especie de “juego” en el que el lector debe de combinar los recursos de desdoblamiento y desplazamiento del “yo” junto con el recurso de la traducción, los cuales se tornan presentes nada más comenzar a leer el poemario. La ironía también se aparece ya que: “Si el epígrafe fue elegido por Sidney West, supuesto poeta-autor, ¿fue ésa una manera de

protegerse de futuras traducciones y distorsiones?” y a su vez “Si el epígrafe fue elegido por el supuesto traductor, Juan Gelman, ¿es ésta una manera de prevenir al lector acerca de lo volátil de la traducción o una manera de afirmar la traducibilidad de la poesía?” (Sillato 1996: 29). Aparece la siguiente dicotomía: si la traducción resulta ser una traición, un engaño, y en este poemario lo que Gelman ha realizado es una traducción poética, ¿entonces la poesía es también un engaño? Todo esto partiendo de la falsa traducción y del falso Sidney West.

Pero esto va más allá de la simple traducción lingüística-literaria. A Juan Gelman lo que le interesa es discutir “sobre la poesía (o la literatura) como un discurso que ‘traduce’ discursos de otros. Lo que importa es la posibilidad de distanciamiento, que en el caso de TIII funciona produciendo un texto absolutamente discrepante, tanto en el interior de la poética sesentista como con respecto a las vanguardias locales” (Porrúa 1997: 3). Esta discrepancia surge de la nueva visión que Gelman logra al no entender estas dos poéticas como una contradicción, sino como una solución conjunta y es ahí donde radica la importancia de este poemario, en su mezcla y rareza, entendida esta como singularidad, tanto dentro de la producción del propio autor como dentro del contexto literario argentino de la época.

### **3.2. Traducciones III antes que Traducciones I. Los poemas de John Wendell y Traducciones II. Los poemas de Yamanocuchi Ando**

*Traducciones III. Los poemas de Sidney West* es el tercer poemario de la serie de “traducciones”, junto con *Traducciones I. Los poemas de John Wendell* y *Traducciones II. Los poemas de Yamanocuchi Ando*, pero, sin embargo, es el primero en publicarse en 1969. Los otros dos poemarios se incluyen en *Cólera Buey* (1971), obra que recoge los poemas escritos por Juan Gelman entre 1962 y 1968, conteniendo, entre otros, *Traducciones I* (1965-1968), que integra también “Los poemas de Dom Pero (escritos en el español que se verá y atribuidos por John Wendell a un tal Dom Pero Gonçalvez)”, y *Traducciones II* (1968) (Sillato 1996: 23-25). Cabe resaltar esta diferencia a la hora de dar a conocer los heterónimos ya que “Sidney West es el autor heterónimo de un texto completo, editado y publicado como tal, mientras que los poemas de John Wendell, los de Dom Pero y los de Yamanocuchi Ando, son parte de un texto que en su portada presenta como única voz autorial a Juan Gelman” (Sillato 1996: 24) y que además fueron escritos con anterioridad a Sidney West pero publicados después.

Independientemente de las intenciones que tuviera el autor en lo referente a su publicación, ya que no se sabe si tuvo intención de publicarlos de manera separada o hubo otras razones externas que le condicionaron su publicación “desordenada”, *Traducciones III* se aparta

visiblemente de los otros dos, ya no solo por aparecer publicado de manera independiente, sino también por los signos paratextuales<sup>5</sup>. Lo explica Carmen Sillato (1996: 27-28):

Nos remitimos a la primera edición, la de 1969 [que es la misma que se trata en este trabajo], cuya portada llama de inmediato la atención del lector. Es posible inferir, a partir de su diagramación, las huellas de una tercera figura, igualmente importante en el proceso de divulgación del texto: el editor. Autor, traductor y editor se presentan de manera directa e indirecta en esta portada en la que sobresalen, a primera vista, los nombres de los dos primeros. Juan Gelman-Sidney West contienen exactamente, aunque a la inversa, el mismo número de letras, lo que produce un diagrama simétrico. Ninguno de los dos pretende imponer su supremacía sobre el otro. [...] No hay casualidad sino abierta intencionalidad en el hecho de que se juega ante el lector con dos nombres propios en un mismo nivel de valoración e importancia, presentes en la portada de un libro en el cual dichos nombres significan más que el título. [...] Lo que llama la atención, además, es que el lector debe asumir que Gelman es el 'traductor' [...]: si se trata de 'traducciones', existe un traductor y si los poemas pertenecen a Sidney West, Juan Gelman es, entonces, dicho traductor.

Mientras que los otros “poetas” traducidos aparecen, como ya se ha dicho, formando parte de *Cólera Buey* (1971) bajo el nombre de Juan Gelman. Con todos estos elementos que constituyen el paratexto de *Traducciones III*, Gelman busca no ser claro, busca “imponer al lector un modo de lectura y, al mismo tiempo, confundir los signos de manera tal que sea posible poner en tela de juicio ambas voces, la del poeta y la del traductor” (Sillato 1996: 31) . Comienza el juego de las identidades, de los diferentes “yo” que contiene el poemario. Sin embargo, esto no ocurre de manera tan intencionada en los otros dos “poetas” traducidos, ya que esta primera confusión autor-traductor se diluye al ver que están recogidos en un mismo tomo que lleva el nombre de Juan Gelman.

Los temas de los poemarios también son diferentes. En *Traducciones I. Los poemas de John Wendell* Juan Gelman intercala poemas escritos en primera persona con otros poemas de carácter narrativo en los que el “yo” desaparece dejando un relato anecdótico e impersonal: “se destaca de este poemario el deseo expresado por la voz poética de capturar la realidad por intermedio de la palabra” (Sillato 1996: 39-40):

[...]  
todo el día viví con tu ausencia mejor dicho  
todo el día viví de tu ausencia ya que los terremotos  
otros desastres internacionales  
no me distrajeron de ti  
(Gelman 1971: “XXVIV” 141)  
.....  
[...]  
cuando Edipo se arrancó los ojos o la representación de sus delitos  
(matar al padre concebir con la madre  
todo lo que Sófocles llamó ignorancia o sufrimiento)  
manaron larga sangre densa sobre el talón nívico de Antígona  
(Gelman 1971: “XXIII” 149)

---

<sup>5</sup> “Paratextual’ en el sentido que Genette da a los elementos que configuran el ‘paratexto’ (el título, el subtítulo, el prefacio, las notas marginales, el epígrafe, las ilustraciones, etc.), los que le proporcionan al texto un entorno (variable) y, a veces, un comentario ‘oficial u oficioso’” (Sillato 1996: 27).

Por otro lado *Traducciones II. Los poemas de Yamanocuchi Ando* se presenta con un lenguaje más hermético y con un tono bíblico religioso; sus poemas transmiten “verdades universales” con una voz poética impersonal y en ambos poemarios, la poesía y los poetas aparecen como tema central en algunos de los poemas (Sillato 1996: 46-49):

[...]  
aquel que fue creado como rostro  
no tiene derecho a la sombra  
al descanso al olvido no puede  
rogar al dios que lo creó  
(Gelman 1971: “XVIII” 208)

.....  
[...]  
en un país abrumado por miles  
de escritores de versos cantó  
un pájaro un verdadero pajarito [...]  
(Gelman 1971: “IX” 199)

Y con *Traducciones III. Los poemas de Sidney West* Gelman culmina el proceso<sup>6</sup>, proceso que se estrena con *Traducciones I*, en el cual comienza a alejarse – pero sin llegar a abandonarla – de esa poética coloquialista y de compromiso social de la generación del 60 en búsqueda de una voz poética más impersonal, siguiéndole *Traducciones II*, que supondrá una profundización más intensa y la inmersión en tradiciones diversas como la cultura oriental y la mitología greco-latina. Según Carmen Sillato (1996:43):

“Traducciones I” representa el puente de transición hacia una poesía más impersonal, aspecto que se profundizará con Yamanocuchi Ando y que culminará, como ya hemos visto, con los “lamentos” de Sidney West en los que, de manera definitiva, la voz productora de los poemas será sometida a un proceso de decantación y le llegará al lector transfigurada en la voz de un testigo narratorio luego de atravesar los procesos de la heteronimia y de la “traducción”.

Juan Gelman publica primero *Traducciones III* “sin duda porque complejiza y completa el proyecto iniciado en las dos primeras” (Dalmaroni 1993: 59). Además, como señala Ana Porrúa (1997: 2) con Sidney West desaparece el referente político, presente aún en *Traducciones I y II*, y el tópico amoroso deja de ser entendido como intimidad personal o como acontecer político, además, se disuelve el “yo” y se generaliza la tercera persona.

En cuanto a los recursos poéticos, las enumeraciones, encabalgamientos y aliteraciones así como las imágenes y metáforas, las cuales logran crear el aspecto maravilloso de la realidad cotidiana de los personajes que transcurren por los poemas, se acentúan con respecto a su producción anterior (Sillato 1996: 36), ya que Gelman comienza a experimentar con recursos habituales de las vanguardias, como la creación de neologismos o los juegos fónicos, los cuales contribuyen a incrementar el sentimiento de extrañamiento *brechtiano* ya comentado.

---

<sup>6</sup> Los “lamentos” se tratan de manera más detallada en el punto 3.3.

Por lo tanto con *Traducciones III* Gelman no solo alcanza el nivel más alto de distanciamiento, sino que además rompe con el intimismo que había inundado su poesía. En consecuencia, como señala Carmen Sillato (1996: 35) “de los tres textos `traducidos´ (John Wendell, Yamanocuchi Ando y Sidney West), es, sin duda, este último el que mejor expresa ese momento de ruptura. Hay un deliberado alejamiento del tono político [...] y también de sus `obsesiones´”. Por eso es el más interesante de estudiar, porque en él se resuelve el fin de un ciclo comenzado por Juan Gelman debido a la asfixia existencial que estaba sufriendo. Gracias a este poemario consigue “extrañarse” y salir del intimismo en el que estaba inmerso y continuar con su oficio de poeta. Este poemario supone un antes y un después en su poética, la cual se termina de conformar no desde la diferencia, sino desde la unión de elementos de diversas tradiciones.

### 3.3. Los “lamentos” de Sidney West

*Traducciones III. Los poemas de Sidney West* está compuesto por una serie de poemas<sup>7</sup> titulados “Lamento por...”, los cuales conmemoran diferentes muertes de los habitantes de Melody Spring, pueblo ficticio de Estados Unidos. A través de los poemas, Juan Gelman relata el triste devenir de estos personajes aparentemente condenados al olvido si no fuera por ese Sidney West que ha decidido recoger sus finales.

Lo primero que llama la atención y con lo que el lector se encuentra es con una voz en off que va narrando las imágenes, como si estuviera contando una historia. Esta voz en off no juzga, no está impregnada de subjetivismo, simplemente comenta lo que ha ocurrido como si se tratara de una crónica de sucesos. Sidney West se convierte en el “ojo crítico que comenta lo que todos callan” (Boccanera 1994: 143):

cuando gallagher bentham murió  
se produjo un curioso fenómeno:  
a las vecinas les creció el odio como si hubiera aumentado  
[la papa  
feroces y rapaces comenzaron a insultar su memoria  
como si el deber obligación o tarea de gallagher benthan  
fuera ser inmortal  
[...]  
creció famoso por su desparpajo y sus caricias  
“ahí va gallagher bentham el desgraciado malparido” decían  
[las vecinas a sus hijos  
y lo mostraban con el dedo  
pero de noche soñaban con él  
 (“lamento por gallagher bentham”: 17)

<sup>7</sup> Todos los poemas citados pertenecen a la edición de 1969, *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*, editorial Galerna. A la hora de citarlos se cita título del poema y página correspondiente en dicha edición.

Jorge Boccanera (1994: 142) explica que usando la figura ya comentada del doble, Juan Gelman “transita por la fantasía de *Los poemas de Sidney West* en un anecdotario que se inicia con el gesto de quien se dispone a contarnos algo, aunque lo que sigue es vértigo, acción, incoherencia, imágenes hiladas por el jadeo”. El primer texto que abre el poemario, “Lamento por la muerte de parsifal hoolig”, muestra, nada más comenzar, este mundo de imágenes absurdas en el que el lector debe aceptar esta incoherencia como algo cotidiano:

empezó a llover vacas  
y en vista de la situación reinante en el país  
los estudiantes de agronomía sembraron desconcierto  
los profesores de ingeniería proclamaron su virginidad  
[...]  
y a dios lo encontraron muerto varias veces  
y los viejos volaban por el aire agarrados a sus testículos  
[resecos  
(“lamento por la muerte de parsifal hoolig: 9)

Según Carmen Sillato (1996: 34) lo maravilloso surge cuando estas vidas simples, las cuales solo resaltan por su diario vivir, entran en contraste con la visión del testigo-narrador, el cual hiperboliza detalles en apariencia irrelevantes e insignificantes con un deje nostálgico, que unido al uso de un lenguaje cotidiano piden al lector que acepte esta maravilla como parte constitutiva de la realidad. El narrador consigue sumergir al lector en un ambiente de aparente normalidad, como una tarde en Melody Spring o un hombre llorando en el retrete, para luego de repente saltar a una imagen desarticulada y surrealista del mundo de estos personajes:

todas las niñas cantan en Melody Spring  
todos los niños bailan en Melody Spring  
y las ancianas tejen los ancianos los ancianos fuman sus pipas de espuma  
[de mar en Melody Spring  
menos chester carmichael muerto en el otoño de 1962 [...]

se acabó chester Michael  
se fue con un nardo en la mano acompañado por cien mil  
[monos  
que cantaban bailaban como las niñas y niños de Melody  
[Spring  
(“lamento por el pájaro de chester carmichael”: 21-22)

.....  
johnny petsum lloraba por las tardes  
en el w.c. de la “Coronation Inc Corp”  
pero poco lloraba  
atento al gran señor de la cadena  
[...]  
antes de irse a la muera escribió carta  
“¿de qué llorás niña blanca?” decía y es cierto  
nunca supo de qué  
con la ceguera de Johnny petsum hicieron un asado

con su amor y dolor hicieron un asado  
la niña blanca lloraba debajo de sus besos no dados justa-  
[mente  
(“lamento por la niña blanca de Johnny petsum”: 61)

A partir de esto Gelman desafía al lector a que abandone su cómoda postura de receptor y se convierta en cómplice de las voces que surcan los lamentos, lo que supone el reconocimiento al lugar del otro en la construcción del poema (Sillato 1996: 35). Convirtiéndose él mismo en “otro” consigue que el lector también ocupe el lugar de ese “otro”, es decir, se logra el efecto de extrañamiento en ambos extremos de la lectura. El narrador habla directamente al lector, lo pone a su altura y le incita a formar parte de la absurda realidad que está aconteciendo:

[...]  
y si alguien piensa que lo triste es la vida de philip  
fíjese en el arbolito le ruego  
fíjese en el arbolito por favor  
(“lamento por el arbolito de philip”: 14)

.....  
[...]  
y si alguno supone que esto es triste  
si alguno va a pararse a decir que esto es triste  
sepa que esto es exactamente lo que pasó  
que ninguna otra cosa pasó sino esto  
bajo este cielo o bóveda celeste  
(“lamento por la muerte de parsifal hoolig: 11)

Además, Gelman –o el “testigo”– da también voz a los “lamentados” mediante los “decía”, con lo cual “se interpone la óptica del testigo al que se le puede dar credibilidad o no” (Sillato 1996: 33). Entonces gracias al narrador también se obtiene información sobre las vidas y pensamientos de los muertos convirtiéndole en una figura omnipresente y omnipotente, ya que lo sabe, en apariencia, todo: desde sus miedos y temores hasta sus pasiones. Se consigue el perfecto testimonio, ya que apoyándose en las palabras de los muertos se logra aún más la conformación de esta atmósfera maravillosa o absurda la cual, eso sí, no deja de estar anclada en la realidad cotidiana:

[...]  
“oh tórtola” decía butch butchanam `amas la ceguera  
y yo convertí mi corazón en ceguera  
para que vuelas alrededor de él y te quedes”  
(“lamento por la tórtola de butch butchaman: 19)

.....  
[...]  
“pájaro” le decía al pájaro “¿te crece el cuello para ver  
los pensamientos que te suben del corazón?” le decía raf  
[maloney  
“¿para palparlos mucho y medirlos?” le decía  
pero el pájaro callaba completamente  
(“lamento por el día español de raf maloney”: 31)

Los poemas, como ya se ha dicho, suponen una provocación y un desafío para el lector ya que Juan Gelman juega con un lenguaje oscuro que en ocasiones rompe el significado esperado de las palabras y el lector entonces se encuentra confuso, necesita dar un nuevo significado a lo que está leyendo. Con versos como “sap sap deibi coli pik decía david cassidy a los pies / de su

melancolía en primavera ¡oh!” (“lamento por los que envidiaron a david cassidy”: 29) o “escátame la sepa’ roy joseph gally decía / y una calandria o gran trasluz le levantaba el buey / [tranquilo” (“lamento por la llama de roy joseph gally: 71”) el testigo se dirige al lector, haciendo que este necesite buscar una nueva significación a la realidad que se le presenta, la cual en el fondo no la tiene debido a su absurdidad y esto aumenta aún más el desafío que supone la lectura de estos poemas. Carmen Sillato (1996: 33) lo explica de la siguiente manera:

La oscuridad de lo dicho que vuelve única e íntima la voz de quien lo dijo, establece una distancia real entre la voz productora de esas palabras evocadas por el testigo y el lector real. El circuito de la comunicación entre quien “decía”, quien transcribe lo dicho y quien escucha-lee se interrumpe ante la imposibilidad de decodificar el mensaje oculto tras un lenguaje que rompe con el significado ordinario de las palabras y su poder de nombrar y describir la realidad para entregárnoslas revestidas de nueva significación y, en algunos casos, de una forma y funciones nuevas.

A todo esto se le suma el trato irónico que se da a la muerte, presentada como “un hecho cotidiano al que confluyen y en el que concluyen ilusiones y fracasos de seres opacos que, en todo caso, sobreviven a sus muertes en sus epitafios o a través de la memoria de hipotéticos testigos” pero que a su vez muestra “la angustia de estos seres para quienes la muerte no es la glorificación de sus dolores cotidianos” (Sillato 1996: 26). Su muerte no supone nada, no es un descanso de sus miserables vidas y si no fuera por ese testigo que las recuerda, nadie lo haría, entonces la muerte resulta parodiada. Además Gelman va más allá todavía con esta imagen satírica de la muerte: en todos los poemas menos en el primero, que es el único titulado “lamento por la muerte...”, el ejercicio de lamento está desplazado hacia un objeto no habitual, hacia un detalle relacionado con el difunto, como por ejemplo “el sapo”, “el útero”, “los alelíes”, “los pies”, “el furor”... Y, como señala Ana Porrúa (1997: 8), esto aumenta el efecto de extrañamiento *bretchiano* ya mencionado porque se le imposibilita al lector su identificación con el referente creado, porque ¿cómo va a sentir pena por un sapo o por unos pies?

[...]  
“oh sapo” le decía “sapito mío íntimo mortal y moral y coral  
no preocupado por esta finitud  
no sacudido por triste condición furiosa”

[...]  
“oye mío” decía “hay muerte y vida y noche sombra  
[y luz

decía stanley hook “y sin embargo te amo sapo

[...]  
 (“lamento por el sapo de stanley hook”: 23)

.....

[...]  
¡ah carmichael!  
qué grandes y fieros le crecían los pies  
cuando se andaba al gallo primo cantor  
y al segundo callado

[...]  
hasta que un día los pies se le pusieron verdes  
¡ahi carmichael paró



ya rojo ya mitad ya parecido  
y dulce fue su desventaja  
("lamento por los pies de carmichael o' shaughnessy": 47)

La ironía también se encuentra, afirma Gabriel Jiménez Eman (1980: 50), en que estos héroes anónimos que habitan pueblos imaginarios son, además, la representación del antihéroe, es decir, son héroes negativos porque son lo contrario a los héroes instituidos. El narrador cuenta las "hazañas" de las vidas de estos héroes venidos a menos, a los que nadie recordaría si no fuera por él, como ya se ha dicho. Este planteamiento se observa con claridad al leer el "lamento por gallagher Bentham" (17), que sintetiza esta visión. Se crea una épica irónica:

[...]  
de modo que murió nomás y la gente  
desconcertada por la falta de ejemplo del mal ejemplo  
o con la sensación de haber perdido algo de su libertad  
[...]  
es difícil saber por qué el vecindario de Spoker Hill llegó  
[a odiarlo así  
lo descuartizaron una mañana de otoño para alegría de los  
[chicos

Los lamentos de *Traducciones III* presentan, además, junto a estos seres ordinarios, un mundo inferior, casi un bestiario o un jardín botánico que llega a carnivalizar todavía más la absurda realidad que está encerrada en los poemas y esto a su vez aumenta de nuevo el efecto de extrañamiento. Así lo explica Miguel Dalmaroni (1993: 79-80):

Ya no el reino superior de la jerarquía natural, sino el lugar de los reinos inferiores. Una poesía que tiene, cada vez más, la propiedad de disminuir voces de mayor grado. Basta repasar algunos de los títulos de los "lamentos", destinados de manera directa no al propietario de "arbolitos" y "pajaritos", sino a éstos: "lamento por el arbolito de philip", "...por la tórtola de butch butchnam", "...por el pájaro de chester carmichael", "...por el sapo de stanley hook", "...por el ciruelo de cub cunnigham", etc. En los poemas, además, van y vienen elefantes, naranjos, ratones [...], "bichos". Y este devenir animal o planta detenta también, como el idioma regresivo del niño, el carácter de condición deseada: "ah" decían "si árboles fuéramos"; "y todos comprendieron que él amaba al sapo que llevaba en la mano/ más allá de los accidentes geográficos sociológicos demográficos climáticos/ más allá de cualquier condición".

A esta animalización se le une las numerosas metamorfosis que se dan dentro de los poemas, ya que el sentido final que esconden los lamentos es en realidad el dolor por el vacío de esas vidas que no tienen nada más que sus sueños y cuya esperanza última consiste en tratar de sobrevivir y ser útiles convirtiéndose en alguna forma de la naturaleza, como un río, o metamorfoseándose en aquello que amaron cuando vivían, como un sicomoro (Sillato 1996: 37):

[...]  
dos ríos nacieron donde lo enterraron  
uno hacia el norte otro hacia el sur  
para memoria para olvido  
y todo el mundo tuvo agua  
("lamento por el llanto de sim Simmons": 64)  
.....

[...]  
así que tommy derk se acostó a morir nomás  
y pidió que por lo menos lo hacharan  
hicieran leña con él fuego con él  
algún calor o luz o advertencia  
("lamento por el sicomoro de tommy derk": 79)

Es decir se da un proceso de "reconstrucción" ya que según Miguel Gomes (1997: 661) "en *Los poemas de Sidney West*, junto a los desmembramientos, la descomposición y la destrucción de seres y cosas, encontramos, de hecho, una respuesta alentadora que salía de la confusión de víctimas humanas de la violencia con la vegetación y el resto de espacio natural; en esa vida orgánica, desde luego, las resurrecciones y regeneraciones son posibles". Carmen Sillato (1996) señala a su vez que esta metamorfosis simboliza de manera metafórica la experiencia del autor real de los lamentos, Juan Gelman, que se ha metamorfoseado y ha resurgido a través de sus heterónimos con una voz nueva, lo que ha asegurado la continuación de su poética. Si se recuerdan las palabras de Juan Gelman, esto cobra sentido:

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 a 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).

Juan Gelman logra con *Traducciones III. Los poemas de Sidney West* lo que estaba buscando: salir del intimismo en el que se encontraba inmerso y, quizás sin haberlo esperado, la conformación de una poética propia creada a partir de sus heterónimos, siendo Sidney West el que recoge de manera más exacta una poética del pliegue y de la "mezcla".

Para terminar con el estudio de los lamentos es necesario detenerse en su comparación con la obra *Spoon River Anthology* (1915) y en el poema final titulado "Fe de Erratas".

### **3.3.1. Traducciones III. Los poemas de Sidney West frente a Spoon River Anthology**

Algunos autores como Ana Porrúa (1997), Jorge Boccanera (1994) y Miguel Dalmaroni (1993) han comparado los lamentos de *Traducciones III* con el poemario *Spoon River Anthology* (1915), obra del escritor norteamericano Edgar Lee Masters, en cuando a proceso de reescritura.

La obra del poeta norteamericano supuso un auge en la poesía estadounidense del momento. Este libro está formado por más de doscientos textos, la mayoría escritos en primera persona del singular, a modo del monólogo de un muerto, siendo los epitafios del cementerio de un pueblo imaginario del Oeste medio norteamericano. En los poemas, envueltos en un tono elegíaco y sarcástico, en ocasiones un tanto pesimista, se narran las experiencias y fracasos de

los muertos y se piden oraciones para estos. La ironía y el sentimiento trágico acercan ambos libros, además, Miguel Dalmaroni (1993: 64) señala que *Spoon River Anthology* tiene características comunes con la poesía de los años 60 argentina – esto incluye a Juan Gelman – como un registro coloquial, su forma de epitafio y lápida que puede aproximar los poemas al apócrifo o una sintaxis sencilla. Esto podría restarle singularidad al poemario de Juan Gelman pero en realidad:

Masters no funciona dentro de la poética gelmaneana como intertexto explícito, sino más bien como un texto que a su vez será procesado bajo otra estética. Los poemas del libro de Masters, trabajan sobre el dispositivo “coloquialista” o “narrativo” característico de la poética argentina del 60 y éste, justamente, será el centro borrado en TIII, que se diseña sobre la sintaxis de la imagen y no sobre aquella que remite a lecturas diversas de lo oral. Pero además, los poemas de Masters se inscriben dentro de una de las lógicas más fuertes de ´60, aquella que tiene que ver con la producción del poema como espacio propicio para hablar de la intimidad: los amigos, el amor, la política [...]. TIII en cambio, está íntegramente escrito en tercera persona y la desaparición del “yo” significa también la desaparición de la subjetividad lírica ya descrita (Porrúa 1997: 4).

Lo que podrían parecer semejanzas en realidad no lo son, ya que en *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*, siguiendo con la explicación de Ana Porrúa (1997), lo que permanece es la estructuración del libro en cuanto a que cada poema es el relato sobre un muerto particular, teniendo en cuenta que en Gelman domina la tercera persona, siendo esta la figura del “traductor”, mientras que en Masters el relato es un monólogo en primera persona. Además Masters hace de la muerte un relato de los acontecimientos de la vida del personaje, en cambio Gelman “desplaza el relato hacia procesos muy complejos asociados con la muerte y sobre todo hacia los efectos que ésta produce”. El propio autor aclara en una entrevista que

“Los poemas de Sidney West” no debían verse como un homenaje a la antología de *Spoon River* de Edgar Lee Masters. No lo pensé de ese modo. En primer lugar Sidney West está en tercera persona, en segundo lugar me parece que hay una visión bastante irónica de la muerte, cosa que no tiene lo de *Spoon River* [...], es otra cosa, digamos que es otro ámbito. Pero eso fue un asunto de identidades falsas (Montanaro y Ture 1998: 143).

La originalidad en Gelman queda, pues, demostrada. Juan Gelman estaba trabajando con identidades falsas, mientras que la obra de Edgar Lee Masters no se pensó así en ningún momento, entonces en el fondo no hay una intertextualidad explícita, más allá de las características puramente formales como son la estructura en lamentos o el tono elegíaco.

### 3.3.2. “Fe de Erratas”

Por último, hay que mencionar la “Fe de Erratas” que cierra el poemario. Según Alicia Borinsky (1983: 880) su función es cerrar y limitar hipotéticamente la pluralidad de interpretaciones de los lamentos, ya que “la idea de corrección de errores de imprenta implica que hay una necesidad que gobierna la posición de las palabras en el texto”. Y como el poemario supone ser una traducción entonces es necesario que el traductor especifique en esta fe de erratas los posibles errores. Lo ironía se encuentra en que, en vez de aclarar al lector y guiarle

en su lectura, esta fe de erratas le confunde aún más, aumenta la ambigüedad, ¿quién corrige? ¿De dónde provienen las sugerencias de cambio, de Sidney West o de Juan Gelman? Lo desconocemos:

donde dice “salió de sí como de un calabozo” (página tal  
[verso cual)  
podría decir “el arbolito creció creció” o alguna otra equi-  
[vocación  
a condición de tener ritmo  
ser cierta o verdadera

así escribió sidney west estas líneas que nunca lo amarán  
en el frescor de un pozo seco y oscuro  
arriba de la tierra deslumbrada por el sol  
o solo solo solo  
(“fe de erratas”: 85)

Pero, como señala a su vez Carmen Sillato (1996: 29):

Esta “fe de erratas” no responde a lo que normalmente se conoce como tal, es decir, la corrección por parte del autor de ciertos errores cometidos en un texto durante su proceso de impresión [...]. Lo que en realidad se sugiere [...] es que el lector deberá adecuar su interpretación de los poemas a la interpretación propuesta desde una de las dos voces productoras de estos “lamentos”: la del poeta o la del traductor.

Es decir de nuevo esta “fe de erratas” supone un desafío y un gesto de provocación para el lector, ya que debe elegir qué lectura seguir, la del traductor o la del “poeta”. Lo que ocurre en realidad es que las dos voces exhibidas en el poemario se fusionan en una voz única en estas últimas páginas. Este último poema se podría entender como el “lamento por los poemas de sidney west”. Juan Gelman está haciendo un epitafio de Sidney West, ha obtenido lo que quiere de él y lo está “enterrando”:

[...]  
¡ah sidney west! aquí terminan (ojalá)  
tus repechazos áspimos y pésimos  
qué poca por alrededor de este hombre  
y adentro qué animal

a sidney west se lo comieron todos los pájaros que supo  
[inventar

[...]  
que duerma y nada más debe decir (página tal verso cual)  
y más nada que duerma y no otra cosa  
que duerma duerma duerma  
que duerma duerma duerma sidney west

## Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha tratado de mostrar que *Traducciones III. Los poemas de Sidney West* supuso la conformación de la poética propia de Juan Gelman, la cual se puede entender desde la noción de pliegue-despliegue y mezcla.

Como se ha señalado los años 60 supusieron una etapa de convergencias y cruces en cuanto al plano formal y la intencionalidad de contenidos y el poemario de Juan Gelman es la prueba de esto. En él se encierran tanto la poética de la Generación del 60 argentina como las corrientes vanguardistas. De la generación del 60 Gelman recoge la poética coloquialista, una sintaxis en apariencia sencilla y un deseo de comunicarse; la influencia de las vanguardias se observa en la construcción de imágenes y en la visión en ocasiones desarticulada de la realidad.

En conclusión, la poética de Juan Gelman supone la negación de las distinciones, no es una paradoja ni tampoco una contradicción sino un cruce, una mezcla que hay que entender desde su naturaleza heterogénea y los heterónimos gelmaneanos, en concreto el “poeta” Sidney West, permitieron a Juan Gelman lograr esto con éxito.

*Traducciones III. Los poemas de Sidney West* (1969) supone un punto intermedio entre dos superficies – poesía pura y poesía social; poética coloquialista y poética vanguardista – y es necesario pensarlo no desde la diferencia, sino desde la unión y esta es la óptica que se ha tratado de demostrar en el presente trabajo.

## BIBLIOGRAFÍA

ACHUGAR, Hugo, “La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada”, *Hispanamérica*, 41, 1985, pp. 95-102.

ARETA MARIGÓ, Gema, “Gleizer, González Tuñón y Gelman: rosas blindadas”, *IdeAs*, 9, 2017, pp. 1-13 [ <http://journals.openedition.org/ideas/1868>, página consultada el 12 de junio de 2019].

BENEDETTI, Mario, *Juan Gelman y su ardua empresa de matar la melancolía en Los poetas comunicantes*, México, Marcha Editores, 1981.

BOCCANERA, Jorge, *Confiar en el misterio: Viaje por la poesía de Juan Gelman*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1994.

BOCCANERA, Jorge, “La cólera de las palabras”, *Cuadernos de crisis*, 33, 1988, pp. 28-29.

BORINSKY, Alicia, “Interlocución y aporía. Notas a propósito de Alberto Girri y Juan Gelman”, *Revista Iberoamericana*, 125, 1983, pp. 879-887.

BRÚ, José, *Acercamientos a Juan Gelman*, México, Editorial Cucsh-UdeG, 2000.

- DALMARONI, Miguel, *Juan Gelman: contra las fabulaciones del mundo*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1993.
- GELMAN, Juan, *Violín y otras cuestiones*, Buenos Aires, Gleizer, 1956.
- GELMAN, Juan, *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1969.
- GELMAN, Juan, *Cólera Buey*, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1971.
- GOMES, Miguel, “Juan Gelman en la historia de la poesía hispanoamericana reciente: neorromanticismo y neoexpresionismo”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIII, 181, 1997, pp. 649-664.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl, “Prólogo”, en Juan Gelman, *Violín y otras cuestiones*, Buenos Aires, Gleizer, 1956, pp. 9-13.
- HELLÍN NISTAL, Lucía, “Una travesía política: el extrañamiento de Brecht como propuesta transformadora de la desautomatización del formalismo ruso”, *Castilla. Estudios de literatura*, 7, 2016, pp. 461-491.
- MONTANARO, Pablo y TURE, Rubén Salvador, *Palabra de Gelman: en entrevistas y notas periodísticas*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1998.
- JIMÉNEZ EMAN, Gabriel: “Los disparos de la belleza incesante”, *Quimera*, 2, 1980, pp. 50-52.
- PÉREZ, Alberto Julián, “Raúl González Tuñón y la Guerra Civil española”, [https://www.academia.edu/4233674/Ra%C3%BAI\\_Gonz%C3%A1lez\\_Tu%C3%B1%C3%B3n\\_y\\_la\\_Guerra\\_Civil\\_espa%C3%B1ola](https://www.academia.edu/4233674/Ra%C3%BAI_Gonz%C3%A1lez_Tu%C3%B1%C3%B3n_y_la_Guerra_Civil_espa%C3%B1ola) [Página consultada el 12 de junio de 2019]
- PORRÚA, Ana, “Una poética del pliegue”, *Orbis Tertius*, 4 (8), 2001, pp. 137-148.
- PORRÚA, Ana, “Juan Gelman: el monstruo está vivo”, *Orbis Tertius*, 2(5), 1997, pp. 37-51.
- SILLATO, María del Carmen, “‘Com/posiciones’ de Juan Gelman o cómo traducir los mil rostros de la realidad”, *Hispanamérica*, 72, 1995, pp. 3-14
- SILLATO, María del Carmen, *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia, intertextualidad, traducción*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora, 1996.