

“Un poema es una cosa que será”. Visceralidad, metalenguaje y renovación de la ruptura en Juan Gelman

Renata Pontes

Temple University, Filadelfia, Estados Unidos

renata.pontes@temple.edu

Este artículo propone un acercamiento a la poética de Juan Gelman desde algunos ejes centrales de su escritura. Considerando la correlación entre visceralidad y metalenguaje, sustentamos que sus textos renuevan la ruptura bajo una dialéctica entre destrucción y composición creativa. Este procedimiento conecta su proyecto intelectual con las prácticas vanguardistas de Vicente Huidobro y Vladimir Maiakóvski. Nuestro objetivo es reforzar “una toma de partido por la materialidad estético-lingüística como elemento fundamental y emancipador de la palabra” (Milán 10) desde la escritura del poeta argentino. La poesía de Gelman enfatiza que la imbricación entre vida y lenguaje no solo estimula la circunstancia y condición de la palabra a través de lo político, sino que refuerza las correspondencias entre el discurso poético y las demás formas de vivencia, asegurando que la percepción estética es inmanentemente social, y que la realidad de la lengua también da lugar a nuevas concepciones de mundo.

Palabras clave: Juan Gelman; renovación; inmanencia; percepción poética.

Cómo citar este artículo (MLA): Pontes, Renata. “Un poema es una cosa que será” Visceralidad, metalenguaje y renovación de la ruptura en Juan Gelman”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, núm. 1, 2018, págs. 89-130.

Artículo original. Recibido: 21/02/17; aceptado: 09/08/17. Publicado en línea: 01/01/18.



“A Poem is Something That Will Be”. Viscerality, Metalanguage, and Renewal of Rupture in Juan Gelman

The article proposes to explore the poetics of Juan Gelman through some of the central aspects of his writing. Taking into account the correlation between viscerality and metalanguage, we argue that his texts renew the tradition of rupture, on the basis of the dialectical logic of destruction and creation. This approach connects his intellectual project with the avant-garde practices of Vicente Huidobro and Vladimir Mayakovski. Our objective is to reinforce the “position in favor of aesthetic-linguistic materiality as a fundamental element that emancipates the word” (Milán 10), on the basis of the Argentinean poet’s writing. Gelman’s poetry underlines that the intimate connection between life and language not only stimulates the circumstance and condition of the word through the political; it also reinforces the correspondence between poetic discourse and other forms of life experience, affirming that aesthetic perception has an immanent social dimension, and that the reality of language also gives rise to new conceptions of the world.

Keywords: Juan Gelman; renewal; immanence; poetic perception.

“Um poema é uma coisa que será”. Visceralidade, metalinguagem e renovação da ruptura em Juan Gelman

Este artigo propõe uma aproximação à poética de Juan Gelman a partir de alguns eixos centrais de sua escrita. Considerando a correlação entre visceralidade e metalinguagem, defendemos que seus textos renovam a ruptura sob a lógica dialética entre destruição e composição criativa. Esse procedimento conecta seu projeto intelectual com as práticas vanguardistas de Vicente Huidobro e Vladimir Maiakóvski. Nosso objetivo é reforçar “uma tomada de partido pela materialidade estético-linguística como elemento fundamental e emancipador da palavra” (Milán 10) desde a escrita do poeta argentino. A poesia de Gelman enfatiza que a imbricação entre vida e linguagem não só estimula a circunstância e a condição da palavra através do político, mas também reforça as correspondências entre o discurso poético e as demais formas de vivência, garantindo que a percepção estética é imanentemente social e que a realidade da língua também dá lugar a novas concepções de mundo.

Palavras-chave: imanência; Juan Gelman; percepção poética; renovação.

La poesía —toda—
es un viaje a lo desconocido.

La poesía,
es como la extracción de un radio.

Un año de labor,
para sacar un gramo.

Extraer una sola palabra de radio,
entre mil toneladas,
de palabras de materia.

Vladimir Maiakovski, “Conversación sobre la poesía
con el inspector de impuestos a la literatura”

EN SU SEGUNDO POEMARIO, *El juego en que Andamos* (1956-1958), Juan Gelman asegura que “la poesía es una manera de vivir”. Sustentando esta concepción poética a lo largo de cincuenta años de escritura, recuerda —al recibir el Premio Cervantes en el 2007— las palabras de la poeta rusa aniquilada por el estalinismo, Marina Tsvetaeva: “El poeta no vive para escribir. Escribe para vivir” (“Discurso”). Con esta afirmación, Gelman se refiere a la correlación de la vida con la poesía, tema central en su obra, como explica durante una entrevista a Mario Benedetti:

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 esta comunicación no es cuestión poética, sino cuestión de vida. Y en la medida en que vitalmente eso se resuelva, pienso que se va a resolver en mi poesía. Pero de ninguna manera pienso renunciar a lo que aparentemente pueda ser difícil de entender [...]. Me gustaría que mi poesía fuera cada vez más honda en cuanto a reflejar la realidad, y lo maravilloso que la realidad tiene.

De acuerdo con Gelman, las inmanentes correspondencias entre escritura y vivencia expanden el sentido del hacer poético, que puede ser considerado como *comunicación, oficio, concepción de mundo, amo implacable, dolores*

ajenos, rostros oscuros, entre otros conceptos. Además, desde su perspectiva, la visceralidad de la poesía se compara a la de otros sentimientos primarios, como se observa en *Valer la pena*:

EL TAJO

La poesía no hace
que algo suceda, dijo W. H. Auden.
Apenas sobrevive, dijo.
No dijo por qué. Sobrevive como
sobrevive la imposibilidad. Es decir, nuestro amor,
o el bisonte que hace cruces en la arena
olvidado de sus dientes de leche.
Es bello eso. Significa que
el frío de conocerse
puede tener otro destino.
Lo que nadie dijo
está bajo las máscaras
que la verdad necesita.
Mis ganas de dar besos y palabras
son un cuarto muy grande donde
se sienta absurdamente el corazón.
Es decir, sobrevive.
En el tajo de sus corrientes extrañas. (23)

Superviviente y tenaz, en Gelman, la poesía es un destino inalienable y su experiencia mantiene —como el amor— cierto grado de intangibilidad. Al mismo tiempo, una trayectoria dedicada a la escritura confirma el potencial, inagotable, de crear nuevos mundos a través de lo poético.

Aspecto extensamente analizado por la crítica literaria, la imposibilidad de separar vida y poesía ha estimulado diversas lecturas que consideran desplazamientos personales, sobre todo el exilio, como determinantes en la obra del poeta argentino. Sobre el tema, Aníbal Salazar Anglada, en *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*, observa que muchas veces se establece una relación opuesta entre el proceso de canonización de un autor y la comprensión y divulgación de sus méritos literarios, razón fundamental de este mismo merecimiento: “Sucede esta desproporción cuando la persona

del escritor, equívoca metonimia de sus textos, deviene símbolo, y el símbolo termina por desplazar al meritaje que lo crea y sostiene” (17). Diferenciándose de este punto de vista, estimula establecer distancia frente a las circunstancias de la vida personal del poeta —que no quitan ni añaden valor a su poesía— y superar la recalcada definición de su obra como una “poética del dolor”. De acuerdo con Anglada, la interpretación dirigida a un “género” termina por simplificar la apreciación poética, pues el privilegio del aspecto biográfico desatiende “las calidades formales, la profusión de la imagen vanguardista y el registro de voces dramáticas que hacen de Gelman un poeta hartamente complejo” (18). Demostrando la misma preocupación, el escritor advertía: “el tema no es el poeta, es la obra” (Gelman, “Discurso”).

En consonancia con este punto de vista, en una reciente antología del Ministerio de Educación de Argentina, *Colección Juan Gelman: Libros de poesía*, Jorge Boccanera destaca la dialéctica entre extrañeza y convicción, vivencia y praxis poética que estimula su escritura: “Entre sus múltiples aportes figura el modo de enlazar la perplejidad y la certidumbre, y el modo en que coexisten la experimentación formal con la mirada crítica sobre el tiempo que le tocó vivir” (13). Considerando esta perspectiva, es posible inferir que la poesía de Gelman pone en marcha una proliferación de significantes que acompaña no solo la diversidad de su experiencia, sino también, una perspectiva dinámica sobre el lenguaje y la realidad en curso. La expansión del acto poético en un despliegue infinito problematiza una lectura simplista de la relación entre escritura y política, en que la práctica militante reflejaría un tratamiento reductivo de los temas. A contrapartida, en la escritura de Juan Gelman, se destaca una política de la palabra en la cual el cuestionamiento de los sentidos comunes de la sociedad se entrelaza con la constante invención del procedimiento estético.

Entre los diversos caminos analíticos que la extensión y diversidad de su obra estimulan, consideramos enriquecedor entrecruzar la escritura de Gelman con algunos movimientos que el vanguardista chileno, Vicente Huidobro, y el futurista ruso, Vladimir Maiakovski, ponen en evidencia. Con este propósito, indicaremos puntos de encuentro entre los poetas, con foco en las estrategias de apropiación verbal y la metapoética que contienen sus escritos. En este sentido, un primer punto de intersección, el énfasis en la energía arrebataadora de la poesía, que aflora tanto fuerza como padecimiento, emerge en Juan Gelman en “Poema”, de *Velorio del solo*:

Como el amor, como el amor insistes,
nada puede alejarte,
ni la piedra más dura que tiro contra mí
Vienes, golpeas, pie ligero,
como el amor asciendes,
dicha pura,
oleaje de la oscura desconocida maravilla.
Bajo un día de verano clausura de la sombra
entre un ruido de rostros probables moriré,
solo de ti, solo de ti, pasión del mundo, poema. (*Obra poética* 79)

Si en Gelman la insistente comparación con el amor sugiere que la vitalidad de la poesía también provoca desasosiego y muerte, “el poder de la tumba” y la intensidad de lo contradictorio se manifiestan como un importante eje en Vicente Huidobro, en su poemario *Altazor o el viaje en paracaídas*:

Mi paracaídas empezó a caer vertiginosamente. Tal es la fuerza de atracción de la muerte y del sepulcro abierto.

Podéis creerlo, la tumba tiene más poder que los ojos de la amada. La tumba abierta con todos sus imanes. Y esto te lo digo a ti, a ti que cuando sonríes haces pensar en el comienzo del mundo.

Mi paracaídas se enredó en una estrella apagada que seguía su órbita concienzudamente, como si ignorara la inutilidad de sus esfuerzos.

Y aprovechando este reposo bien ganado, comencé a llenar con profundos pensamientos las casillas de mi tablero:

Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía. (11)

En homología, los coetáneos poemas de Maiakovski expresan la visceralidad del acto poético, en intrínseca relación con vivacidad y padecimiento:

La clase obrera
vibra en nuestras palabras,
y nosotros,
somos proletarios

motores de la pluma.
La máquina del alma
se gasta con los años.
Y entonces dicen,
al archivo
se acabó,
ya es tiempo.
Se ama menos,
se atreve menos,
y mi frente,
con el tiempo,
ya no horada las murallas.
Y viene entonces,
la más terrible de las amortizaciones,
la amortización,
del alma y del corazón.
Y cuando
el sol,
agrandado y toruno
se levante en el porvenir
sin lisiados ni mendigos,
yo ya estaré podrido,
muerto bajo una tapia,
junto a decenas de mis colegas. (*Obras escogidas* 73)

No obstante, con estas correspondencias no sugerimos una influencia de los vanguardistas de la primera mitad del siglo xx en el proceso de composición de Gelman. Así como no nos interesa abordar su poesía desde su trayectoria personal, tampoco buscamos definir la “génesis” de su escritura a través de movimientos estéticos anteriores.

Desde otra perspectiva, respetando la relación de los escritores con su contexto o, en otras palabras, su intervención como sujetos históricos, nos interesa recuperar la trascendencia temporal de determinados procedimientos estéticos. En este sentido, en *La vibración del presente*, Noé Jitrik pondera la relevancia del principio de la ruptura, un requisito constante en todo vanguardismo, como su elemento definidor. Como asegura, el gesto

inconformista ya estaba presente en escritores que anteceden el movimiento, como en la poesía de Lautréamont. Ante esta constatación, Jitrik propone que la postura innovadora sea leída como elemento y no condición de producción, lo que implica reemplazar el sustantivo *vanguardia* por el adjetivo *vanguardista*, aplicable a toda experiencia tendiente a alterar ciertos códigos (8). Esta redefinición expande el concepto de vanguardismo y favorece otras aplicaciones, más allá de las demarcaciones de época. Desde este punto de partida, el investigador argentino indica la renovación literaria como una fatalidad de la visión vanguardista, la cual implica dos tipos de operación del lenguaje: a) *des-trucción*, prosódica, sintáctica y semántica; b) *des-cubrimiento* de lo que está encubierto, oculto, adulterado por la cultura contra la cual se lucha. La intencional oposición a los fundamentos artísticos anteriores conlleva una dialéctica implícita puesto que “toda destrucción incluye su contrario”. Como sigue argumentando: “El trabajo verbal canaliza dos perspectivas principales de la estrategia vanguardista —innovación y mundo nuevo— pero los caminos que se siguen son a la vez dobles: 1) intuición; 2) análisis y establecimiento de procedimientos” (12).

Este posicionamiento nos interesa, en primer lugar, porque percibimos en la escritura de Juan Gelman, Vicente Huidobro y Vladimir Maiakovski el “ímpetu renovador” y la búsqueda de un mundo nuevo que, desde los viejos códigos, no se puede descubrir (en su doble acepción de hallar y revelar). La investigación de Jitrik también nos ayuda a esclarecer las apropiaciones verbales en que conviven, simultáneamente, principios de destrucción y composición poética. Asimismo, los poetas referidos expresan una convivencia entre factores subjetivos y objetivos en el proceso de creación.

Otro aspecto significativo del análisis de Jitrik se refiere al nivel sintáctico. Sobre el tema, considera que el creacionismo —al modo de Vallejo o Huidobro— transmite una “remodelación del significante mediante una trituración”(17) que, recurriendo a una compleja operación de superposición con el orden de la materialidad sonora o gráfica (en contraposición al *logos* dominante), alcanza lo ininteligible. Al nivel semántico, las poéticas vanguardistas pueden definirse como relación entre restos de tradición y elementos provistos por la modernidad social (17). Esta perspectiva dialéctica contribuye a pensar los complejos enfrentamientos —estéticos y políticos— que promueven estos escritores en la construcción de un lenguaje nuevo. Sobre los intercambios entre vanguardismo y política, Jitrik discute cómo

estas correspondencias justifican la posición estratégica que mayormente asumen los movimientos. Esta imbricación explica que, en sus diversas manifestaciones, los vanguardismos busquen realizar un análisis de la cultura desde una lógica transformadora:

La índole del problema es esta: por lo pronto, la voluntad de cambio que caracteriza al vanguardismo parece no solo estar en una relación de homología, con proyectos políticos que también persiguen el cambio, sino también destinada a entroncarse con ellos. No es de extrañar, en consecuencia, que la mayor parte de las manifestaciones de la vanguardia se hayan declarado de “izquierda”, que sus integrantes hayan practicado, incluso, política de izquierda y que los manifiestos literarios hayan introducido casi siempre una dimensión política en la interpretación final de los alcances de su proyecto. (9)

Este argumento nos remite a la categórica conclusión de Gelman en “Confianzas”, del poemario *Relaciones* (1973):

[...] se sienta en la mesa y escribe
“con este poema no tomarás el poder” dice
“con estos versos no harás la revolución” dice
“ni con miles de versos harás la Revolución” dice
y más: “esos versos no han de servirle para
que peones maestros hacheros vivan mejor
coman mejor o él mismo coma viva mejor
ni para enamorar a una le servirán”. (*Obra poética* 379)

Al mismo tiempo, ¿la consideración pesimista no recuerda los versos del futurista ruso para quien creación poética y actividad militante eran destinos inalienables? Con su persistente aproximación que se mueve entre la labor del poeta y las demás formas de trabajo, en “¡A casa!”, Maiakovski apuesta por la función política y social de la poesía:

Los proletarios,
vienen al comunismo,
desde abajo,
desde los bajos,

mineros,
de la hoz,
y el martillo.
Yo,
me arrojo del cielo poético al comunismo,
porque sin él,
no tengo amor.
[...] Yo, en realidad,
me siento una máquina soviética,
que elabora dicha.
Yo quiero,
que la pluma,
se equipare a la bayoneta,
que del trabajo de hacer versos,
como de la producción del hierro y acero,
haga informe en el Ejecutivo
el camarada Stalin,
diciendo:
Hemos superado el nivel.
de las más altas normas para hacer versos,
sobrepasando,
la producción de anteguerra,
en todas las Repúblicas de la Unión Soviética. (*Obras escogidas* 49)

En el poema de Huidobro también es posible escuchar los ecos de una urgencia política. En este sentido, “Canto I” de *Altazor* se sitúa en el emblemático contexto entre guerras y reivindica la importancia del obrero:

Soy yo que estoy hablando en este año de 1919
Es el invierno
Ya la Europa enterró todos sus muertos
Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve
Mirad esas estepas que sacuden las manos
Millones de obreros han comprendido al fin
Y levantan al cielo sus banderas de aurora
Venid venid os esperamos porque sois la esperanza

La única esperanza
La última esperanza. (21-22)

Sin embargo, los importantes cruces entre lenguaje y política en la poesía de Gelman, Huidobro y Maiakovski no se reducen a un tratamiento temático en el cual se percibe la relevancia de la actividad obrera, militante o la necesidad de dar cuenta de las contingencias del momento histórico en una —abismal y por veces desoladora— pregunta sobre el lugar del hombre en el mundo desde la acentuada caída de *Altazor*, por ejemplo. En el caso de Juan Gelman, Jorge Boccanera llama la atención sobre cómo los términos *cuestión* y *juego*, presentes en los títulos de sus primeros libros (*Violín y otras cuestiones* y *El juego en que andamos*), remiten a un asunto a resolver y a un empeinado ejercicio de cuestionar, de interpelar la realidad: “Ese ‘juego’ designa una marca que, más allá de los ribetes lúdicos, revela una entrega; un ‘jugarse’ tanto por las convicciones sociales como por las audaces búsquedas expresivas” (*Colección* 13). En el prólogo de la colección que homenajea al poeta argentino y recupera la importancia de su obra, se destaca que lo poético, además de romper con los modos tradicionales de atesoramiento del conocimiento y motivar la producción de un espacio colectivo de aprendizaje, contribuye a una ética de la lectura y la escritura:

La producción de un saber así implica el reconocimiento de una potencialidad que estaba allí sin saberlo en todos nosotros. [...] La poesía interpela, cuestiona y abre, de la mano de cada autor, nuestra visión sobre el mundo. No nos dice cómo deberían ser las cosas sino simplemente que podrían ser de otro modo. (11)

Las afirmaciones no difieren de un sentido de lo poético en que misterio, ubicuidad y conexión con la realidad aparecen en constante convivencia. En *Valer la pena*, Gelman llama la atención para los tres aspectos:

¿CÓMO?
¿Cómo sabe Andrea que la poesía no tiene cuerpo, no
tiene corazón
y en su hálito de niña pasa o puede pasar
y habla de lo que siempre no habla?

En la boca cuaja el mundo y a la luz
de pasados que Andrea ignora para nunca
su memoria es una casa nueva
donde otros rostros vivirán,
otros amaneceres, otros llantos.
Mejor así.
Todo lo que se hunde ahora, este tiempo que se
disuelve,
serán para ella páginas amarillentas olvidables.
Un día sabrá que existieron como ella misma,
entre lo imaginario y lo real.
¡Ah, vida, qué mañana
cuando termines de escribir! (40)

Desde la mirada de Gelman, el carácter intangible de la poesía no neutraliza la voluntad de romper con el *statu quo* del lenguaje y, simultáneamente, realizar una crítica de la realidad social. En esta dirección apunta su discurso durante la entrega del Premio Cervantes, el cual al inicio presenta una visión pesimista sobre la factibilidad de lo poético en un mundo marcado por infortunios:

A la poesía hoy se premia, como fuera premiada ayer y aun antes en este histórico Paraninfo donde voces muy altas resuenan todavía. Y es algo verdaderamente admirable en estos *Dürftiger Zeite*, estos tiempos mezquinos, estos tiempos de penuria, como los calificaba Hölderlin preguntándose *Wozu Dichter*, para qué poetas. ¿Qué hubiera dicho hoy, en un mundo en el que cada tres segundos y medio un niño menor de cinco años muere de enfermedades curables, de hambre, de pobreza? Me pregunto cuántos habrán fallecido desde que comencé a decir estas palabras. Pero ahí está la poesía: de pie contra la muerte. (“Discurso”)

En los últimos párrafos, después de recordar cómo Lope de Vega mostraba, desde sus creaciones verbales, un castellano vivo, Gelman asegura que “la lengua expande el lenguaje para hablar mejor consigo misma”. Este potencial de permanente transformación no solo colma de sentido el hacer poético, sino que también lo conecta con la realidad:

Esto exige que el poeta despeje en sí caminos que no recorrió antes, que desbroce las malezas de su subjetividad, que no escuche el estrépito de la palabra impuesta, que explore los mil rostros que la vivencia abre en la imaginación, que encuentre la expresión, que les dé rostro en la escritura. El internarse en sí mismo del poeta es un atrevimiento que lo expone a la intemperie. Aunque bien decía Rilke: “[...] lo que finalmente nos resguarda / es nuestra desprotección”. Ese atrevimiento conduce al poeta aun más adentro de sí que lo trasciende como ser. Es un trascender hacia sí mismo que se dirige a la verdad del corazón y a la verdad del mundo. (“Discurso”)

Este llamado a una experimentación con el lenguaje capaz de expandir y desbordar la subjetividad, entrelaza la materialidad de la poesía con la del mundo. Al observar la significación profunda de la forma estética y la proliferación de significantes que descolocan contenidos previstos en la escritura de Gelman, Huidobro y Maiakovski, sugerimos un diálogo entre el proceso de composición de los poetas y la teorización desarrollada por la llamada sociología del arte. En esta perspectiva, es relevante pensar la relación entre literatura y realidad desde el debate del término *realismo* que, vinculado a una corriente estética mayoritaria en el siglo XIX, ha difundido el ideal de que el arte es capaz de ofrecer una copia fiel de la vida, buscando el máximo de verosimilitud posible. Difiriendo de esta posición, Roman Jakobson observa que el procedimiento —mediador inevitable—, determina la composición y, en igual medida, el acto perceptivo, denotando que la concepción de un realismo responde a principios artísticos arbitrarios determinados por la tradición (71-72). Al comentar la presencia de un sentido de realismo o verosimilitud en la palabra poética de Gelman, Antonio Gamoneda asegura que:

El realismo no es más que una simple opción estilística que pueden adoptar la literatura y cualquiera otra especie de arte; la verosimilitud no es otra cosa que simple semejanza con la verdad. Se trata, pues, de formaciones secundarias perfectamente prescindibles para Gelman, que no necesita del realismo convencional porque su propia poesía es, ella misma, una realidad. (81)

A diferencia, defiende la noción de *poesía viviente* como aproximación a la escritura del poeta argentino:

Me siento mejor diciendo de una vez que la naturaleza de la poesía de Gelman es la vida misma, y que lo que yo veo sobre el papel no es otra cosa que un desprendimiento de esa “vida misma”, un despojamiento al que Gelman la somete. ¿Para qué? Para ser viviente (él y otros, él con otros) ante el espacio de la muerte. (81)

En consonancia con este cuestionamiento, la relación inmanente entre poesía y vida en los poetas estudiados no se refiere a una búsqueda de lo verosímil o al ímpetu de desciframiento de la realidad. En otra dirección, en Maiakovski también se mantiene el misterio de la poesía y, al mismo tiempo, se remarca el arduo trabajo con las palabras:

La poesía,
—toda—
es un viaje a lo desconocido.
La poesía,
es como la extracción del radio.
Un año de labor,
para sacar un gramo.
Extraer una sola palabra de radio,
entre mil toneladas,
de palabras de materia prima.
Pero,
como ceniza caliente,
son estas palabras ardientes,
junto a la humeante,
palabra bruta.
Estas palabras,
ponen en movimiento,
millares de años,
y millones de corazones. (*Obras escogidas* 71-72)

En correspondencia con las afirmaciones de Gelman sobre los intercambios entre mundo interior y exterior, la capacidad de intervención política del lenguaje aparece, en los versos del futurista ruso, como una extensión de los afectos más íntimos. Esta confianza en la conjunción entre sentimiento y lucha

se verifica en “150.000.000”. El emblemático poema, publicado inicialmente sin firma, buscaba destacar al pueblo como protagonista de la revolución y reforzar el llamado explícito a una escritura colectiva de la poesía:

150.000.000 son el autor de este poema.

La bala. —

es su ritmo

La rima, —

el fuego rodando de edificio en edificio.

[...] ¡Balas,

más recio!

¡Contra esos blancos,

dorados!

¡Al montón,

que huyen!

¡Apunta,

parabéllum!

¡Eso mismo!

¡Desde el fondo del alma!

¡Con ardor,

calor,

hierro,

y luz!

¡Quema,

corta,

destruye,

incendia!

Nuestras piernas, —

son trenes relampagueantes.

Nuestras manos, —

polvo que abanica los campos.

Nuestras boyas, —

barcos.

Nuestras alas, —

aviones.

¡Ir!

¡Volar!
¡Navegar!
¡Deslizarse!
Así,
revisando todo el universo.
Cosa útil,
necesario,
sirve,
conservarla.
Lo inútil, —
¡al diablo!
¡Cruz negra!
¡Te vamos a acabar,
mundo romántico!
En vez de fe en el alma,
vapor,
electricidad.
En vez de mendigos,
¡embolsillad todas las riquezas del mundo!
Lo viejo,
matarlo.
¡Haced ceniceros con los cráneos!
En salvaje destrucción
barremos el pasado.
Por el mundo tronaremos el nuevo mito,
y pisaremos la tapia del tiempo.
Millares de arco-iris,
juntaremos en el cielo.
Con nuevas luces
los poetas, descubriremos,
los sueños y las rosas profanadas. (*Obras escogidas* 103-104)

Este poema colosal —que cuenta, originalmente, con más de mil setecientos versos— parece contener una crítica a la concentración del poder en manos de una burocracia partidista y los rumbos del gobierno soviético, lo que explicaría el sabotaje de su impresión por las Ediciones del Estado durante

un año. Como metáfora del llamado colectivo del poema, los primeros ejemplares en mimeógrafo fueron distribuidos y copiados a mano y máquina por centenares de personas que exigieron, junto con el autor, la publicación, que finalmente se dio en abril de 1921: “Más tarde fue una de las obras más aclamadas y publicadas en ediciones de tiraje millonario” (*Obras escogidas* 91). Sobre el debate metaartístico, superar el individualismo romántico implicaba exceder viejos mundos a través de la poesía. La dialéctica entre los cambios de estructura social y el arte como un medio concreto de expresión de la subjetividad humana ha suscitado innumerables debates. Al respecto, Leon Trotsky afirma, en sus consideraciones sobre el futurismo:

No es necesario demostrar que la separación del arte de otros aspectos de la vida social resulta de la estructura de clase de la sociedad. Su autosuficiencia, como si ella se bastase a sí misma, constituye el reverso de la medalla: la transformación del arte en propiedad de las clases privilegiadas. La evolución del arte, en el fondo, seguirá el camino de una creciente fusión con la vida, o sea, con la producción, las fiestas populares y la vida colectiva. (114)¹

En un gesto equiparable, Huidobro entreteje un áspero comentario sobre la vivencia moderna con la necesidad de romper con un uso tradicional del lenguaje, poniendo en marcha un juego de metáforas continuadas que adquieren nuevas funciones en *Altazor*. En este fragmento, es evidente cómo la pregunta por el hombre, sujeto colectivo, se combina con el cuestionamiento de las convenciones de la sociedad y del arte:

Soy todo el hombre
El hombre herido por quién sabe quién
Por una flecha perdida del caos
Humano terreno desmesurado
Sí desmesurado y lo proclamo sin miedo
Desmesurado porque no soy burgués ni raza fatigada
Soy bárbaro tal vez
Desmesurado enfermo
Bárbaro limpio de rutinas y caminos marcados

1 Todas las traducciones del portugués son mías.

No acepto vuestras sillas de seguridades cómodas
Soy el ángel salvaje que cayó una mañana
En vuestras plantaciones de preceptos
Poeta
Anti poeta
Culto
Anti culto.
Animal metafísico cargado de congojas
Animal espontáneo directo sangrando sus problemas
Solitario como una paradoja
Paradoja fatal
Flor de contradicciones bailando un fox-trot
Sobre el sepulcro de Dios. (31)

El despiadado escepticismo de *Altazor* —que nació a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo— se extiende a un constante objetar sobre la humanidad de que el personaje —por veces el propio “Vicente Huidobro” en el poema— no está exento, sino que aparece como ejemplo paradigmático. Sin embargo, al profundo pesimismo sobre la realidad se yuxtapone una radical experimentación con el lenguaje, que no solo pretende comenzar una nueva era del arte, evitando la imitación de la naturaleza —como preconiza en su temprano manifiesto anti-naturalista, *Non Serviam* (1914), acorde a los preceptos creacionistas—. Por momentos, *Altazor* también manifiesta plena confianza en el poder de transformación del lenguaje: “Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador” (15), asegura en el prefacio. En el mismo sentido que aparece en los poemas de Gelman y Maiakovski, el uso la palabra nueva, como un medio concreto y eficaz de actuación, despierta esperanzas de una radical trasfiguración del tabú en tótem, en diálogo con la campaña estético-política del modernista brasileño, Oswald de Andrade, en el *Manifiesto antropófago* de 1928. En este famoso escrito vanguardista, el llamado a la antropofagia —a la inversión de los valores sociales en curso desde el polémico concepto indígena— proponía superar la paradoja del hombre y su tabú, ilustrada en la batalla entre el amor cotidiano y el *modus vivendi* capitalista.

En “Final”, mencionado poema de *El juego en que andamos*, Juan Gelman constata:

La poesía no es un pájaro.

Y es.

No es un plumón, el aire, mi camisa
no, nada de eso. Y todo eso.

Sí.

[...] La poesía es una manera de vivir.

Mira la gente a tu costado.

¿Ama? ¿Sufre?

¿Canta?

¿Llora?

Ayúdala a luchar por sus manos, sus ojos, su boca, por el beso para besar
y el beso para regalar [...].

La poesía es esto.

Y luego, escríbelo. (*Obra poética* 42)

Como se percibe, la conexión con los sentimientos primarios y la vida se combina, en el poema, con la búsqueda de un lenguaje inconcluso a través de significantes en movimiento. La convicción de estas correspondencias en la poesía de Gelman estimula la siguiente intriga estético-social: ¿cómo la expansión enriquecedora de la lengua cobra una realidad concreta? Al abordar el tema, Pavel Medvedev recuerda que no pensamos mediante palabras y oraciones y que las formas del sistema de lenguaje no son meramente sintácticas. Asimismo, el discurso hablado o escrito no busca palabras en un diccionario, sino que se transmite como enunciado: “un eslabón de una cadena de la comunicación discursiva que viene a ser una postura activa del hablante dentro de una u otra esfera de objetos y sentidos” (“El problema” 258). De acuerdo con la dialogística de la palabra, ni siquiera el lenguaje del poeta, propio y autosuficiente, evita una función social. Dialécticamente: “Una visión de mundo, una tendencia, un punto de vista, una opinión, siempre poseen una expresión verbal” (284); perspectiva que previene pensar el lenguaje como un sistema abstracto de formas normativas y lo considera como “una opinión plurilingüe concreta acerca del mundo”

(110). En el mismo sentido, la palabra nunca es neutral, en cualquiera de sus aplicaciones: “Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones” (110).

Considerando esta perspectiva, es posible pensar nuevas aplicaciones de la conjunción propuesta por Gelman entre un “uso difícil de la lengua” y una práctica de la palabra como “la expresión más honda de la realidad”, como mencionaba en la entrevista a Mario Benedetti. Sobre el discurso político, por ejemplo, Eduardo Milán asegura que la escritura del poeta argentino nunca persiguió la conversión del poema en una proclama: “el acto de Gelman siempre creó las circunstancias, desde el lenguaje, para que el poema pudiera hablar de lo político. Lo político, entonces, no como ingrediente temático sino como acontecimiento dentro del poema” (10). De acuerdo con el crítico, este matiz representa una toma de partido por la materialidad estético-lingüística como elemento fundamental y emancipador de la palabra, lo que diferencia a Gelman de muchos de sus contemporáneos.

Para Miguel Dalmaroni, quien considera fundamental en el proceso de composición de Gelman, la relación con las organizaciones políticas que le proporcionaron un modelo de subjetividad y un modo de imaginarse en un mundo de lazos, relaciones y encuentros, la “politicidad” de su poesía consiste en un uso heterodoxo del idioma. Desde este punto de vista, es interesante verificar que, cuando Gelman alude a lo inusual del lenguaje, no se refiere a una dificultad de origen culta. Como constata el mismo Dalmaroni, en sus primeros libros, el trastrueque idiomático indica la voluntad de dar voz a los sujetos populares —como los albañiles inmigrantes italianos—, que le hace “deshablar” la lengua (*La palabra justa* 63). Posteriormente, al comentar el uso de neologismos en Cervantes, Gelman establece una correlación entre los desplazamientos estéticos y la actividad social de la poesía:

Esas invenciones laten en las entrañas de la lengua y traen balbuceos y brisas de la infancia como memoria de la palabra que de afuera vino, tocó al infante en su cuna y le abrió una herida que nunca ha de cerrar. Esas palabras nuevas, ¿no son acaso una victoria contra los límites del lenguaje? ¿Acaso el aire no nos sigue hablando? ¿Y el mar, la lluvia, no tienen muchas voces? ¿Cuántas palabras aún desconocidas guardan en sus silencios? (“Discurso”)

Practicando el mismo ejercicio de “agrandar el lenguaje”, *Altazor* libera la lengua y emancipa la percepción a través de novedades estéticas. El poema que, de acuerdo con Octavio Paz, es el experimento más radical de la era moderna —la épica de un poeta en los fluctuantes cielos del lenguaje— se opone a los valores tradicionales e interpela:

La eternidad se vuelve sendero de flor
Para el regreso de espectros y problemas
Para el mirage sediendo de las nuevas hipótesis
Que rompen el espejo de la magia posible
Liberación ¡Oh! Sí liberación de todo
De la propia memoria que nos posee
De las profundas vísceras que saben lo que saben
A causa de estas heridas que nos atan al fondo
Y nos quiebran los gritos de las alas
La magia y el ensueño liman los barrotes
La poesía llora en la punta del alma
Y acrece la inquietud mirando nuevos muros
Alzados de misterio en misterio. (28)

Aceptar el llamado a la liberación de todo también significa recibir activamente las nuevas imágenes que ofrece el poema: “todo es nuevo cuando se mira con ojos nuevos” (38), observa más adelante. En el “Canto V”, ante un lector familiarizado con sus radicales rupturas, *Altazor* invita a un campo inexplorado: la contemplación de una flor que se llama girasol y de un sol que se llama *giraflor*. Sin duda, el vanguardista chileno crea una forma particular de percibir mediante la singularización del lenguaje y del acto de recepción poética; doble gesto que, para el primer formalismo ruso, favorece la facultad de lo propiamente artístico: “El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está ‘realizado’ no interesa para el arte*” (Shklovsky 84). El precioso epígrafe de *Violín y otras cuestiones* (1956) también contiene este principio constructivo al evidenciar tanto la encarnación material de la poesía como un eficaz juego de yuxtaposición de palabras:

Quién pudiera agarrarte por la cola
¡magiafantasmanieblapoesía!
¡Acostarte contigo una vez sola
y después enterrar esa manía!
¡Quién pudiera agarrarte por la cola! (Gelman, *Obra poética* 9)

En estos versos, tanto la apelación a lo corpóreo como el sugerente hermetismo poético son complementarios entre sí. Al promover una contundente renovación de su uso y romper con los sentidos comunes de la lengua, Gelman también daba lugar a nuevas formas de concebir el poema y, extensivamente, el lenguaje, en consonancia con significantes dinámicos y la función social de la poesía.

En búsqueda de una aproximación minuciosa a los principios constructivos de la poesía de Juan Gelman, observemos la primera estrofa de “Oficio”, publicado en *Violín y otras cuestiones*:

Cuando al entrar al verso me disloco
o no cabe un adverbio y se me quiebra
toda la música, la forma mira
con su monstruoso rostro de abortado,
me duele el aire, sufro el sustantivo. (*Poesía reunida* 35)

Como se percibe, el poeta (y el poema) se desplaza (o desarticula) al incorporarse al verso revelando cómo cuerpo y palabra soportan un lenguaje verbal y musical impreciso (no cabe un adverbio, se quiebra toda la música). Una forma frustrada también se impone y hace sufrir al sustantivo. El verbo —medio privilegiado de intervención en este poema— ya había sido reconocido, con todos sus poderes, en Maiakovski:

Verbo,
comandante en jefe,
de la fuerza humana.
¡March...!
Para que el tiempo no quede atrás hecho girones,
y únicamente
despeine los mechones de pelo alborotado. (*Obras escogidas* 44)

La pluralidad de sentidos en Gelman se verifica desde el uso del verbo *dislocar* que, en tres acepciones clásicas (sacar algo de lugar, torcer un argumento, hacer perder el tino o la compostura, según el diccionario de la Real Academia Española), da lugar a una sutil variación interpretativa y a la polisemia. Entre el segundo y tercer verso, el no-lugar del adverbio —cuya función es la modificación del verbo—, además de reforzar el desajuste, indica una ruptura y cierto “desconcierto” de la estructura del poema: “se me quiebra toda la música”. “La forma mira con su monstruoso rostro de abortado” y confirma el desarreglo. El encadenamiento pone en marcha una complementariedad radical entre forma y contenido.

Sobre este tema, Voloshinov, en “El discurso en la vida y el discurso en la poesía”, polemiza con dos concepciones del hacer artístico. Primero, con una visión predominante en la lingüística que reproduce la “fetichización de la obra en tanto cosa” (246) y entiende la poética como un material organizado de cierta manera por la forma, restringiendo su discurso a un punto de vista estético abstracto. A la inversa, un sector del marxismo afirma la ruptura entre forma y contenido —entre teoría e historia— y defiende que el método sociológico solo es legítimo cuando la forma poética, enriquecida por el aspecto ideológico (por el contenido), comienza a desarrollarse en el marco de una realidad social exterior. En consonancia con la lingüística, este punto de vista considera la forma en sí misma: afirma su naturaleza propia y sus leyes específicas, artísticas, no sociológicas. Discordando con ambas perspectivas, Voloshinov argumenta que, aunque la ciencia de la ideología no aspire al rigor y a la precisión de las ciencias naturales, el método sociológico permite “el acercamiento más profundo posible” al estudio de un objeto estético, una vez que:

Las formaciones ideológicas son de naturaleza sociológica, y lo son de manera intrínseca e inmanente. [...] El arte también es social de manera inmanente. El medio social extraartístico, cuando actúa sobre él desde el exterior, encuentra una resonancia interna inmediata. No son, por consiguiente, dos elementos extraños que actúan uno sobre el otro: una formación social actúa sobre otra formación social. Lo estético no menos que todo aquello que se relaciona con el derecho o el conocimiento, solo es una variante de lo social. Es por

ello que la teoría del arte solamente puede concebirse como una *sociología del arte*. (245-246)²

En el marco de su definición, Voloshinov discute, en el mismo ensayo, la dicotomía entre forma y contenido. Recordando la perspectiva formalista, asegura que la forma artística se realiza con la ayuda del material y se fija en él pero que, a la vez, lo supera en significación:

[L]a forma de una estatua no es la forma del mármol, sino la del cuerpo humano. Además, la forma eleva heroicamente al hombre representado, o bien lo “adula” o lo “rebaja”, es decir, expresa una determinada evaluación de aquello que representa. (256)

Siendo así, con la ayuda de la forma artística, el creador “toma una posición activa respecto del contenido” (Voloshinov 256). Este tópico, tan central en los debates de la teoría del lenguaje, también fue discutido por los críticos de Juan Gelman, y la separación entre forma y contenido es metonimia de las divisiones (y confusiones) que se establecen alrededor de su concepción poética.

Sobre el tema, el mismo Anglada recuerda cómo el escritor argentino —en uno de sus escritos periodísticos recogidos en *Miradas*— se apropia de una distinción de Raymond Chandler entre dos tipos de escritores: los que escriben historia y los que escriben escritura. En esta tipificación dual están cifradas, *grosso modo*, las dos corrientes estéticas que se conjugan en la poesía de Gelman: lo narrativo conversacional y la imagen pura obtenida con el trabajo de la palabra. Nos interesa especialmente este punto de vista ya que, al contrario de proponer el aislamiento de las características y reforzar la dicotomía entre “poesía comprometida” y “poesía pura” —que encarna la separación entre contenido y forma— Anglada asegura el entrecruzamiento de los dos aspectos.

En el mismo sentido, al recuperar la afirmación de María Negroni, que define la poesía de Gelman como una “epistemología del no saber”, Dalmaroni corrobora el sentido político de la “agramaticalidad” practicada por el poeta: “la mala concordancia, sufijar sin reglas, trastocar los morfemas, conjugar

2 Énfasis añadido.

irregularmente, invertir el género de los nombres” entre otros procedimientos, tendría que ver con la condición de inmigrante en su propia lengua y, al mismo tiempo, con el gesto político y social de hablar en un idioma no estandarizado y, por lo tanto, no “estatalizado” (“De aquel joven” 94). Este argumento alude a uno de los aspectos más estudiados en la obra de Gelman: su temprana filiación al Partido Comunista Argentino (PCA) y las resonancias directas de los acontecimientos políticos en su poesía, a pesar de su rápido desencanto de los principios estéticos del realismo socialista y, en seguida, de las directrices del Partido. Sobre el asunto, el mismo Dalmaroni indica que, aunque la poesía de Gelman se presente al público a partir de la voz autorizada de la poesía política, desde su primer libro el escritor comienza a oscilar “hasta deslizarse bien pronto en la paulatina composición de una lengua poética particular, que problematiza cualquier posibilidad de reconocimiento pero resulta —a la vez— de una *disonancia* legible” (92).³ Al abordar el tema, Mario Benedetti remarca:

En la poesía de Gelman (aún en los poemas de amor o de penuria), lo político y lo social están presentes como una atmósfera inevitable, pero es gracias al extraordinario nivel poético, gracias a su vuelo y a su palpitación, que esos hechos y relaciones se proyectan hacia el lector y lo aluden, transformándolo. Pocas veces se ha visto en la poesía latinoamericana una conjunción tan impecable de texto y contexto, de política y arte.

Para observar de cerca estos procedimientos, retomemos el análisis del poema “Oficio”. En la segunda estrofa se describe la vida de los pájaros. La actividad animal se confronta con la condición del poeta:

[...] pienso qué bueno andar bajo los árboles
o ser picapedrero o ser gorrión
y preocuparse por el nido y la
gorriona y los pichones, sí, qué bueno,
quién me manda meterme, endecasílabo,
a cantar, quien me manda. (*Poesía reunida* 35)

3 Énfasis añadido.

La agonía del escritor es un acto visceral: “agarrarme el cerebro con las manos, / el corazón con verbos, la camisa / a dos puntas y exprimirme” (35). Las asociaciones impensadas radicalizan el discurso del hacer poético y la literalidad intensifica el proceso de composición. Al tomar el cerebro con las manos —someter la racionalidad al tacto— y aproximar el corazón al verbo —que expresa acción o estado del sujeto— se invierte la función de los órganos vitales. Además, el uso verbal estimula juegos semánticos. La palabra *exprimir* aparece en cuatro acepciones en el Diccionario de la Real Academia Española: 1) Extraer el zumo o líquido de una cosa, apretándola o retorciéndola; 2) Sacar de alguien o algo todo el partido posible; 3) Explotar a alguien, abusar de él; 4) Expresar, manifestar. La breve búsqueda semántica evidencia que los tres primeros sentidos —sacar lo máximo de algo o de alguien— se combinan con la idea de expresar, en este caso, la visceralidad poética:

[...]Quién me manda, te digo, siendo juan,
un juan tan simple, con sus pantalones,
sus amigotes, su trabajo y su
condenada costumbre de estar vivo. (*Poesía reunida* 35)

En este fragmento, en contraste con la simplicidad cotidiana, la angustia del poeta recuerda las primeras advertencias de Huidobro en *Altazor*:

La vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer.
Vamos cayendo, cayendo de nuestro cenit a nuestro nadir y dejamos el
aire manchado de sangre para que se envenenen los que vengan mañana a
respirarlo.
Adentro de ti mismo, fuera de ti mismo, caerás del cenit al nadir porque
ese es tu destino, tu miserable destino. Y mientras de más alto caigas, más
alto será el rebote, más larga tu duración en la memoria de la piedra.
Hemos saltado del vientre de nuestra madre o del borde de una estrella
y vamos cayendo.
Ah, mi paracaídas, la única rosa perfumada de la atmósfera, la rosa de
la muerte, despeñada entre los astros de la muerte. (14-15)

Vida y poesía: lo inevitable de estar vivo y de sufrir las miserias del hacer poético. Las palabras de Gelman, en su búsqueda interior, se entrecruzan con

el viaje pesimista de Huidobro en que el recorrido del cenit al nadir —dentro y fuera de ti mismo— es irremediable. Sin embargo, si “la fuerza atractiva de la muerte y del sepulcro abierto” (11) determina el ritmo, vertiginoso, de la caída, las reflexiones de *Altazor* no dejan de ponderar las condiciones del vivir: aquí, alcanzar una determinada altura prolonga la duración en la memoria de la piedra.

[...] quién me manda andar grávido de frases,
calzar sombrero imaginario, ir
a esperar una rima en esa esquina
como un novio puntual y desdichado. (*Poesía reunida* 35)

En esta estrofa, el sugerente “calzar sombrero imaginario” confunde las funciones de pies y cabeza y recuerda el vuelo imaginario de *Altazor*. En una profunda interpelación de autoconocimiento, Huidobro aconseja el hundimiento: “sin miedo al enigma de ti mismo”. El derrumbe, hasta “lo más bajo que se pueda” descender, incluye la infancia, la vejez, el fondo del infinito, del tiempo, de ti mismo y “caer de pies a cabeza”, invirtiendo el orden (habitual) de la caída, como observamos en este extenso fragmento:

Piensas que no importa caer eternamente si se logra escapar
¿No ves que vas cayendo ya?
Limpia tu cabeza de prejuicio y moral
Y si queriendo alzarte nada has alcanzado
Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo de la sombra
Sin miedo al enigma de ti mismo
Acaso encuentres una luz sin noche
Perdida en las grietas de los precipicios
Cae
Cae eternamente
Cae al fondo del infinito
Cae al fondo del tiempo
Cae al fondo de ti mismo
Cae lo más bajo que se pueda caer
Cae sin vértigo

A través de todos los espacios y todas las edades
A través de todas las almas de todos los anhelos y todos los naufragios
[...] Cae en infancia
Cae en vejez
Cae en lágrimas
Cae en risas
Cae en música sobre el universo
Cae de tu cabeza a tus pies
Cae de tus pies a tu cabeza
Cae del mar a la fuente
Cae al último abismo de silencio
Como el barco que se hunde apagando sus luces. (18-19)

La constante enumeración de la muerte culmina en el perecimiento de *Altazor* y del propio Huidobro: “Aquí yace Altazor, azor fulminado por la altura / Aquí yace Vicente, antipoeta y mago” (72), que acentúa la crítica a la situación existencial del hombre. No obstante, la palabra siempre aparece como una salida a los modos convencionales de percepción y ofrece la esperanza de invertir los sentidos comunes, no solo de la lengua. Como constata el propio Huidobro —en consonancia con los presupuestos creacionistas que se contraponían a la idea de mimesis a través del arte— el poema: “no es realista, pero se hace realidad” (Ostrov 181). Sobre la dialéctica entre lenguaje y vida, la investigadora Andreas Ostrov destaca que la funcionalidad en *Altazor* ha despertado el interés crítico de búsqueda de totalidad, a pesar de la autonomía de cada una de las partes del poema. La pesquisa de un hilo conductor, capaz de sostener la unidad en la variedad de los siete cantos que lo componen, ha encontrado en el tema de la “caída”, en sus diferentes interpretaciones, un eje sobre el cual reflexiona Ostrov, en diálogo con la perspectiva de Saúl Yurkievich:

En virtud de la confluencia, hacia el final del poema, de la muerte del sujeto lírico y la destrucción del lenguaje, sujeto y palabra demuestran su interdependencia, su relación constitutiva. Sin lenguaje no hay subjetividad, ni deseo, ni movimiento posible. El viaje en paracaídas culmina con la desintegración simultánea del sujeto y del lenguaje. La caída por el espacio y la aniquilación del lenguaje forman parte de un mismo movimiento. En virtud

de esto, el movimiento descendente del viaje en paracaídas se homologa a un proceso de deconstrucción de la subjetividad, del lenguaje mismo y, por consiguiente, del orden social instaurado por este. (186)

No obstante, los versos del poema también conllevan una apuesta por la creación de mundos nuevos, desde la reorganización del lenguaje cotidiano:

[...] De su boca brota una selva
De su selva brota un astro
Del astro cae una montaña sobre la noche
De la noche cae otra noche
Sobre la noche del vacío. (Huidobro, *Altazor o el viaje* 71)

Con las innovadoras superposiciones de la lengua corriente, Huidobro pretendía cumplir con el programa de su “Manifiesto de manifiestos”: “Hay que ser un verdadero poeta para poder dar a las cosas que se hallan cerca de nosotros la carga suficiente para que maravillen. [...] El poeta es un motor de alta frecuencia espiritual, es quien da vida a lo que no tienen” (79).

Además, libre de *a priori*s y en dirección a lo impreciso, el poema contiene un llamado urgente a actuar, como se revela en el “Canto IV”, donde los motivos “no hay tiempo que perder” y “darte prisa darte prisa” definen el ritmo de la poesía:

Yo no tengo orgullos de campanario
Ni tengo ningún odio petrificado
Ni grito como un sombrero afectuoso que viene saliendo del desierto
Digo solamente
No hay tiempo que perder
El vizir con lenguaje de pájaro
Nos habla largo largo como un sendero
Las caravanas se alejan sobre su voz
Y los barcos hacia horizontes imprecisos
Él devuelve el oriente sobre las almas. (Huidobro *Altazor o el viaje* 70-71)

En Gelman, paralelamente, la batalla contra la normatividad de la lengua anima una voluntad radical de evasión:

[...] quién me manda pelear con la gramática,
maldecirme de noche, rechinar
fieramente, negarme, renegar,
gemir, llorar, qué bueno está el gorrión
con su gorriona, sus pichones y
su nido, su capricho de ser gris. (*Poesía reunida* 35)

En el desenlace del poema, el conflicto con la lengua corrobora el deseo de ser gorrión y de liberarse, con ayuda del trabajo manual, del “maldito gozo de cantar”:

[...] o ser picapedrero, óigame amigo,
cambio sueños y músicas y versos
por una pica, pala y carretilla.
Con una condición:
déjeme un poco
de este maldito gozo de cantar. (*Poesía reunida* 36)

“Arte poética”, de *Velorio del solo*, es un ejemplo paradigmático de cómo Juan Gelman conecta el hacer poético con los demás oficios estableciendo, a la vez, una fluida correspondencia entre lenguaje cotidiano y poesía. En estos versos, que refuerzan la importancia del metalenguaje en la escritura del poeta argentino, se defiende que la escritura implica un esfuerzo comparable al de un trabajo práctico:

Entre tantos oficios ejerzo este que no es mío,
como un amo implacable
me obliga a trabajar de día, de noche,
con dolor, con amor,
bajo la lluvia, en la catástrofe,
cuando se abren los brazos de la ternura o del alma,
cuando la enfermedad hunde las manos. (*Poesía reunida* 69)

Asimismo, las condiciones de la poesía se determinan por el compromiso con el entorno social:

A este oficio me obligan los dolores ajenos,
las lágrimas, los pañuelos saludadores,
las promesas en medio del otoño o del fuego,
los besos del encuentro, los besos del adiós,
todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre. (*Poesía reunida* 69)

A pesar de la visceralidad del proceso de composición —escribe con la sangre—, prevalece, como subraya Gelman, el carácter colectivo de la poesía: “Nunca fui el dueño de mis cenizas, mis versos, rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte” (*Poesía reunida* 69), concluye categórico. La concepción alude al punto de vista de Voloshinov sobre la relación de la poesía con el medio social:

En el proceso de interacción global con su medio, el poeta recibe sus palabras y aprende a otorgarles determinadas entonaciones, *a lo largo de toda su vida*. Ya comienza a utilizar esas palabras y entonaciones en su *discurso interior*, con la ayuda del cual piensa y toma consciencia de sí, incluso cuando no se expresa. Es ingenuo creer que uno se puede apropiarse de un *discurso exterior* contrario a su *propio discurso interior*, a su propia manera de tomar consciencia verbal de sí mismo y del mundo. El estilo del poeta nace del estilo de su discurso interior (que escapa a todo control), y que es, a la vez, producto de toda su vida su social. (263)

Sobre las articulaciones entre lo poético y lo histórico-político, la investigadora Ana Porrúa recupera la perspectiva de César Fernández Moreno, quien plantea que la poesía:

[S]e apoya por igual en la vida y en el arte. Podrá acentuarse más o menos uno de estos términos, pero gira siempre alrededor del eje que los une: la poesía es comunicación de la vida de un ser humano, a través del arte, con la vida de otro hombre. (68-69)

Teniendo en cuenta este amplio espectro de discusión, Porrúa se refiere a una observación de Francisco Urondo, en una breve antología de la poesía argentina entre 1940 y 1960, de que el gesto de nombrar —sin comentarios, ni

ornamentos y casi sin adjetivos— corresponde a una actitud compartida por artistas e intelectuales frente al oficialismo, procesos políticos y compromisos concretos. Retomando a Voloshinov, quien considera “la obra poética como un poderoso condensador de evaluaciones sociales”, es importante demarcar que lo social es plenamente objetivo: no es más que la unidad material del mundo y de las condiciones reales de la vida que entra en el horizonte visual de los locutores (250). En estos términos, más tangible y concreta, la necesidad de expresión de Gelman se conecta con la realidad y subjetividad de un “nosotros”, sujeto histórico y colectivo.

Vladimir Maiakovski refuerza la comparación entre el hacer poético y las demás formas de trabajo en el poema “Conversación sobre la poesía con el inspector de impuestos a la literatura”, que empieza con una presentación en tono conversacional:

¡Ciudadano inspector!
Disculpe la molestia,
Gracias...
No se preocupe...
Me quedaré de pie.
Tengo un asunto para usted,
bastante delicado.
Se trata,
del lugar que deben ocupar,
los poetas,
en las filas obreras.
Entre los que gozan,
deberes y derechos,
estoy yo,
también multado por impuestos.
Usted me exige,
quinientos rublos por seis meses,
y veinticinco por no haber declarado a tiempo los derechos
Mi labor,
es semejante,
a cualquier otra.
Observe usted,

cuántas pérdidas hay,
cuántas reservas,
y cuántos gastos ocasiona mi material. (*Obras escogidas* 69-70)

Luego de este primer comentario, se explica detalladamente en qué constituye la dura actividad del poeta:

Usted,
naturalmente,
conoce,
ese fenómeno que llaman “rima”.
Es decir,
si el renglón termina con la palabra “padre”,
usted encontrará muy cerca,
la palabra “madre”.
A su juicio,
la rima,
es un cheque.
Hay que encontrarlo,
a toda costa.
Y buscas,
el detalle de sufijos y prefijos,
en el cofre vacío,
de las declinaciones,
o conjugaciones.
Tomas una palabra,
y tratas de meterla en la estrofa,
pero no entra.
Aprietas y se rompe.
Ciudadano inspector,
palabra de honor,
al poeta,
le llegan las palabras de a centavos. (70)

Más allá del contexto específico en que transcurre el poema, es sorprendente constatar la proximidad con la perspectiva de Gelman sobre el proceso de

composición: aquí, la palabra tampoco “cabe” y es notoria la pugna con la lengua. No obstante, a diferencia de la conversión en pájaro que propone Gelman, Maiakovski hace hincapié en la función social de la poesía que se transfigura en instrumento de lucha:

Hablando,
a mi manera,
le diré:
la rima,
es un barril,
un barril con dinamita,
y la estrofa es la mecha.
La estrofa encendida,
explota...
y vuela la estrofa,
por el aire y la ciudad.
¿Dónde se encuentra,
y en qué tarifa,
rimas que apunten,
y de golpe maten? (71)

Por otro lado, Maiakovski también pretendía demostrar el padecimiento existencial del poeta, su soledad y carga infinita:

Nuestra deuda,
es aullar con sirenas de bronce,
entre la niebla pequeño-burguesa,
y el hervidero de la tormenta.
El poeta,
es siempre deudor del universo,
y paga con sufrimientos,
las multas y los impuestos.
Yo contraí deudas,
con las calles de Broadway,
con los cielos de Bagdad,
con el ejército rojo,

con los jardines de cerezos del Japón,
y con todo aquello,
que aún no pude cantar.
La palabra del poeta,
es vuestra resurrección,
vuestra inmortalidad,
ciudadano inspector.
Al cabo de cien años,
entre pliegos de papeles,
tomaré una estrofa,
y haré rememorar este tiempo. (74)

Como se percibe, más allá de la pena, Maiakovski insiste en los resultados de una intervención social de la poesía. En correspondencia con estas afirmaciones, aspira, en la conclusión del poema, a un lugar en la sociedad obrera, corroborando las dificultades del oficio:

Al habitante de hoy,
envíalo a comprar un boleto de inmortalidad,
y calculando,
el efecto de los versos,
divida mi salario,
en trescientos años.
[...] Ciudadano inspector,
yo pagaré los cinco,
y todos los ceros que vienen después,
Yo en realidad,
lo que quiero,
es un lugar,
en la tierra de obreros y campesinos.
¡Y si usted cree,
que todo consiste,
en saber utilizar palabras ajenas,
entonces, camarada,
aquí está mi lapicera fuente,
y puede escribir solo! (75)

Maiakovski llevó a las últimas consecuencias la discusión trabada en este poema, que compone el ciclo “El arte y el papel del poeta en las filas obreras” de escritos sobre los efectos prácticos de la poesía y las formas de percepción que inaugura. En este sentido, no solo analizó públicamente el proceso de composición poética en el artículo “¿Qué escribe usted?”, publicado por el diario vespertino de Leningrado, *La gaceta roja*, en mayo de 1926. En una solicitud presentada al Departamento de Moscú, exigiendo que le rebajaran los impuestos, citaba como documentos programáticos este poema y el artículo “Cómo se hacen los versos”, escritos que caracterizaban las condiciones y las tareas del trabajo poético (*Obras escogidas* 69). De acuerdo con Claude Frioux, el futurista ruso realizó una revolución total en los medios de expresión de su país. Al suprimir la bisagra del cómo, introduce la metáfora en el propio cuerpo, en la sintaxis descriptiva del fenómeno, subrayando la materialidad permanente de su imaginación (Campos, Pignatari y Campos; Schnaiderman 23). Por otro lado, Boris Schnaiderman corrobora la relación entre el poema, los hechos y los textos escritos sobre este proceso, en que se desarrollan concepciones de un *pathos* antiburocrático, una constante en su obra. Sobre el uso de una lengua cotidiana tan particular y específica del momento histórico, destaca:

El vocabulario coloquial, cuya importancia Púchkin ya había subrayado en el inicio del siglo XIX, es empleado por Maiakovski con una libertad y riqueza, con una levedad imposible en épocas precedentes. [...] Pero no es solo el vocabulario que se impregna de coloquial en la obra de Maiakovski. La sintaxis también sigue el lenguaje hablado y llega a transgredir las reglas escolares de la gramática, cuando esto permite una mayor expresividad. (Schnaiderman 23-24)

Como se revela, la voluntad de inaugurar nuevos sentidos del lenguaje se extiende, en este caso, a una llamada de atención para la aplicación concreta y palpable de la poesía. Sin embargo, cuestionar el valor de un sublime estático y conservador, así como conectar lo poético con las contingencias y transformaciones de la sociedad proletaria, no anulan la excepcionalidad del poema como instrumento trascendente de expresión subjetiva: “Estas palabras, / ponen en movimiento, / millares de años, / y millones de corazones” (72), reitera. Como vimos, a semejanza de Maiakovski, Gelman y

Huidobro diseminan la antinomia dialéctica entre vitalidad y sufrimiento inherente al acto poético.

Viktor Shklovsky asegura que la esencia del desarrollo poético no es la acumulación y disposición de un material verbal y de imágenes *extrañas*. Tras mencionar una serie de ejemplos, concluye: “El objeto puede ser entonces: 1) creado como prosaico y percibido como poético; 2) creado como poético y percibido como prosaico” (79). Este punto de vista refuerza la perspectiva de los escritores sobre las correspondencias entre poesía y vida: la renovación social del lenguaje supone la ubicación material de la lengua cotidiana en lugares inesperados y las nuevas funciones que pasan a cumplir. Al mismo tiempo, el argumento de Shklovsky corrobora la idea de que el carácter estético del arte depende, fundamentalmente, del acto de percepción: “nosotros llamaremos objetos estéticos, en el sentido estricto de la palabra, a los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para estos objetos una percepción estética” (79).

En la misma línea de pensamiento, Jan Mukarovsky sustenta que sin testimonios directos es casi imposible estimar lo “genéticamente intencional y no intencional” (17) en una composición artística. La dificultad de definir un punto de partida corrobora el ángulo del receptor como elemento clave de la “unidad semántica”. Dedicando especial atención a los intercambios entre la “autonomía” y la “realidad” de un objeto, discute como las inevitables interferencias de componentes externos convierten la obra (un signo autónomo) en una realidad inmediata: “una cosa”. Simultáneamente, su condición previa (de autonomía) le permite trascender y establecer una relación figurada con el entorno. La lucha permanente entre la semioticidad y la materialidad del arte —entre su efecto mediato e inmediato— produce un impacto semiótico, fruto de la unificación semántica. Mientras tanto, la base de “su realidad” es lo que se resiste a la cohesión o, en otras palabras, lo que es percibido como “no intencional”, de importancia decisiva, según Mukarovsky:

Solo la no intencionalidad es capaz de volver la obra tan misteriosa para el receptor como un objeto misterioso [...]. Solo la no intencionalidad, que prepara el terreno para las más variadas asociaciones en su naturaleza irregular, puede poner en movimiento la completa experiencia existencial del receptor, todas las tendencias conscientes e inconscientes de su personalidad,

en su contacto con la obra. Por todo esto, la no intencionalidad incorpora la obra de arte dentro de la esfera de los intereses existenciales del receptor y la dota de una urgencia inaccesible para un puro signo; debajo de cada rasgo del signo el receptor siente la intención de alguien distinto de sí mismo. Si el arte una y otra vez aparece al hombre como nuevo y usual, la causa primaria reside en la no intencionalidad percibida en la obra. Pero la intencionalidad también se renueva con cada nueva generación artística, con cada personalidad artística, e inclusive, en cierta medida, con cada nueva obra. (17)

Esta perspectiva no solo cuestiona las interpretaciones totalizadoras que definen un objeto artístico desde un género o estilo dominante. Al privilegiar la experiencia particular del receptor, la sociología del arte considera los elementos disonantes de una obra como igualmente válidos en el acto de percepción. Sin embargo, como sugiere el mismo Mukarovsky, el destino de toda “no intencionalidad” es establecer una relación fractal con la estructura artística, comenzar a ser percibida como su componente interno y “volverse intencional”.

Décio Pignatari —uno de los idealizadores de la llamada “nueva poesía concreta”, concebida entre los años cincuenta y sesenta en Brasil— asegura que el poema es forma y contenido de sí mismo: “la idea-emoción hace parte integrante de la forma, vice-versa. ritmo: fuerza relacional” (43). En diálogo con este punto de vista, las escrituras de Juan Gelman, Vicente Huidobro y Vladimir Maiakovski manifiestan una autoconsciencia sobre el lenguaje y la necesidad de luchar, incesantemente, contra sus sentidos comunes. Desplegando una relación inmanente entre poesía y vida, expresan la preocupación por conectar la renovación de la lengua con su función social y comunicativa. Al encarar la escritura desde una política de la palabra y creer en su capacidad de transformar la realidad, invitan a los lectores a experimentar lo insólito-productivo del acto poético, siguiendo el ímpetu de *Altazor* y de sus arrebatamientos de placer y agonía:

Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte.
Un poema es una cosa que será
Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser
Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser

Huye del sublime externo, si no quieres morir aplastado por el viento
Si yo no hiciera, al menos una locura por año, me volvería loco. (11)

De acuerdo con Medvedev: “[L]as artes figurativas, al enseñarnos a ver, profundizan y amplían la zona de lo visible, de la misma manera, la literatura, al elaborar los géneros enriquece nuestro discurso interno con nuevos procedimientos, encaminados a conocer y a concebir la realidad” (214).

En estos términos, el desarrollo de los géneros literarios da lugar a relaciones recíprocas y enriquecedoras entre forma y contenido y, más extensivamente, entre lengua prosaica y poética. Asimismo, si “la realidad de un género es la realidad social de su realización en el proceso de la comunicación artística” (215), la percepción poética, como un discurso particular, se confunde con las demás formas de vivencia y de conocimiento de un receptor cualquiera. Como realidad objetiva, la dura labor poética y la lucha por romper con el *statu quo* invitan, desde la poesía de los renovadores en cuestión, a habitar lo innumerable, a aprender otro idioma y al encuentro con la materialidad exterior y de uno mismo, desde una experiencia única y activa con el lenguaje.

Al proponer nuevas formas de percepción y reflexionar sobre los límites y expansiones del hacer poético, Juan Gelman también pone en jaque la escritura como acto individual: “yo no escribí este libro en todo caso / me golpeaban me sufrían / me sacaban palabras / yo no escribí este libro entiéndalo” (*Cólera Buey* 35). Como un acontecimiento en sí —“la poesía gira en sus propios brazos”, afirma en el mismo poema— la escritura se expande, en Gelman, hace un hacer colectivo: “la poesía debe ser hecha por todos y no por uno / dijo” (*Pesar todo* 264). Al mismo tiempo, la consciencia del momento histórico implica jugarse a la muerte, como sugiere en “El juego en que andamos” —“Si me dieran a elegir, yo elegiría / esta salud de saber que estamos muy enfermos, / esta dicha de andar tan infelices” (*Pesar todo* 24)—, antagonismo que resuena durante el recibimiento del Premio Cervantes, con la pregunta sobre la poesía en la sociedad contemporánea. La coherencia de empozar todo lo vivido y de afrontar el mundo —que, como en *Altazor*, le entraba por los ojos sembrados de angustia—, repercute en las escrituras de Huidobro y Maiakovski, quienes, así como Gelman, apelan al lenguaje poético, por antonomasia y contradicción, incesante máquina de renovación del alma.

Obras citadas

- Andrade, Oswald de. “Manifiesto antropófago e Manifiesto da poesia Pau-Brasil”. *Revista de Antropofagia*, vol. 1, núm. 1, 1928: s. pág.
- Bajtín, Mijaíl. “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. Traducido por Tatiana Bubnova, Ciudad de México, Siglo XXI, 1985, págs. 248-293.
- . “La palabra en la poesía y en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. Traducido por Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989, págs. 93-117.
- Benedetti, Mario. “Las turbadoras preguntas de Juan Gelman”. *El País*, 5 de julio de 1987, s. pág. Web. 12 de junio del 2017.
- Campos, Augusto, Décio Pignatari, y Haroldo de Campos. *Teoría da poesia concreta. Textos críticos e manifestos. 1950-1960*. São Paulo, Duas cidades, 1975.
- Dalmaroni, Miguel. “De aquel joven poeta comunista: Una lectura desde los comienzos”. *Juan Gelman: Poética y gramática contra el olvido*. Coordinado por Aníbal Salazar Anglada, Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, págs. 85-96.
- . *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina. 1960-2002*. Santiago de Chile, Melusina, 2004.
- Gamonedá, Antonio. “Gelman: una sola y primera palabra”. *Revista Zurgai*, diciembre del 2008, págs. 81-83. Web. 27 de junio del 2017.
- Gelman, Juan. *Colección Juan Gelman: Libros de poesía*. Editado por Jorge Boccanera, Buenos Aires, Dirección Nacional de Políticas Socioeducativas, 2014.
- . *Cólera buey*. Valencia, 7i Mig, 1999.
- . “Discurso en la entrega del Premio Miguel de Cervantes”. *Página 12*, 24 de abril del 2008, s. pág. Web. 26 de junio del 2017.
- . *Obra poética*. Buenos Aires, Corregidor, 1984.
- . *Pesar todo. Antología*. Compilado por Eduardo Milán, Ciudad de México, FCE, 2001.
- . *Poesía reunida*. Tomo I (1956-1980). Buenos Aires, Seix Barral, 2012.
- . *Valer la pena*. Buenos Aires, Seix Barral, 2001.
- Huidobro, Vicente. *Altazor*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2012.

- . *Altazor o el viaje en paracaídas*. Barcelona, Compañía Iberoamericana de publicaciones, 1931.
- . “Arte poética”. *Vanguardistas en su tinta*. Pág. 65.
- . “Manifiesto de manifiestos”. *Vanguardistas en su tinta*. Págs. 66-81.
- Jakobson, Roman. “Sobre el realismo artístico”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Págs. 71-79.
- Jitrik, Noé. *La vibración del presente: Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. Ciudad de México, FCE, 1987.
- Maiakovski, Vladimir. *Obras escogidas. Poesías épicas*. Traducido por Lilia Guerrero, vol. 2, Buenos Aires, Platina, 1957.
- . *Poemas*. Editado y traducido por Boris Augusto Schnaiderman y Haroldo de Campos, São Paulo, Perspectiva, 2003.
- Medvedev, Pavel. “Los elementos de la construcción artística”. *El método formal en los estudios literarios*. Traducido por Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza, 1994, págs. 207-223.
- Milán, Eduardo. Prólogo. *Pesar todo*. Por Juan Gelman. Ciudad de México, FCE, 2001, págs. 7-18
- Mukarovsky, Jan. “Intencionalidad y no intencionalidad en el arte”. *Structure, sign and function: Selected Essays by Jan Mukarovsky*. Traducido por John Burbank, Peter Steiner y Mariela Torales. New Haven, Yale University Press, 1977, págs. 1-22.
- Ostrov, Andreas. “Altazor de Vicente Huidobro: La realidad en el lenguaje”. *Espacios de ficción: espacio, poder y escritura en la literatura*. Villa María, Eduvim, 2014, págs. 179-194.
- Porrúa, Ana. “Lecturas antológicas de Gelman: el poeta dividido”. *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*. Coordinado por Aníbal Salazar Anglada, Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, págs. 63-81.
- Salazar Anglada, Aníbal, coordinador. *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*. Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, págs. 17-28.
- Shklovsky, Viktor. “El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Págs. 77-98.
- Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Compilado por Tzvetan Todorov, traducido por Ana María Nethol, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

Trotsky, León. “O futurismo”. *Literatura e revolução*. Río de Janeiro, Zahar, 2007, págs. 107-129.

Vanguardistas en su tinta. Editado por Cecilia Manzoni, Buenos Aires, Corregidor, 2007.

Voloshinov, Valentin. “El discurso en la vida y el discurso en la poesía (contribución a una poética sociológica)”. Traducido por Jorge Panesi, *Vežda*, núm. 6, 1926, págs. 244-267.

Sobre la autora

Renata Pontes es candidata a doctora en literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Tiene una maestría en Literatura española y latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires. Ha enseñado lenguas y literatura en Argentina y Chile. Actualmente enseña español en Temple University, Filadelfia, Estados Unidos. Ha participado de congresos internacionales como Latin American Studies Association (2017-2016), Caribbean Philosophical Association (CPA 2017), Associação Brasileira de Literatura Comparada (2016-2015), Congreso Internacional de Americanistas (2014). Ha publicado sobre las obras de Horacio Quiroga, Alejo Carpentier y Clarice Lispector. Su trabajo ha aparecido en publicaciones como: *Revista Chilena de Literatura* (Universidad de Chile), revista *ÍSTMICA* (Universidad Nacional de Costa Rica), revista *Laboratorio: literatura & experimentación* (Universidad Diego Portales). La traducción al español y al inglés del *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade es su último proyecto de traducción en curso.