

**EL RECURSO DE LA PREGUNTA  
RETÓRICA EN *RELACIONES* DE  
JUAN GELMAN: CONSIGNA  
Y FIGURATIVIDAD**

**Edgardo Dobry**

(Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona)

La crítica filológica de la poesía de Gelman – sobre todo la que se ocupa del llamado “periodo exiliario” – manifiesta una evidente predisposición a encontrar el sentido del poema en los datos conocidos de la vida del autor. Y de sumarse, de manera más o menos ingenua, a ese *nosotros* en que el poema de Gelman suele sustentarse – un *nosotros* puro y victimizado por un *ellos* despiadado e inhumano. Basta echar una ojeada a los títulos y términos más repetidos de esos trabajos críticos para ver la tendencia a *seguirle la corriente* al texto, a insistir en el “dolor” o “duelo”, la “pérdida”, el “despojamiento”, la “empresa de denuncia” que se refleja en libros “estremecedores” que son “acto de resistencia”; y en la “impotencia” o la “derrota”, los “desgastes dramáticos”, “sinónimos absolutos del amor o de la pérdida”. Como si el poema fuera un documento histórico, *como si dijera y certificara la verdad*, y no una construcción verbal cuya eficacia, en tanto poema, no tiene relación con el grado de veracidad de su asunto, más bien al contrario: sólo hay auténtica poesía perdurable cuando el poema no presupone una presencia tangible del drama personal o social, cuando no requiere ni necesita de la compasión o la indignación. La compasión es un afecto o una actitud moral, nada tiene que ver con la entidad estética de una obra, del género que sea. Si el crítico no es capaz – para decirlo

en términos de Roland Barthes – de cortarle la palabra al texto, si está predispuesto a sentir “ternura” – palabra muy repetida en los trabajos sobre Gelman – cada vez que un diminutivo o un neologismo evoca el lenguaje de la niñez, entonces no se lee poesía críticamente sino abonando una figura de poeta preconcebida. La piedad del martirologio puede valer en el periodismo y en las ceremonias de los premios, no en la producción crítica que intenta mostrar el modo en que un poema funciona, en qué medida habla de algo que – si de verdad hay poesía – es siempre *otra cosa* que el testimonio, la vivencia, la pena, la impotencia ante el mal.

El poema reformula, no retrata; construye la experiencia hacia adelante, no la presupone como referencia pasada, impositiva y justificativa, de su lectura. Convierte el trauma histórico en materia, si acaso, de un símbolo universal, que no podría ajustarse bien al desciframiento en clave de drama personal. Si interesa una figura de poeta no es por la peripecia de una determinada persona civil, sino por la que se crea en el mismo poema. Es verdad que la tendencia de Gelman al poema-himno favorece esa peculiar adhesión acrítica incluso en aquellos lectores que debieran abordarlo desde un ángulo donde el sentimiento de piedad o culpa y la compasión poco o nada deberían entrar en juego. Sería difícil encontrar en un poema de Paul Celan, por mencionar a quien representa seguramente la mayor figura de poeta que escribió a partir de una gran tragedia histórica que marcó radicalmente su existencia, alguna palabra que mencione directamente la *shoa*, las cámaras de gas, los hornos crematorios, la maquinaria nazi de la muerte; que quiera implicar al lector en una contraposición de inermes contra armados, puros contra viles. Celan, que había leído y admirado a Rilke, parte precisamente de la imposibilidad de la celebración hímnic para sublimar, en su poesía, la violencia en el lenguaje mismo, en la palabra y la gramática. Las lecturas más serias de la poesía de Celan no ignoran, por supuesto, su tremenda contingencia histórica, uno de los capítulos más infames de la Historia, pero tampoco pretenden que el valor de su obra consista en haberse erigido en testimonio de la tragedia, sino en haber “dado paso – como escribe Jean Bollack – al orden de la palabra, de la restitución y la resurrección de la palabra” (BOLLACK, 2005, p. 33). O como apunta Philippe Lacoue-Labarthe, el poema de Celan “no resulta tanto el esquema de un relato frustrado como su resto, su residuo: marcas o entonaciones [...] para un poema futuro” (LACOUÉ-LABARTHE, 2006, p. 45).

En el ámbito hispánico se tiende a creer que la documentada dureza de la experiencia del poeta remunera la diferencia entre un individuo que vive una tragedia y el yo o el *nosotros* que enuncia el poema; entre la vivencia del poeta y la experiencia del verso. Como si ese yo existiera previo y exterior

al poema y obrara como respaldo en oro de su sentido y autenticidad. Si la crítica no sabe mantenerse al margen de las simplificaciones con que opera la industria cultural su existencia se limita a la versión académica del paternalismo europeo respecto de América Latina; actitud que actúa todavía sin la menor conciencia de la distorsión insalvable que genera su flagrante anacronismo. Considerar la poesía de Gelman en esa dirección no es sólo un error epistemológico y una simplificación crítica. Es, además, un favor perverso a la producción de un poeta al que se le supone un trabajo y una evolución formal, precisamente a partir del exilio, de su encuentro con nuevas lecturas – como los poetas judeoespañoles medievales – y hasta con nuevas lenguas, como el ladino. Si el valor del poema consiste en mencionar con insistencia el exilio, la persecución, la muerte, su entidad no es poética, en el mejor de los casos, documental, historiográfico. En tanto poema, su valor consistirá en formular de una manera fuerte esa experiencia como expresión simbólica, en la medida en que sea capaz de encontrar una nueva correspondencia entre significado y figuración, entre experiencia histórica y representación formal.

En todo caso, algunos de los elementos que van a caracterizar el periodo del exilio de Gelman empiezan a configurarse en un libro de transición, *Relaciones*, fechado en “Buenos Aires, 1971-1973”. Lo singular de estos poemas es que, fechados en el momento álgido de la lucha revolucionaria, tienen ya el tono elegiaco, de lamento, que predominará en la producción de los años europeos de la segunda mitad de los setenta y primera de los ochenta. En particular, destaca el uso de la pregunta retórica, instrumento que Gelman convertirá en un rasgo central, definitorio, de su estilo en los libros sucesivos. Hay una página particularmente significativa de *Relaciones*, “Bellezas”, en la que se retrata un prototipo de poeta esteticista, opuesto – implícitamente – a quien enuncia el poema. Se trata, como en buena parte de la poesía escrita en América Latina en los años sesenta, del rechazo de los poetas puros por parte de los comprometidos: “Octavio Paz Alberto Girri José Lezama Lima y demás obsesidos por la inmortalidad creyendo/ que la vida como belleza es estática e imperfecto el movimiento (...)” (GELMAN, 2002, p. 44); son los primeros versos del poema. La composición se cierra con cuatro preguntas retóricas:

Octavio José Alberto niños ¿por qué fingen que no llevan la calma donde reina la confusión?

¿por qué no admiten que dan valor a los oprimidos o suavidad o dulzura?

¿por qué se afilian como viejos a la vejez?

¿por qué se pierden en detalles como la muerte personal? (GELMAN, 2002, p. 45)

¿Qué preguntan estas preguntas? El hecho de que se formulen como preguntas retóricas no puede eclipsar su naturaleza de interrogantes que, como tales, deben admitir la posibilidad o la tentativa de una respuesta. Paul de Man (1990, p. 24-26) estudió el funcionamiento de la pregunta retórica en la poesía, a partir de los últimos cuatro versos de un poema de W.B. Yeats, “Among School Children” (incluido en *The Tower*, 1928):

O chesnut-tree, great-rooteed blossomer,  
 Are you the leaf, the blossom or the bole?  
 O body swayed to music, O brightening glance,  
 How can we know the dancer from the dance?

[Castaño de gran raíz que floreces,  
 ¿eres la hoja, el tronco o la flor?  
 Oh cuerpo que la música mueve, oh brillante mirada,  
 ¿Cómo distinguir la bailarina del baile?]<sup>1</sup>

Según De Man, el verso final puede leerse de dos modos distintos y hasta opuestos: uno literal, “como si significara que, puesto que la bailarina y la danza no son los mismo, separar ambos términos podría ser útil, incluso quizás desesperadamente necesario” (DE MAN, 1990, p. 25)<sup>2</sup>. Y la lectura figurada, es decir la propiamente retórica, en donde la pregunta subrayaría la imposibilidad de romper la correspondencia completa entre signo (bailarina) y significado (danza), o entre la presencia concreta (la hoja del castaño, la bailarina) y su valor abstracto (el castaño, la danza). La aguda lectura de De Man incide sobre el hecho de que

la lectura literal no es necesariamente la más simple, en comparación con la figurada” y “es posible hacer que dependan de una sola línea de texto dos lecturas enteramente coherentes e incompatibles entre sí, dos lecturas cuya estructura gramatical está desprovista de ambigüedad pero cuyo modo retórico transforma tanto el talante como el modo del poema, poniéndolo del revés. (DE MAN, 1990, p. 25).

---

<sup>1</sup> Gelman parece evocar estos versos de Yeats cuando, en “Carta a mi madre” escribe: “¿pájaro y árbol?/ cuando se posa el pájaro en el árbol,/ ¿quién es vuelo, quién tierra”.

<sup>2</sup> Este poema de Yeats fue motivo de diversas glosas y comentarios. Por ejemplo, George Steiner anota: “Toda forma poética *representa* su significado y es tan inseparable de los movimientos formales completos de esa acción como lo es el bailarín con respecto a la danza en el famoso poema de Yeats” (Steiner 1973: 160). Pero sólo De Man se detiene en la cuestión decisiva de la pregunta retórica.

Ello se debe a que la lectura retórica y la literal “han de entablar una confrontación directa entre sí, dado que una es precisamente el error denunciado por la otra y tiene que ser desmantelado por ella” (DE MAN, 1990, p. 25). En la versión gelmaniana del recurso de la pregunta retórica, al menos tal cómo aparece en “Bellezas”, la clave ha pasado del “cómo” de Yeats al “por qué”. En el funcionamiento literal, el “por qué” supone que hay algo, una razón oculta o secreta, que debe ser revelada. En la lectura retórica, el “por qué” no exige respuesta sino que utiliza la forma interrogativa para dar énfasis a la afirmación, en un intento de complicidad con el lector (puesto que la interrogación es una manera de apelar, de llamar a quien lee a que se implique en lo que lee). Octavio Paz había nacido en 1914, Lezama Lima en 1910, Girri en 1919. Cuando Gelman escribe “Bellezas” los dos primeros tienen en torno a sesenta años, el tercero poco más de cincuenta. Tampoco Gelman era ya un poeta joven: tenía más de cuarenta años y no podía ampararse en la irreverencia más o menos vana del *artist as a young man*. Debemos preguntarnos, entonces, qué significa la pregunta acerca de los poetas que “se afilian como viejos a la vejez”. El comparativo reduplica la ambigüedad: se afilian “como viejos a la vejez”. ¿Son realmente viejos esos poetas o se comportan *como si* fueran viejos, y además con la voluntad de serlo, de convertir la vejez no en una fatalidad sino en una deliberación? No hay que desatender, tampoco, el hecho de que, en los sesenta y los setenta, el término “afiliación” tenía un urgente sentido político, significaba el compromiso con un partido – por lo general, con un partido de los tradicionales, ya que los jóvenes revolucionarios eran en todo caso *militantes* o *compañeros* o *camaradas*. En última instancia, ser joven o viejo no depende de la edad sino de la afiliación: los poetas patricios, esteticistas, puros, están afiliados a la vejez; los comprometidos son militantes de la juventud o bien los poetas jóvenes son militantes del compromiso.

Si leemos la pregunta literalmente, siguiendo la estrategia de De Man, deberemos formular los motivos por los que determinados poetas prefieren comportarse como viejos y, además, afiliarse a la vejez. Y por qué esos mismos poetas se preocupan por “detalles” como “la muerte personal”, frente a los militantes de la juventud, a quienes, por contraste, les preocuparía la muerte – y la vida – como fenómeno colectivo. Afiliarse a la vejez es una forma de desentenderse del compromiso histórico; preocuparse por la muerte personal es despreocuparse de la lucha colectiva. En su funcionamiento retórico, en cambio, la pregunta no exige respuesta sino que subraya la perversa coherencia entre actitud y esencia, en la medida en que esos poetas son esencialmente “viejos” – anacrónicos, más allá de su edad – y por tanto no pueden dejar de afiliarse a la vejez.

Como poeta militante, comprometido, el envés de la lírica elegíaca de Gelman tiene una intención épica; igual que el héroe, desprecia la muerte individual porque su lucha es más alta que su vida: es por una causa común, social, nacional, por tanto trascendente; la trascendencia del poeta comprometido no pertenece al ámbito de la poesía sino al de la moral o la política, al que todos los demás se subordinan. Acerca de la imposibilidad de una poesía épica en la era moderna ironizaba ya Lord Byron – en el primer verso de su *Don Juan* (1818): “I need a hero...”. A un siglo y medio de distancia, Gelman parece responder que el héroe sólo puede ser un miembro de la estirpe de los poetas comprometidos, que no se afilian “como viejos a la vejez”.

Uno de los lectores más rigurosos de las estrategias formales del Gelman de los setenta, Miguel Dalmaroni, escribe:

*Relaciones* desmonta estereotipos discursivos y por lo tanto ideológicos que, en este caso, provienen de uno de los blancos preferidos por la tradición del pensamiento crítico moderno: la separación entre lo privado y lo público como una matriz de exclusión e identificación que sostiene el contrato social (DALMARONI, 2001, p. 8).

Sin embargo, en *Relacionesi*, y en los libros subsiguientes, Gelman cultiva un estereotipo común a buena parte de la poesía del compromiso político que recorrió América Latina en la década del sesenta y principios de los setenta: la neta oposición de un polo depositario de todo mal (el *ellos* al que el poema denuncia e invoca: los viejos afiliados a la vejez) y un *nosotros* juvenil que lucha contra todas esas formas de injusticia. Un *nosotros* castigado por *ellos* que puede ser el indio Lobo Amarillo en “Defectos” (“El hombre blanco dijo que los piojos chicos se convierten en piojos grandes y mató niños indios”, 2002, p. 16) o cierta violencia colonial representado por el *Times Literary Supplement* (“the times literary supplement dice:/ ‘golpear genitales con todo el puño implicaría ruptura violencia y enorme daño para los órganos envueltos’/ ¿y aplicar la picana en los genitales?” 2002, p. 18). O “el individuo que difiere de sus pares” en “Necesidades” (2002, p. 20); “la esperanza” en “Sucesos” (2002, p. 27), a quien “la torturan y no habla” (frente a los ejecutores o cómplices de la tortura: “la policía”, “el juez”, “los almirantes”); o el preso que mira por “los barrotes de la ventana del camión celular” en “Reconocimientos” (2002, p. 29); o “los carniceros zapateros panaderos” de “Poderes” (2002, p. 31); o Federico García Lorca en “Rojos” (2002, p. 34), o eugenio (sic), preso torturado en “Cambios” (2002, p. 39), que comparte sufrimientos con “ese peón de ferrocarril” y los presos comunes a quienes “los guardiacárceles” (*ellos*, los otros) obligan a “arrastrarse para buscar el colchón”; o “el plomero de enfrente andando en

bicicleta” en “Enfermedades” (2002, p. 37); o “los polacos presos en la celda 13 del Pabellón de la Muerte en Auschwitz” (“Comidas”, 2002, p. 42-43), o “los 16 fusilados en Trelew” (“Glorias”, 2002, p. 48); o el hachero “Ildefonso Godoy que gastó su vida en el monte volteando árboles/ y no hubo cuatro tablas para un cajón” cuando murió en el obraje del Chaco (“Noticias”, 2002, p. 51); o incluso “¡mi país! ¡furioso! ¡triste! ¡fusilado! ¡bello! ¡manchado de sangre revolucionaria!” (“Claridades”, 2002, p. 55); o “la mujer sentada en la plaza no tiene techo/ tiene un chico de cinco años que se pone a gritar en la plaza” (“Reuniones”, 2002, p. 59).

No hay sospechas ni angustia acerca de la integridad y unidad del yo – y de su integración en el *nosotros* – ni de la unicidad de sus ideales y objetivos: son poemas enunciados desde una identidad sin grietas, anacrónica respecto de su tiempo, en los que todas las expresiones artísticas han asumido ya – y en, buena medida, tomado como asunto central – la dificultad para sostener una voz y una consciencia única e invariable desde la que y a la que expresar. En *Relaciones* se registra el movimiento imparable del proceso revolucionario (“nadie detiene a la revolución” (“Ruidos”, 2002, p. 33), a pesar o precisamente porque siempre está presente la oposición con “el enemigo [que] tortura mata muerde los pies lentos del futuro” (“Ceremonias”, 26). Los niños, los pobres, los indios están amenazados, acechados, escarnecidos por los ricos, los adultos, los blancos. Esta férrea e indestructible oposición se hace explícita en la cuarteta final del poema más extenso de *Relaciones*, “Cambios”:

nosotros no solamente queremos la igualdad en la muerte  
también queremos la igualdad en la vida  
queremos la justicia en vida  
aunque sea corta y larga la muerte. (GELMAN, 2002, p. 40)

Este *nosotros* que da aliento épico al poema lírico actúa, desde el plural, como garantía de unidad frente a cualquier forma de fractura de la consciencia individual. Asimismo en “Cartas” (2002, p. 52), donde “la oscura bestia la picana los golpes el vientre” causarán la muerte del recién nacido de “la camarada”. Así, el niño que sólo “vivió 5 días” se convierte en “un caballo para derrotar al enemigo”.

La literatura en América Latina tiene, desde finales del siglo XIX, una cierta tradición de alegato político – Martí en la lucha por la liberación de Cuba; Darío frente a la amenaza del yugo estadounidense – , que Pablo Neruda, en *Canto general* (1950), se encargó de actualizar en la correlación positiva (indio, obrero, comunista, patriota, poeta) frente a la negativa (conquistador, mandatario, reaccionario, yanqui, policía o militar). Neruda había hecho de Walt Whitman la figura tutelar del

vate mesiánico que su propia trayectoria bosquejaba. Su último libro, publicado poco antes de morir, *Incitación al noxicidio y alabanza de la revolución chilena*, se abre con “Comienzo por invocar a Walt Whitman”, escrito en terceto dantesco:

Es por acción de amor a mí país  
que te reclamo, hermano necesario,  
viejo Walt Whitman de la mano gris,

para que con tu apoyo extraordinario  
verso a verso matememos de raíz  
a Nixon, presidente sanguinario (...)  
(NERUDA, 1999a, p. 709)

En *Relaciones*, contemporáneo del mencionado libro de Neruda,<sup>3</sup> Gelman parece alejarse de la tutela de Whitman – quizás para poner distancia, por interpósita persona, con el ascendiente nerudiano, alejándose también de Borges, quien tenía a Whitman por uno de sus ídolos – ubicándolo del lado de los poetas “burgueses” preocupados por la “muerte personal” (lo que, si lo vinculamos con “Bellezas”, lo coloca a la cabeza de la serie que continúan Octavio Paz, Lezama Lima y Alberto Girri): “de tanto ver la muerte personal/ en cada hierba en cada brizna de hierba/ que el burgués Walt Whitman cantó” (2002, p. 19). El poeta que se canta a sí mismo y a las hojas de hierba no puede ser sino un burgués, acaso porque Whitman no enunció desde un *nosotros* que garantiza la unidad del discurso frente a cualquier erosión del *yo* sino desde un *yo* que, como la crítica ha subrayado en diversas ocasiones, es una máscara del *nosotros* de la democracia norteamericana, que Whitman celebraba en su *Song of myself*.

La raíz del whitmanismo latinoamericano está en las crónicas neoyorquinas de José Martí, en el mismo momento en que el “águila imperial” que residía en Washington empezaba a lanzar su sombra de inminencia sobre el resto del continente. Poco después Rubén Darío, en su libro más abiertamente político, *Cantos de vida y esperanza* (1905), utilizaba con un deje de angustiada urgencia el encadenamiento de preguntas retóricas (en “Los cisnes”):

---

<sup>3</sup> Es casi seguro que Gelman conocía el libro de Neruda, no sólo porque por entonces el chileno era el poeta más popular del Cono Sur sino porque *Incitación...* tuvo, inmediatamente después de la primera edición chilena, varias otras que lo dieron a conocer en toda América Latina, como señala Hernán Loyola (en prólogo al volumen III de las *Obras completas*, Neruda:1999).

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?  
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?  
¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?  
¿Callaremos ahora para llorar después?  
(DARÍO, 2007, p. 269)

En Darío la amenaza de un *ellos* es formulada y a la vez enfrentada con la invocación a un *nosotros*; el último verso de la cuarteta advierte de que la indiferencia y pasividad de hoy es la postración y condena de mañana. Neruda, en *Estravagario* (1958), retomaba el recurso en el poema “Y cuánto vive”, entre la angustia existencial y la urgencia política – en la segunda edición, Neruda agrega un prólogo que dedica “a los libertadores de Cuba: Fidel Castro” y otros “defensores” de “la libertad y la verdad, siempre amenazada desde los Estados Unidos de América del Norte”:

Cuánto vive el hombre, por fin?

Vive mil días o uno solo?

una semana o varios siglos?

Por cuánto tiempo muere el hombre?

Qué quiere decir “para siempre”?  
(NERUDA, 1999b, p. 628).

Neruda utiliza la línea en blanco entre versos para redoblar el efecto de suspenso que genera la entonación interrogativa. Darío puntúa la interrogación como cambio en el tono del poema; del mismo modo en que, en la página de Yeats analizada por De Man, la extensa composición va a dar en las dos preguntas retóricas de la estrofa final, donde se resuelve – o se cuestiona – el entero sentido del poema (que, de este modo, hace remontar, en una corriente inversa a la del movimiento natural de la lectura, una nueva iluminación para el sentido o los sentidos del poema). En Gelman, en cambio, el uso exacerbado, exclusivo, del recurso de la pregunta retórica aturde su propio funcionamiento; habiendo perdido, en la repetición del recurso, la ambigüedad de sentido literal/retórico de la pregunta, ésta se aplanan en su sentido figurado que, como señalaba De Man, es el más sencillo en este caso, dado que no exige una respuesta sino, por el contrario, da a la afirmación un sello irrevocable. De ahí que, en ocasiones, la pregunta se convierta en afirmación por el recurso de la repetición suprimiendo los signos de interrogación, como notoriamente sucede en “Situaciones”:

¿son atacados por la furia y la pena?  
 ¿el contrario poder les trabaja cara corazón y pulmones?  
 ¿les llena la boca el veneno que la injusticia exterior hace subir del interior?  
 ¿escupen veneno en torno a veces?  
 son atacados por la furia y la pena  
 el contrario poder les trabaja cara corazón pulmones  
 les llena la boca el veneno que la injusticia exterior hace subir del interior  
 escupen veneno en torno a veces  
 (GELMAN, 2002, p. 21)

Aquí la pregunta retórica muestra su intencionalidad: solo se puede responder a la interrogación afirmando el contenido idéntico de la pregunta. Se pone en juego así el recurso poético por excelencia, la repetición o reduplicación, no sólo por el hecho de que la segunda estrofa rima perfectamente con la primera sino porque, al repetirla por completo modificando solamente el modo interrogativo de la primera vuelve manifiesto el potencial retórico de la pregunta hecha para quedar sin respuesta. Como apunta Roman Jakobson en su clásico estudio “Lingüística y poética”, “la rima es sólo un caso particular, condensado en cierta forma, de un problema mucho más general, podemos decir incluso fundamental de la poesía, que es el *paralelismo*” (JAKOBSON, 1963, p. 235). Un recurso que Gelman usa profusamente, en la forma de fuga que tienen muchos de sus poemas, donde resuena el “tema” del heroísmo: “eugenio quedó encorvado por las torturas pero no sacaron una sola palabra de él/ eugenio es un obrero tierno delicado/ no le sacaron una sola palabra...” (GELMAN, 2002, p. 38). En ocasiones, la estructura se invierte: primero se afirma y después se pregunta lo mismo que se afirma: “el chiquito pordiosero del tren pide no más que una moneda/ ¿el chiquito pordiosero del tren pide no más que una moneda?” (“Abrigos”, p. 61). De esta pregunta se deriva todo el poema, hecho enteramente de preguntas.

Lo que se inicia entonces como la apropiación de un recurso clásico de la poesía lírica se convierte en un *leit motiv* donde el sentido literal queda aplanado y sepultado por el dispositivo retórico. Vaciada por la recurrencia, desarticulada la tensión entre lectura figurada y literal, la pregunta se vuelve un método de formulación aseverativa. En la dialéctica de la oposición sin transiciones entre dos polos nítidos, la pregunta subraya, no matiza; amplifica un enunciado, no lo cuestiona. No cuestiona los estereotipos sino que trabaja sobre ellos desplegando su potencial retórico. El poema afirma la unicidad indestructible de lo que puede ser mil veces interrogado pues siempre responderá lo mismo. De este modo, no hay ambigüedad ni ironía en la numerosa sucesión de interrogaciones sino, al contrario, clausura de las interpretaciones posibles. La complicidad

del lector está, por lo tanto, en su adhesión a una postura que es anterior y exterior al poema, que no se deja interrogar ni modificar por la lectura sucesiva de los versos.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOLLACK, Jean. *Poesía contra poesía: Celan y la literatura* (2001). Edición de Arnau Pons. Madrid: Trotta, 2005.
- DALMARONI, Miguel. Juan Gelman: del poeta-legislador a una lengua sin estado, in *Orbis Tertius*, nº IV (8). Buenos Aires: Universidad de La Plata, 2001.
- DE MAN, Paul. *Alegorías de la lectura* (1979). Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Lumen, 1990.
- DARÍO, Rubén. *Obras completas I: Poesía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2007.
- GELMAN, Juan. *de palabra*. Madrid, Visor, 2002.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Trad. Nicolas Ruwet. Paris: Minuit, 1963.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La poesía como experiencia* (1997). Trad. José Francisco Megías. Madrid: Arena Libros, 2006.
- NERUDA, Pablo. *Obras completas*, vol. III. Ed. Hernán Loyola. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1999a.
- NERUDA, Pablo. *Obras completas*, vol. II. Ed. Hernán Loyola. Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg: 1999b.
- STEINER, George. *Extraterritorial, ensayos sobre literatura y la revolución lingüística* (1971). Barcelona: Barral, 1973.