

Cólera buey o la palabra torrente

Cynthia GABBAY

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Cólera buey nos presenta, mediante un lenguaje anómalo, la percepción de una realidad que se encuentra en continuo proceso de transformación; pero la poesía cumple a su vez una función transformadora, de modo que realidad y poesía se alternan en un juego progresivo que culmina en la exaltación de la acción pura, al mismo tiempo que presenta al poema como forma paradigmática del proceso que va de la profundidad interior donde sólo existe el lenguaje y culmina en una explosión polisémica de la existencia.

Palabras clave: Poesía conversacional, el poema-diálogo, el neologismo, la ruptura lingüística, hablante lírico versus receptor, transformación sintáctica-transformación del mundo.

Cólera buey or the torrential word

ABSTRACT

Cólera buey represents, through an anomalous language, the perception of a reality that is suffering a constant transformation process; but poetry fulfils a transformation function so as to alternate with poetry into a progressive game attaining on the exaltation of the pure action, and at the same time it presents the poem as the paradigmatic form of the process that starts at the inner depths where only language exists and culminates with a polysemic explosion of existence.

Key words: Conversational poetry, the poem-dialogue, the neologism, the linguistic rupture, the lyric-speaker versus the receiver, syntactic transformation-world transformation.

Sumario: I. La poesía conversacional. II. La palabra nueva. III. Bibliografía.

La poesía de Juan Gelman ha sido comprendida como una poesía activa que tiene como punto de mira la modificación de la realidad; ha sido identificada con la poesía social de sus contemporáneos de los años '60 (Barros: 1972; Achúgar: 1985; Dalmaroni: 1990; Morales: 1994 y Sillato: 1996). Sin embargo, intentaremos demostrar aquí que *Cólera Buey* nos presenta, mediante un lenguaje anómalo, la percepción de una realidad que se encuentra en continuo proceso de transformación. El lenguaje expresa la vida como si la estuviera soñando y como en el sueño, la palabra explota a borbotones.

En este trabajo nos dedicaremos exclusivamente al análisis de los primeros tres libros de *Cólera Buey* de 1971:¹ *El amante mundial* (1962), *Cólera Buey*

¹ Utilizo la edición de Libros de Tierra Firme de 1984, sin embargo la primera edición del libro pertenece a la edición La Rosa Blindada de 1971.

(1963) y *Partes* (1963), principalmente mediante el análisis de una veintena de poemas.² Analizaremos las formas nuevas que adopta el lenguaje de Juan Gelman mediante la explotación y muchas veces también la transgresión de diferentes recursos literarios.

La mayoría de estos recursos se combinan en un mismo poema, produciendo un efecto de ruptura o de fractura (como lo denomina Dalmaroni: 1993), tanto del orden y de la naturaleza del lenguaje como de la realidad expresada. En efecto, mediante la lectura de esta poesía, el lector (que no siempre aparece como único receptor) se ve obligado a participar activamente de una decodificación del código establecido por el poema, ampliando así su capacidad lingüística. De hecho, la poesía de *Cólera Buey* surge como ruptura del canon lírico porque no busca acoplarse o adoptar el código de identidad propio de la realidad extratextual, sino que pretende fundar un mundo con sus propias leyes y provocar una identificación inversa; es decir una modificación de la realidad que se produzca mediante el lector al identificarse con el orden del poema.

I. LA POESÍA CONVERSACIONAL

La utilización de coloquialismos, de estructuras dialogadas y del apóstrofe lírico establecen el primer puente entre el poema y el lector, porque estos recursos conllevan una apariencia de facilidad o legibilidad, la cual hace hincapié en la función fática y la función conativa del lenguaje (Jakobson: 1963). Es entonces el modo elegido para establecer un contacto inmediato entre el hablante lírico y el receptor-real.

A. Los coloquialismos: suelen aparecer como expresiones gastadas «a mí me toca», «no poca cosa es», «a ver Juan / a ver Gelman», «a ver a ver», incorrectamente «en medio de la historia», «nos mandan [...] a la mierda», «por fin», «en la mitad del siglo XX»; o como puntos de apoyo (muletillas) de la lengua oral, por ejemplo: «digamos», «o sea», «quiero decir».

Aparecen también las formas verbales vulgares: «me hacen vivir», «ayúdenme», «no te acostés»; y un léxico que alude a un imaginario que rompe con el imaginario del tópico lírico: «puta», «testículos», «pústulas», «tetísimas», «borracho», «alcol», «tus pechos tremebundos», «bazo», «una gorda fea»; encontramos aún la interjección extranjera «hurrah» y el cliché: «‘pude haber hecho una mujer de esa mujer’». Existen también expresiones inventadas que

² *El amante mundial*: «Ofelia» (que citaremos como O), «Aide-mémoire» (AM), «The heartache and the thousand natural shocks» (HTNSH), «Viendo en particular» (VP), «The meneater» (M). *Cólera_Buey*: «Héroes» (H), «Viajes» (V), «Sí», «Es grave grave grave» (EG), «Épocas» (E), «Los Amigos» (LA). *Partes*: «Himno de la victoria (en ciertas circunstancias)» (HV), «Joderse» (J), «El beduino» (EB), «Sentimientos» (Se), «Peonías para el viudo» (PV), «Casos» (C), «Por la palabra me conocerás» (PC), «Sucede» (SU) y «Pars poética» (PP).

toman el tono y la apariencia de expresiones coloquiales, que veremos más tarde cuando hagamos referencia a la construcción de los neologismos.

Por otra parte, la aliteración es muy frecuente en los poemas de Gelman; y en particular la aliteración del sonido [s] que forma otro sostén de la poesía conversacional puesto que se utiliza con sonora intensidad en el lenguaje de la calle. El recurso se repite en varios poemas como «Es grave grave grave», «Viajes», «Épocas», «Sentimientos» y «Casos»; pero el ejemplo de «Héroes» es imponente, en un poema por el cual el receptor es enérgicamente apelado:³

«los farmacéuticos especifican» (I,2)
 «se desayunan en su gran centímetro» (I,4)
 «nos acontecen hachas sucesivas /
 y se amanece siempre en los testículos» (II,3-4)
 «los mazos de catástrofes las deudas» (III,3)
 «y su desgracia y gracia es no ser ciegos» (IV,2).

En «El beduino» el sonido [s] se presenta como un susurro del desierto que asiste a la narración de la historia contada:

«conservaba no obstante el acento en la esdrújula» (v.2)
 «donde los animales más extraños se amaban / sus manos ascendían brevemente»
 (v.4-5)
 «el beduino se alzaba de sí mismo / y sacaba del fondo de su voz bellos casos» (v.8-9)
 «hasta que castigado por la sed del desierto» (v.13)
 «sus ojos saludaban adiós todas las cosas / dicen adiós de un tiempo a esta parte
 ¿notaste? los relojes el puerto los bodegonos vos» (v.31-33).

B. Las estructuras dialogadas: son menos frecuentes que los coloquialismos. A veces aparecen en la forma pura del diálogo, aunque bajo el estilo indirecto libre, como es el caso del poema «The heartache and the thousand natural shocks», que se despliega entre Hamlet y Guildenstern. Este diálogo es introducido por una voz que se sitúa por sobre los personajes, como si fuera un narrador extradiegético. Este hablante comienza una frase «cuando hamlet tomó una flauta y ...», que nunca concluirá, puesto que el diálogo se cierra aparentemente con el monólogo de Hamlet, y la continuación de la frase iniciada por el hablante nunca llega, ni tampoco el sentido ulterior que el hablante aparentaba querer transmitir. Es por esta razón que sólo nos queda suponer que el objetivo final del poema no era transmitir una idea o una anécdota sino que el objetivo es el diálogo en sí, es decir, el acto mismo de la comunicación, la conversación entre diferentes interlocutores, el intercambio de la palabra, y que en este caso específico

³ La aliteración se verifica normalmente en relación con la primera letra de una sílaba; sin embargo es imposible negar que, como en este caso en el que estamos frente a una fuerte aliteración del sonido [s], también las s, c y z que se encuentran a mitad de sílaba o al final, no estén cumpliendo igualmente una función sonora.

expresa la cólera del interlocutor, Hamlet.⁴ En suma: el mensaje es el diálogo mismo, y lo es por lo tanto también el lenguaje, la poesía. A su vez, el diálogo resulta poético, y la poesía pretende dialogar con el mundo, con el Otro, consigo misma y con el receptor real. Estas características las desarrollará con más hincapié Gelman en sus próximos libros *Traducciones I* y *Traducciones II*.⁵

La forma del diálogo aparece también parcialmente representada cuando se establece en el poema la presencia de un receptor ficticio o poético al cual el hablante lírico se dirige. Por ejemplo, en «Ofelia» el hablante se dirige a la mujer: «ofelia yo en tus pechos fundaría ciudades y ciudades de besos», pero alternadamente se dirige a partes de su cuerpo personificándolas:

gracias te sean dadas ojos míos /
yo les beso las manos bésoles muy los pies
gracias narices mías muchas gracias oídos con que escucho los ruidos /
de la ofelia.

De esta manera aparecen una multitud de interlocutores y receptores que provocan la sensación intensa de un diálogo o de la búsqueda de establecer una conversación, un acto de comunicación. En el poema «Épocas», el hablante lírico busca entablar un diálogo con un muerto: lumumba, el «héroe», el «gran cartero repartidor de buenas / nuevas». El muerto no responde pero ésta no es razón que impida la necesidad pujante que siente el hablante por exhortarlo «lumumba ora por nosotros». En «El beduino», el hablante se dirige a un(a) ausente a quien apenas nombra, y sólo al cerrarse el poema, interpela «¿notaste?»; es el recuerdo quien lo acerca al ausente aún cuando no hay motor lógico que lo haya impulsado a recordar: «y el beduino tenía los ojos **amarillos / como el pañuelo verde** que te compré una tarde.»⁶

Es tan fuerte la ausencia del ausente que su presencia ausente estalla sólo con la culminación del poema:

...todas las cosas / dicen adiós de un tiempo a esta parte ¿notaste?
los relojes el puerto los bodegones **vos**.

En «Peonías para el viudo» se interpela a una mujer cruel:

una mañana apareciste / con el pecho lleno de peonías
no me pareció gentil / teniendo en cuenta mis alergias

⁴ En un sentido similar lo refiere Julio Cortázar (en *Rayuela*, cap.79: 1963), «no hay mensaje hay mensajeros y eso es el mensaje».

⁵ El tema de la otredad en estos poemarios ha sido estudiado por María del Carmen Sillato en su libro *Juan Gelman: las estrategias de la otredad*.

⁶ Las negritas son siempre mías, a menos que indique lo contrario.

«Casos» presenta a una amada traicionada por el hablante lírico: «y entonces te traiciono inevitablemente / con una hurí que se parece a ti».

El diálogo entre entes internos del poema aparece entonces, (aunque casi nunca nos encontramos con dos interlocutores realmente conversando), bajo una multiplicidad de posibilidades; ni la distancia física, ni la temporal ni la dimensional pueden ser obstáculo para *intentar* establecer un diálogo. El poema, en este sentido, absuelve las dimensiones mediante la palabra y su razón de ser: el contacto y la comunicación.

Por otra parte, el diálogo se manifiesta también, aún dentro de los límites del poema, al convertirse el hablante en locutor y receptor, como es el caso en el poema «Viajes»: «o se habrán ido todos dejándome ya solo», y luego «a ver juan / a ver gelman / a ver los papelitos». Este doble papel que cumple el hablante lírico se expresa en un desdoblamiento y el «yo» aparece como pluralidad:

viendo veremos que no estoy para nada / que sinceramente me fui
que el juan aguanta y que el gelman no llora.

Esta pluralidad del «yo» se concretiza en el poema «Los amigos» en el que el sujeto de la acción es la primera persona del plural «jiri wolker attila józsef yo». Si bien se trata aquí de un sujeto compuesto por tres individuos, se mantiene la homogeneidad del sujeto a través de la aliteración del sonido [j-] que marca una relación de proximidad entre los individuos. En este sentido se infiere que los amigos son plurales de un mismo yo y, tal vez que la muerte implica una diseminación.

C. Otra forma de diálogo es la que se impone en muchos de los poemas de *Cólera Buey* y que pretende borrar los límites del poema, interpelando al receptor-real mediante el **apóstrofe lírico**. De esta forma, el poema se envuelve en mundo y el mundo se funde en el poema, el ente ficticio y el real se acercan y nuevamente se absuelve la distancia entre dos dimensiones.

El poema «Héroes» es el que expresa con mayor vitalidad la necesidad de un contacto entre el «yo» poético y el «yo» real. En primer lugar, el «yo» lírico delimita la diferencia que existe entre él y nosotros: «a mí me toca gelmanear», pero rápidamente expresa la existencia de una unión entre los sujetos que nos otorga una posible identificación: «**hemos** perdido el miedo al gran caballo / **nos** acontecen hachas sucesivas / y **se** amanece en los testículos». Esta identificación se establece en los tres casos (por medio de los tres verbos) a partir de una identificación colectiva que nos presenta como sujetos que sucumben a la acción. O sea, es la pasividad la que une al sujeto real y al sujeto poético. Finalmente, el hablante lírico exhorta al receptor real a convertirse en verbo, en acción, siguiendo su ejemplo:

«a gelmanear a gelmanear les digo / a conocer a los más bellos / los que vencieron con su gran derrota».

El hablante lírico suele buscar respuestas en el receptor-real, exhortándolo con preguntas a las cuales él mismo no siempre puede responder. En «Sí», el hablante nos interroga:

«... cómo / sería el mundo el buey lo que se hija / si no nos devoráramos / si amorásemos mucho / si fuéramos o fuésemos / como rostros humanos».

Pero la pregunta se revela retórica cuando se dispone a concluir:

«empezando de a dos / completos en el resto».

La falta de puntuación es la que permite que el poema se deslice sin obstáculos de la interrogación a la respuesta. Y de hecho, muchas veces en Gelman, la pregunta se articula en tono de respuesta.

En otro caso, en «Es grave grave grave», el hablante lírico exhorta al sujeto colectivo a participar del poema y de la acción:

«invito a todos», «no puedo gente / ayúdenme les pido // ayúdenmé». En «Los amigos» también somos llamados a participar y a opinar: «¿qué les parece?», y apelados como «hermanos míos», e invitados «caballeros brindemos» (en HV).

En suma, la poesía de Juan Gelman intenta mediante diferentes recursos crear un acercamiento con el receptor-real y uno de sus objetivos es abrir la puerta al diálogo.

D. Otro recurso que utiliza aquí Gelman para establecer una identidad entre poesía y realidad es **el elemento narrativo**. En muchos casos, el poema adquiere un aire de cuento; el hablante lírico toma el papel de narrador y nos otorga las informaciones necesarias para comprender una historia. En «Ofelia» este aparente «narrador» desarrolla sus capacidades descriptivas al referirse a Ofelia (v.1-8), nos sitúa en el espacio (v.4/5 y 9) y en el tiempo (v.11) y relata la acción (v.12-26), finalmente como sujeto de la acción nos hace partícipes de sus sentimientos (v.27-32).⁷

En otros casos como en «El beduino» se establece una narración en cajas chinas, es decir que se relata la narración por la cual un personaje a su vez narra una historia; haciendo probablemente indirecta referencia al procedimiento de la puesta en abismo utilizada en *Las mil y una noches*, con la cual se comparte el mismo escenario oriental. Nuevamente, nos encontramos con la necesidad de poner en el objetivo la escena del diálogo y de la comunicación, por la cual, simbólicamente, hablan por la boca de un hombre todos los hombres; es por esta razón que la anécdota contada decae irónicamente en el cliché de una historia de amor entre anónimas criaturas:

⁷ Un procedimiento similar es adoptado en el poema «Épocas».

como a un caramineco que a su caramineca / prometió serle fiel y lo fue por kilómetros hasta que castigado por la sed del desierto / y el hambre rechazó pan y agua de la otra y murió musitando «caramineca mía» / y ella enterada del fin del caramineco desesperada loca de amor y de distancia / besó el retrato de él y se cortó las venas

Porque en realidad no importa la anécdota, sino que la historia sea contada y que se establezca así el contacto entre locutor y receptor.⁸

Otras veces el recurso de la narratividad es utilizado sólo parcialmente. En «The meneater» se aplica únicamente el elemento descriptivo para fotografiar y captar en una sola imagen a una mujer, devoradora de hombres. En el poema «Casos» el recurso narrativo ha sido probablemente adoptado con el fin de mantener un mínimo de legibilidad en un poema en que abundan los neologismos y el interés está centrado en la capacidad que tiene el ritmo poético para remediar las faltas de significado. En este caso, entonces, el elemento narrativo cumple una función secundaria y asistencial.

Pero, complementando el elemento narrativo nos encontramos con numerosos y constantes recursos poéticos que causan el refundirse de éste en el tono poético. Nos enfrentamos así a insistentes enumeraciones caóticas, anomalías sintácticas, estructuras binarias y *couplings*. Veamos unos pocos ejemplos.

El recurso de la enumeración es constante y a veces marca la estructura de todo el poema, señalando, por medio de este caos lingüístico, la fuerza caótica que afecta al mundo. Este es el caso del poema «Por la palabra me conocerás», ejemplo que analizaremos detenidamente en la segunda parte del trabajo. Las enumeraciones se llevan a cabo mediante la concatenación de subfrases, como en «Aide-mémoire» (v.11-14):

subfrase 1: me dan manos y pies pero nunca mi rostro sino rostros

subfrase 2: jamás el mar sino su oleaje

subfrase 3: nunca el otoño en cambio algo como sus oros moviéndose en un patio

subfrase 4: o un presagio de lluvia en medio del amor

o, mediante la acumulación de sustantivos:

¿no piensas guildenstern no crees / que **hamlet elsinöre la dinamarca europa el orbe el universo y las galaxias** que tiemblan más allá (HTNSH)

o combinando sustantivos y adjetivos:

mujeres altas bellas negras madres disparos de su carne (v.9 de VP)

o de participios en la función de adjetivos:

⁸ La utilización del tiempo verbal, el pretérito perfecto simple (o Pretérito Indefinido) caracteriza también el modo narrativo.

...su cuerpo / celebrado conversado en borneo acariciado amado... (v.16-17)

también encontramos la concatenación de elementos comparativos en EG:

tus rostros gente como / plomo como dolor / como olvido y también / como las ganas de volar (IV,1).

Puesto que se trata de largas enumeraciones, habitualmente se producen encabalgamientos, lo cual intensifica la función rítmica que conlleva la enumeración.

Las anomalías sintácticas también aparecen pero son menos frecuentes. A veces desaparece tanto el verbo como el sujeto de la oración, como es este caso de «Aide-mémoire», presentando sólo los complementos de un verbo ausente (que muchas veces es substituido por participios y gerundios, los cuales no conforman un predicado sino que adjetivan al sujeto, ¿pero se puede hablar de un sujeto que ni es nombrado ni acciona?):

detrás de trajes de mi padre / del dedo al pie o en volantes clandestinos
que dicen «Viva el pueblo explotado» / o era un hermoso gesto de mujer

Pero podríamos objetar que el verbo de la acción y su sujeto se hacen esperar y los encontramos mucho más tarde en el poema. El «o sea» estaría entonces aludiendo a esta tardanza: o sea en todas partes **me esperan sus poemas** (v.7).

Otro recurso utilizado es el juego de la puntuación que se destaca claramente ya que la regla impuesta por esta poética es la de eliminar por completo la puntuación convencional, lo cual permite varias lecturas de una misma frase, para relacionar según nuestro criterio personal sujetos y adjetivos o sujetos y predicados. Esta desestructuración simbólica de la frase le permite al poeta recalcar puntos específicos, como sucede por lo general con las interrogaciones, las cuales reciben muchas veces los signos que les corresponden convencionalmente.⁹

El tono lírico es reforzado también por recursos como la litote: «esta ofelia **no es la prisionera de su propia voluntad**» (O); numerosas metáforas, «un hombre interminable de / bestias sucesivas» (HTNSH); el oxímoron, «loca exactitud» (PP); la anáfora «a» (V); la personificación de objetos, «platos» y «sillas» (V); asociaciones insólitas, «al pájaro al cantor al distraído le han crecido reptiles» (HV); la construcción quiástica, aunque transgredida, «la pajarera de pentecostés / no te acostés no con la parajera» (C); la rima interna «con una hurí que se parece a ti» (C), y la rima final otras veces; el uso de formas arcaicas que desatan un tono de humor, como es el uso del pronombre enclítico, «bésoles muy» (O); y por último, estructuras binarias y *couplings* que tienen como función marcar el ritmo del poema. Una estructura binaria: «los soles solan y los mares maran» (H); y

⁹ Los ejemplos aparecen en «The heartache and the thousand natural shocks» (v.20-23), en «Los amigos» (II,1), «El beduino» (v.32) y «Peonías para el viudo» (V,1-4).

unos *couplings*:¹⁰ «a ver juan / a ver gelman» (V); «entre la sangre y la pared / entre la espada y el papel / entre la sangre y el papel» (J); y «las voces de la noche levantan sus dos voces / las ramas de la noche levantan sus dos voces» (Se).

II. LA PALABRA NUEVA

Hemos visto entonces, que los poemas de *Cólera Buey* buscan establecer continuamente un contacto humano con el lector. Es precisamente por esta razón que asistimos a una regeneración del lenguaje, porque lo que se intenta es purificar y revitalizar el canal de la comunicación (o sea la forma poética: el poema) tanto como el mensaje que se comunica: el lenguaje.¹¹ Podemos entender esto claramente haciendo referencia al significado del título *Cólera Buey*; hay que tener en cuenta que la palabra «buey» tiene dos acepciones distintas. La primera es la que hace referencia al animal castrado, y por lo tanto estéril, y la segunda se refiere a un caudal de agua abundante que golpea con fuerza. Con el fin de explicar el argumento anterior me atenderé a la segunda acepción de la palabra. El lenguaje de *Cólera Buey* aparece efectivamente como un torrente de agua incontrollable que nos llega desde las entrañas del mundo o de la conciencia. Esta irrupción de significado ocurre violentamente, coléricamente, y con frecuencia, arrastra la palabra, deformándola, produciendo una verborrea, un balbuceo o un grito imprevisto; se pierde entre los recovecos de la lengua hasta explotar en los rincones olvidados, soldados por la institución del lenguaje rígido y convencional. De ahí, que nos encontremos con un nuevo lenguaje, con nuevas posibilidades de pronunciación o acentuación («vestias», «alergías», «áhi»), con singulares que aparentan pluralidad («las palabra mesa», HV), sustantivos que se estiran en el superlativo («muslísimas»), con nombres propios que no pertenecen a nadie porque no llevan mayúsculas, con palabras que han perdido alguna sílaba en el viaje hacia el exterior, con sustantivos o adjetivos que han crecido en vitalidad arrastrados por el torrente colérico convirtiéndose así en verbo. En este sentido la poesía de Juan Gelman es un diálogo del lenguaje consigo mismo y el papel del «concertista de palabras» (PP) que se encuentra siempre «entre la espada y el papel» (J), es abrirle paso al caudal colérico, dándole forma en el poema, como quien «desorganiza el caos / con loca exactitud» (PP). De hecho, si nos atrevemos a esta interpretación no es extraño que el poeta haya utilizado la acepción secundaria de la palabra «buey»; esto es un claro ejemplo de lo que hará en todos sus poemas al intentar regenerar el sentido de las palabras, una a una, desautomatizando la metáfora gastada, los sentidos sin sentido, las expresiones roídas.

¹⁰ Para una profundización sobre el recurso del *coupling* ver *Linguistic Structures in Poetry*, de Samuel Levin.

¹¹ Me manejo con los términos que utiliza Jakobson en sus estudios de poética a los cuales me referí con anterioridad.

Asimismo, Gelman recurre al recurso de la paradoja y de la aparente contradicción que nos obligan a cuestionar el sentido específico de cada palabra. Es decir que nuevamente el enfoque está puesto sobre el lenguaje, y sus posibilidades combinatorias y autorregeneradoras; se trata entonces de un trabajo metalingüístico. El poema «Héroes» es un buen ejemplo de estas paradojas que se revelan finalmente como verdades nuevas, pero no incongruentes, puesto que son fruto del orden establecido por el poema. La incongruencia del oxímoron «gran centímetro» se resuelve a medida que el poema establece un nuevo orden de realidad, «los soles solan» por naturaleza, así como a Gelman le «toca gelmanear», pero tan naturalmente también el hablante lírico nos induce a aceptar la preceptiva que aparenta una incongruencia lingüística, «amados sean los que odian», pero que se convierte en posibilidad en el poema, al mismo tiempo que otra antítesis es neutralizada: «y su desgracia y gracia es no ser ciegos»; y finalmente, otra acaba convenciéndonos: «a conocer a los más bellos / los que vencieron con su gran derrota».

Con el poema «Épocas», el lenguaje se regenera mediante un trocar entre sentidos opuestos: «dice: amen al enemigo en su cadáver odien a los amigos con amor». Además es a quien se odia a quien se respeta: «odio tu gran cadáver lumumba ora por nosotros».

En la misma dirección, encontramos en «Los amigos» la mirada de un ciego:

«los ojos del fogonero ciego mirándonos aún», y los sujetos que lo tienen todo sin tener nada:

el mundo era ancho nuestro no teníamos nada / lo teníamos todo como una juventud.

«Himno de la victoria (en ciertas circunstancias)» es una concatenación de paradójicas contradicciones, lo cual está indicado ya por el mismo título.

en **madrugada** en pleno su **esplendor** [...]

los sastres están tristes pero se cose y canta / se miente en cantidad hermanos míos resulta bella la fealdad / amorosas las pústulas gran dignidad la infamia [...]

hurrah por fin ninguno es inocente / caballeros brindemos las vírgenes no virgan

los obispos no obispan los funcionarios no funcionan ¹²

De la misma manera en que el odio y el amor pueden trocarse en la palabra,

puede una idea aparentar una perfecta lógica de silogismo, el cual seguiría el siguiente

¹² Emanan del poema un tono irónico, y tanto la contradicción que plantea como el suspiro tanguero con el que concluye el poema, parecen hacer referencia al tango «Siglo XX cambalache» de Enrique Santos Discépolo, que plantearía en este caso que la contradicción no existe particularmente en el poema sino también en el mundo real.

orden: P y R
R y Z
 P y Z pero se revela finalmente como una cadena de asociaciones rítmicas,

métricas y lingüísticas sin concatenación lógica:

«entre la sangre (P) y la pared (R)
 entre la espada (X) y el papel (Z)
 entre la sangre (P) y el papel (Z) (J)

Puesto que no hay nexo lógico alguno entre las dos primeras frases que provocaría la

formación de un silogismo: P y R
X y Z
 P y Z.

Igualmente, el poema «El beduino», con los versos:

y el beduino tenía los ojos **amarillos** / **como** el pañuelo **verde** que te compré una tarde

demuestra que existe una lógica subterránea que es capaz de unir dos elementos que no aparentan tener relación; y esta lógica, como hemos mencionado anteriormente, es la que arrastra la intensa necesidad de justificar el recuerdo. Mágicamente, esta lógica emana del poema aún cuando las palabras no pretendieron expresarla, pero es el orden del poema y la aparición súbita de un receptor ausente, los que nos llevan a comprender que a veces la idea poética funciona como una aparición fantasmal.

El neologismo o la palabra inventada:

En *Cólera Buey*, Gelman le abre paso a la palabra que no existe en el canon lingüístico. En definitiva, nuestro lenguaje no le basta al poeta para expresar los infinitos y complejos sentimientos y pensamientos que estallan en las entrañas del hablante poético. Hay entonces que reinventar y reinventarse, recrear sobre lo que alguna vez fue creado.

Nos encontramos aquí frente a una gran gama de formas de invención. Comencemos con los neologismos que han sido creados tomando una raíz lingüística existente: En «Ofelia», nos encontramos con la palabra «caballadas», que funciona claramente como una prolongación del campo semántico de *caballo*. O sea, el poeta ha creado aquí un sustantivo femenino (de referencia abstracta) extrayéndolo de un sustantivo masculino (de referencia concreta) y agregándole una desinencia, -ada, que le otorga a la palabra un sentido dinámico (el movimiento grupal de los caballos) pero al mismo tiempo pertenece a un regis-

tro bajo o vulgar de la lengua oral. La creación de esta palabra se justifica tal vez por un intento de concentrar, con gran intensidad, una cadena de significados que normalmente deberían expresarse a través de un mayor número de palabras (¿un correr de caballos salvajes?), en una sola palabra que, por contener tanto significado, tenga mayor resonancia, como si estuviera por estallar.

El neologismo «la riñona» del poema «The meneater» ha sido también creado de un sustantivo de género opuesto (*riñón*) y funciona, al parecer, metonímicamente, representando al todo (la mujer devoradora de hombres) por la parte (el riñón). Ahora bien, aparentemente el poeta ha elegido nuevamente referirse al significado menos común de la palabra *riñón* que por extensión significa *pelvis*. De modo, que asistimos a una doble regeneración de la palabra, tanto por utilizarla en su sentido excepcional como por deformarla para crear una nueva palabra. En suma, la mujer devoradora de hombres es bautizada aquí, «la riñona [que] se tensa», con el fin de exaltar la identificación con su zona erógena y sexual, que mejor la representa como tal.

El poema «Héroes» contiene un mayor número de neologismos, de los cuales, algunos serán retomados en otros poemas y por lo tanto adoptados dentro del léxico de *Cólera Buey*. Esto demuestra que la aparición de neologismos no es el síntoma de un juego verbal inútil, sino que participa del objetivo principal que es regenerar el lenguaje. La clave del funcionamiento de este procedimiento es su dosificación.¹³

La aparición «caballa» en «Héroes» puede resultar ambigua puesto que se trata de una palabra existente, que significa *bonito* (el pez), pero también *escombro*. Consideramos que aquí la palabra aparece en un tercer sentido, o sea como neologismo, ya que surge en el contexto del campo semántico del caballo; esta consideración no quita que estemos aquí frente a un juego de doble sentido. «Caballa» parece responder a la necesidad de insistir en la naturaleza de «gran madre» de esta, aparentemente, yegua, quitándole tal vez las connotaciones simbólicas sexuales que podría arrastrar la palabra; esto se debe a que el poeta se niega a caer en la palabra y la metáfora gastadas. Resulta llamativo que el neologismo «caballa» se sitúe en un verso anterior a la palabra original (y desgastada) «caballo», como si los papeles se hubieran invertido y el macho hubiese descendido de la hembra y no viceversa, cual relatan numerosos mitos; por consiguiente, como si la deformación precediera al original.

La palabra «malbaraja» suena indudablemente con un aire de tango. Ha sido compuesta por la unión de un adverbio (pero con función de adjetivo calificativo) y un sustantivo. La comprensión del neologismo se da con la ayuda del contexto en que se encuentra y porque aparecen otras palabras del mismo campo semántico del juego de naipes; estas son: «mazos» y «deudas»; por lo cual con-

¹³ Así lo explica Mesa Falcón (1989, p.147): «esta ruptura de códigos elementales del lenguaje no trae aparejada la incomunicación; la pretensión no es caer en un clima de 'idioma del absurdo' o de parloteo de manicomio; gracias a la dosificación del empleo del recurso, el poema corre por un cauce de comunicabilidad, de inteligibilidad posible —aunque pueda ser arduo el primer enfrentamiento al nuevo código—; la racionalidad no queda rota sino 'lastimada'».

cluimos que con «malbaraja» se alude a la mala fortuna.¹⁴ Por otra parte, *baraja* tiene una fuerte resonancia en las lenguas semíticas; en árabe *baraka* y en hebreo *beraja* (en estas lenguas la *k* y la *j* se intercambian, o sea representan la misma raíz), significan *bendición*. Con lo cual si adoptáramos aquí este significado, obtendríamos de la misma manera con «malbaraja» el sentido de *mala bendición* o *mala fortuna*. Si aceptamos la validez de este análisis, podemos afirmar que la creación de este nuevo lenguaje de *Cólera Buey* busca el esperanto latente en la lengua castellana, hurgando en sus orígenes, y pretende, una vez más, despertarlos y reavivarlos. Se trata entonces de un lenguaje libre, que no acepta la imposición de límites.

En el mismo poema el neologismo sirve para poner el sustantivo en acción, es decir, conducirlo de la pasividad al movimiento. De esta manera, «los soles solan y los mares maran»; se ha convertido aquí a dos sustantivos (que representan a dos fuerzas imponentes de la naturaleza y el universo) en verbos regulares del primer grupo -ar, y se los ha conjugado consecuentemente según las reglas de conjugación españolas. Además, es importante recalcar que son verbos de acción, y que se oponen por consiguiente a dos verbos existentes *solearse* y *marearse*, muy cercanos a los nuevos, pero que tienen ambos una connotación pasiva. Comprendemos esto más claramente cuando con la lectura nos encontramos a continuación con el nombre propio transformado en verbo, «gelmanear», o sea, pasar de la esencia o la existencia pasiva a la acción pura, precepto al que impulsa el poema: «a gelmanear a gelmanear les digo».

En el poema «Viajes», el hablante lírico sufre la actividad de los objetos

que el juan aguanta y que el gelman no llora / los platos platan y las sillas sillan / sin tregua los canallas»

En «Sí», nuevamente se ejerce un doble procedimiento para crear una palabra. Se introduce el vulgarismo «alante» para referirse a *adelante*, «de atrás alante en su porfía»; pero inmediatamente se lo asocia por su proximidad fonética con el campo semántico de *ala* y *vuelo* y en la estrofa siguiente, a un verso de distancia, la misma palabra, el vulgarismo, adquiere una nueva significación «alante de ala de volar». Incluso, es a partir de este neologismo que se crea a continuación otro «alar» (que existe como sustantivo, pero no como verbo, y este sustantivo pertenece a otro campo semántico). En el mismo poema, los «pies» también cobran vida propia porque «piesan». Pero también los conceptos cobran vida aquí, (no sólo los objetos y los elementos naturales), ...«cómo sería el mundo el buey lo que **se hija**», y entendemos por «lo que se hija», lo que se produce, se concibe y se asiste en el crecimiento. De modo que nos encontramos en un

¹⁴ Es interesante remarcar que el verbo *barajar* significa en el mundo de la equitación, frenar con las dos riendas a un caballo. Lo cual nos obliga a relacionar esta palabra con los versos que hacen referencia a «caballa» y «caballo» a continuación.

mundo en el cual todo entra en acción y muta en el momento más inesperado; incluso el amor, sujeto tan trillado, puede cambiar su modo de expresión cuando «el emperrado corazón amora», y este amar aparece como oposición del devorarse «si no nos devoráramos / si nos amorásemos mucho». El verbo se conjuga aquí en el imperfecto del subjuntivo, y así se lo lanza impetuosamente dentro del mundo del lenguaje y el habla. Una vez más aparece el verbo inventado precediendo al verbo desgastado «si fuéramos o fuésemos», poniendo en relieve su tautología al incluir las dos formas posibles que presenta el imperfecto del subjuntivo del verbo *ser*, verbo de connotación pasiva pero que cobra vitalidad con la cercanía de los neologismos vivos: *hijar*, *piesar* y *amarar*. En este sentido, el neologismo es un renacimiento, un ímpetu vital, una dinámica del esplendor.

En el poema «Es grave grave grave» el sustantivo «otoño» es transformado en verbo, pero no sólo eso, sino que también es transformado en concepto recurriendo a su dimensión simbólica. Es decir, que otoñar se estaría refiriendo al momento de una decadencia, de un envejecimiento o una acumulación de tiempo; por lo cual

«según otoña en mi experiencia / me hago más joven de verdad»,

aparecería como una contradicción «otoña»-«experiencia» // «joven», ahondada aún más con el verso siguiente y su neologismo «las hojas **amarillan**», lo cual hace nueva referencia al otoño y a la decadencia de lo vivo. Una vez más aquí se forma un verbo de un sustantivo, pese a que existe ya un verbo del mismo campo semántico *amarillear*, pero que con mayor frecuencia es utilizado en un sentido eufemístico (*palidecer*) y no como concretamente *tornarse de color amarillo* como lo hacen las hojas de los árboles al llegar el otoño.

En «Himno de la victoria (en ciertas circunstancias)», la negación del neologismo ayuda a producir un momento irónico, porque estas negaciones crean una lógica que al adjetivarla a un verbo existente surge una denuncia de tono humorístico:

caballeros brindemos las vírgenes no virgan / los obispos no obispan los funcionarios no funcionan

De modo que aquí el neologismo está utilizado para reforzar el proceso en el que se forma una ironía. Notemos una vez más que aquí también pareciera que es la palabra usual la que se deslinda o nace del neologismo que la antecede; o sea, la novedad precede al origen; es la vitalidad nueva del lenguaje la que nos permite comprender en profundidad las palabras desgastadas de la voz canónica.

En «El beduino» nacen nombres de los «animales más extraños» que «se amaban» en el desierto, los cuales recuerdan mucho a las criaturas creadas por Julio Cortázar: *cronopios*, *famas* y *esperanzas*, contemporáneas a la época de creación de *Cólera Buey*.¹⁵ Notemos que estos nuevos animales amantes, la «esme-

¹⁵ *Historias de cronopios y de famas* fue publicado en 1964.

rángula», «los promecos» y «los caraminecos» son ya no únicamente una creación lingüística sino también conceptual, lo cual nos indica que la palabra nueva regenera el lenguaje, pero también actúa sobre el imaginario colectivo. Es posible que estos neologismos hayan sido creados apoyándose en la pequeña caracterización que los identifica y tomando por lo tanto los sonidos de las palabras que los han definido, puesto que cada nueva criatura es definida a través de un verbo o varios. La «**esmerángula**» parece provenir de la palabra *esmerarse* y su terminación -ángula hace referencia a un término geométrico. Bien, la única información que tenemos sobre esta criatura es que es capaz de *esmerarse* en un «gesto de amor», con lo cual el nombre impuesto tiene la función de establecer alguna suerte de equivalencia conceptual con la criatura a la que representa, a imagen y semejanza de lo que el **nombre** representa para las tradiciones antiguas. El siguiente ejemplo parece mucho más claro; los «**promecos**» son definidos como actores de una «danza nupcial», por la cual los amantes se **prometen** en un pacto el amor eterno.¹⁶ De los caraminecos por una parte conocemos toda una anécdota y es que un **caramineco** «prometió serle fiel» a su caramineca y **camino** «kilómetros / hasta que castigado por la sed del desierto / y el hambre rechazó pan y agua de la otra / y murió musitando ‘caramineca mía’ », etc. . De modo que el caramineco es definido por su largo caminar que (por amor) lo lleva finalmente a la muerte. No debemos asombrarnos de que el poeta se haya permitido operar a la palabra, extirpándole sílabas y reordenándolas en un neologismo. Este procedimiento lo ha seguido en este mismo poema con la repetición del sonido «jemplo» después de «ejemplo» (v.10). El recurso aparece también en el poema «Peonías para un viudo» en el cual la palabra «peonía» es desmembrada en tres sílabas que pretenden aparentar tener valor semántico: la peonía ¿es una flor? / ¿es pe o nía en su naranja?

El procedimiento es retomado en «Casos» varias veces. La palabra «pajarrera» (v.1) es trocada en «parajera» (v.2), demostrando que la similitud de sonidos conserva el significado de la palabra original. Lo mismo sucede con la palabra compuesta «galantepencostés» que para ser entendida basta con identificar los sonidos conocidos para deducir un significado familiar, que en este caso sería, reordenando las sílabas, galán-pentecostés. En este sentido, recordemos que el poeta ha definido al «concertista de palabras» como quien «desorganiza el caos / con loca exactitud» (PP). El juego sigue en el mismo poema con

las pajarillas **aban** cantapiés → cantaban – pies / de pies señores ándales de pies ¹⁷

¹⁶ De hecho, la palabra «prometió» aparece unos versos más tarde, pero haciendo referencia a los caraminecos.

¹⁷ Notemos que la creación de la nueva palabra «cantapiés» ha respetado las reglas ortográficas concernientes al uso de la tilde, siendo que pie o pies no llevan tilde puesto que son monosílabos, la palabra «cantapiés» exige el uso de la tilde puesto que se trata de una palabra aguda acentuada en la última sílaba.

La palabra deformada «sinmigo» (v.16) resulta de doble sentido porque se relaciona tanto con la expresión *sin mí* (y en relación a *conmigo*) como con la palabra *miga* que forma parte del campo semántico de «pan»: «claramente cortado de costado / como pan sinmigo pero entrado». A continuación, aparece un nuevo juego con la raíz -amor, sus sílabas son nuevamente combinadas de diferentes formas pero siempre haciendo referencia a un sentido conocido: «amamos» (amor), «amemoramos» (amar y recordar), «mamos» (mamar, palabra que tiene vulgarmente una connotación sexual y por lo cual forma parte del campo semántico de amar).¹⁸

En el poema «Por la palabra me conocerás», Gelman ha explotado al máximo, e incluso exagerado, el recurso lírico del ‘*versus rapportati*’ (o ‘correlación’, en español), que es una característica de la poesía del Siglo de Oro español, en especial de la poesía petrarquista. Este recurso consiste en enumerar en un verso una serie de sustantivos yuxtapuestos para en el verso siguiente adjudicarles a cada uno de ellos un verbo (u otro sustantivo al que se les compara), también en forma de enumeración, y por lo general siguiendo el orden establecido por el primer verso o en sentido contrario.¹⁹ Sin embargo, decíamos que Gelman exagera el recurso puesto que estira las enumeraciones a varios versos, y finalmente el recurso se desarrolla sobre gran parte del poema. Además las enumeraciones de los verbos no siguen el orden de los sustantivos, con lo cual el receptor debe reordenar la enumeración caótica. El recurso es también transgredido puesto que los sustantivos son acompañados de adjetivos o de complementos:

todo el turbión las penas los olvidos / las penumbras la carne la memoria / la política el fuego el sol de pájaros / las plumas violentísimas los astros / los arrepentimientos junto al mar / los rostros los oleajes la ternura / alguna vez apenas apenumbra / olvidan arden escarnecen astran / politizan solean pajaramente / plumean se arrepienten y memorizan maran / enróstranse y olean o enternecen²⁰

Las correlaciones se hacen con verbos del mismo campo semántico, aunque en el caso de «escarnecen» la correlación sigue un parámetro fónico y no concep-

¹⁸ El mismo procedimiento de recrear la palabra mezclando sus sonidos y sílabas se repite en «Sucede»; «delitente» = «delirante» (I,1) + «contento» (I,2); «colez» = «cola» (I,3) + «prez» (I,2); «alzor» = «alza» (I,3) + «color» (I,4); «repeteado» = «repite» (I,4) + «asaeteado» (I,1); «acaballáramos» = a + «caballo» (I,3) + «piafáramos» (III,2); «pacallos» = «paciencia» (III,2) + «caballo» o «paciencia» + «caballo»; «mismáramos» = «mismo» (III,1) + «piafáramos». O sea, se trata de un juego fonético por el cual se crean neologismos.

¹⁹ He aquí un ejemplo del poeta Francisco de Aldana de su epístola «Carta para Arias Montano» (versos 82-84):

«Ojos, oídos, pies, manos y boca, / hablando, obrando, andando, oyendo y viendo,
serán del mar de Dios cubierta roca;»

²⁰ De modo que encontramos las siguientes correlaciones: penas-apenas; olvidos-olvidan; penumbras-apenumbra; carne-escarnecen; memoria-memorizan; política-politizan; fuego-arden; sol-solean; pájaros-pajaramente; plumas-plumean; astros-astran; arrepentimientos-se arrepienten; mar-maran; rostros-enróstranse; oleajes-olean; ternura-enternecen; y, turbión queda sin emparejar, pero se repite en el último verso del poema.

tual. El recurso es también transgredido puesto que, por lo general, el número del sustantivo no corresponde al del verbo, y por otra parte la correlación se hace a veces mediante un neologismo. Se trata entonces de una enumeración caótica, recurso archiexplotado por el poeta, como hemos estudiado anteriormente. En suma, podemos hablar aquí de un *uso neológico del recurso*, puesto que aquí ha sido totalmente regenerado y transformado.

Otro tipo de neologismo es el que le atribuye a un sustantivo la calidad de superlativo, y de esta manera lo absuelve de ser acompañado de un adjetivo calificativo. Veamos unos ejemplos: «vuelísimo» (Su); «tetísimas musulísimas» (VP); «gentísimos» (E), que se opone con el superlativo del verso 16 «poquísimos» y de esta manera el neologismo vuelve a preceder el modelo original.

Pero Gelman no se contentó con regenerar la palabra; fue más allá remodelando el recurso, como hemos visto, y también creó metáforas que toman valor de expresiones, puesto que conllevan una resonancia de oralidad. En «Ofelia» por ejemplo, se habla del cuerpo de la mujer «como un golpe de vino»; en «Aide-mémoire», «inclinó su cabeza como una gran confianza» y en «The meneater» encontramos «alimenta sus vestias».²¹

El uso de palabras extranjeras:

Este recurso es muy frecuente e imponente puesto que varias veces se utiliza en los títulos. El recurso actúa igualmente como regenerador del lenguaje puesto que pretende abrir las puertas del lenguaje y borrar sus límites. Es decir: crear un lenguaje sin fin, infinito, que pueda abarcarlo todo.

El uso del italiano en «Ofelia», «come il palazzo vecchio» ayuda en la ambientación del transcurrir del poema en Florencia, pero también viene a establecer una oposición con el «cuerpo estilo renacimiento lleno de sol» de Ofelia, en tanto que representante del medioevo florentino, le atribuye a Ofelia «pechos altos duros», por lo cual Ofelia aparece como una contradicción del tiempo en un movimiento pendular, su cuerpo es tanto renacentista como medieval. Luego, la utilización del portugués «saudade de mí» devuelve a Ofelia a «buenos aires», por ser la expresión con la que se identifica el melancólico porteño, la añoranza.

²¹ Otros ejemplos: en «Héroes», «la malbaraja del amor» y «amados sean los que odian»; en «Viajes», «viendo veremos»; en «Es grave grave grave», «según otoña en mi experiencia» y «ver de volar»; en «Épocas», «hemos debido estar gentísimos para quedarnos tan solos» y «odien a los amigos con amor»; en «Joderse», «arrinconarte [...] entre la sangre y la pared», «entre la espada y el papel», «entre la sangre y el papel»; en «El beduino», «había tomado como un beduino» funciona como una ironía; también, «[conservar] [...] el acento en la esdrújula» en el sentido de mantenerse sobrio; y «[alzarse] de sí mismo»; en «Sentimientos», «desato mis caballos», «hace miedo» y «hace hambre», expresiones que, nuevamente, pareciera que dan nacimiento a la expresión usual «hace frío», y con este fin son asistidas por el ritmo galopante de los alejandrinos y sus remarcados hemistiquios; en «Casos» se impone como expresión o interjección «carancanfúncales carancanfúncalés»; con «nos mandan **precisamente** a la mierda» se modifica con ironía la desgastada expresión, e igualmente con «pude haber hecho una mujer de esa mujer **si hubiese sido necesario**».

Los títulos en lenguas extranjeras parecen hacer referencias intertextuales: «The heartache and the thousand natural shocks», «The meneater» y «Pars poética»; lo cual es otra forma de ampliar los límites del lenguaje, fusionándose en otros textos. De hecho, el primer título en inglés y el poema que le sigue son un intento de rescribir o completar la historia de *Hamlet* al recordarnos a Hamlet, Guildenstern, Elsinöre y Dinamarca, y luego atravesando los límites «europa el orbe el universo y las galaxias que tiemblan más allá», hasta llegar al mundo de los sueños, en el cual el lenguaje se viste de libertad. Con «The meneater» el poeta continúa ensanchando los límites del poder expresivo al crear un neologismo en inglés, refiriéndose a la mujer devoradora de hombres que nos describe a continuación. La denominación «Pars poética» hace referencia a la lengua clásica, que ha sido tan utilizada mediante las definiciones de las ars poéticas por los poetas de los últimos dos siglos, incluso por los vanguardistas, pero lo hace oponiéndose a estos al deformar la palabra.

El francés vuelve aparecer en «Viendo en particular» con «l'armée coloniale» e «yvonne» con el objetivo de asistir al recurso narrativo que utiliza el poema, otorgándole un valor de verosimilitud. El poemario de alguna manera nos trae el mundo a la memoria, paseándonos por Buenos Aires, Florencia, Elsinöre, Dakar, Borneo, Congo, Praga, «el mundo era ancho nuestro no teníamos nada / lo teníamos todo como una juventud», Medinnah, Knutterhöffel, el desierto, el mundo de Alá, y Satán.

Además, recordemos que nos encontramos en *Cólera Buey* con otras referencias intertextuales, de manera que los textos aparecen también como un diálogo con otros textos (punto que Gelman desarrolla a lo largo de su obra y ha sido estudiado por Sillato: 1996). En «Ofelia», la relación intertextual (aparente) se plantea como una oposición al (supuesto) texto citado que aparece en itálicas en el primer verso: «esta ofelia **no** es *la prisionera de su propia voluntad*», porque «ella sigue a su cuerpo». El poema podría estar haciendo referencia a la Ofelia de *Hamlet* y presentándonos aquí una anti-Ofelia, puesto que se refiere a «**esta ofelia **no****» dando por sentado que conocemos a la otra Ofelia.²²

En «Viajes» el poeta ha recurrido a la canción infantil popular que tiene como función recibir y/o provocar la lluvia:

los pajaritos cantan (III,5)
la vieja se levanta / que sí, que no,
¡que caiga un chaparrón!

De esta manera, todos los mundos son incluidos en la poesía. Siguiendo el mismo sentido, también las expresiones «hace miedo hace hambre» aluden a una actitud infantil del hablante lírico, lo cual redundará en la búsqueda de un lengua-

²² Por otra parte, lo que aparenta ser en «Aide-mémoire» una cita intertextual por estar entrecomillado «Viva el pueblo explotado», funciona como una ironía puesto que resalta la contradicción del pueblo exaltando «en volantes clandestinos» su propia desgracia.

je desgarrado, arrastrado por un torrente en el instante mismo de su creación y que conserva así su tono primigenio.

Hemos estudiado entonces el nuevo lenguaje que nos propone Gelman para reactivar nuestra capacidad verbal, desencadenando así nuestro despertar, a un mundo que, aunque nuestro, todavía no conocemos. Es preciso llamar la atención sobre el hecho de que la transformación de la palabra por medio de su desmembramiento y la combinación nueva de sus sílabas proviene de la costumbre del lunfardo argentino que suele invertir el orden de las sílabas en una palabra. Pero Gelman desarrolla este fenómeno al máximo, con lo cual no sólo logra transformar el castellano sino también el lunfardo, que representa en sí mismo la búsqueda de transformación. Se trata entonces de poner en acción una dínamo que desencadene hasta el infinito un movimiento de autotransformación.

En suma, la cólera-buey se nos presenta como el torrente de la palabra que nace en el volcán del universo y nos aporta lo inédito, las potencias desconocidas que no sabemos comprender aun cuando surgen de nuestra propia voz. Saúl Yurkievich (1988; p.104) lo expresa muy bien: [Gelman] «busca una discreta voz vernácula como extraída de las napas profundas de la lengua; busca la lengua de adentro, lengua raigal.» Es el lenguaje mismo el que surca su cauce, dejando la huella de su vitalidad, marcando la forma de la palabra. Es el lenguaje mismo entonces el que se acerca buscando la luz que lo atrae desde fuera del subterráneo y lo anima a la existencia y a la acción, y lo empuja a comunicarse y a crecer en el Otro.

BIBLIOGRAFÍA:

ACHÚGAR, H.

1985 «La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada» en *Hispanamérica 41*, año XIV. Estados Unidos, pp. 95-102.

ALDANA, Francisco de

2000 *Poesías castellanas completas*, en (ed.) José Lara Garrido, Cátedra, Madrid, p. 441.

BARROS, D.

1972 *Poesía sudamericana actual*. Miguel Castillote Editor. Madrid.

BOCCANERA, J.

1994 *Confiar en el misterio*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.

CORTÁZAR, J.

1963 *Rayuela*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, cap.79, p. 400.

DALMARONI, M.

1990 «Inestabilidad y reconfiguración del sujeto en los primeros textos de Juan Gelman» en *Estudios de lírica contemporánea*, nº 4. Universidad Nacional de La Plata, pp. 19-39.

- 1993 *Juan Gelman: contra las fabulaciones del mundo*. Editorial Almagesto. Buenos Aires.
- JAKOBSON, R.
1963 *Essais de linguistique générale*. Les éditions de Minuit. Paris. Cap. X: «Linguistique et Poétique».
- LEVIN, S.
1962 *Linguistic Structures in Poetry*. The Hague: Mouton.
- MESA FALCÓN, Y.
1989 «Gelman y el exilio de la poesía» en *Casa de las Américas n° 177*. Editorial Pueblo, La Habana. pp. 146-155.
- MORALES, C. J.
1994 «Juan Gelman: poesía total» en *Cuadernos Hispanoamericanos 532*. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Madrid. pp. 143-148.
- SASTURAIN, J.
1970 «Juan Gelman: el peligroso oficio de poeta» en *Los Libros n° 9*. Fondo de Cultura Económica. Argentina. p. 8.
1987 «Mester de Gelmanía» en *Unidos n° 14*. Fundación Unidos. Buenos Aires, pp. 242-248.
- SILLATO, M. del Carmen.
1996 *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronomía, intertextualidad, traducción*. Beatriz Viterbo Editora. Rosario (Argentina).
- YURKIEVICH, S.
1988 «La violencia estremecedora de lo real» en *Río de La Plata n° 7*. París, pp. 103-114.