

“La poesía sobrevive en el tajo
de sus corrientes extrañas”.¹
Crítica de arte y autofigurasiones
de Juan Gelman en *Página/12*

Carolina Maranguello

Los perfiles periodísticos de un poeta

Juan Gelman desarrolló una intensa actividad periodística en distintos medios nacionales e internacionales. Comenzó escribiendo para *Orientación*, el semanario del Partido Comunista Argentino y se pasó luego a la sección de “Internacionales” del diario *La Hora*, también del PCA, mientras trabajaba como corresponsal para la agencia Xin Hua, Nueva China. Participó también de la prensa comercial en las revistas *Confirmado* (1966-1968) y *Panorama* (1968-1971) durante el momento de modernización del periodismo argentino. Su mayor aporte a esta renovación lo hizo en *La Opinión* (1971-1973), como encargado del suplemento cultural. Luego de su

¹ “La poesía sobrevive en el tajo de sus corrientes extrañas” es la conjunción de dos versos del poema “El tajo”, incluido en *Valer la pena* (2002). Será la intención de estas páginas leer algunas de las incursiones que Gelman realizó en la prensa a partir de un diálogo permanente con su poesía. La idea de la “sobrevivencia” poética y artística será fundamental para comprender la lectura que despliega en su particular crítica de arte.

ingreso en las FAR, fue secretario de redacción de *Crisis*, un mensuario dirigido por Eduardo Galeano, de tintes claramente políticos. En 1973, participó junto a Rodolfo Walsh de *Noticias*, el diario resultante de la fusión entre las FAR y Montoneros. Tras su cierre en 1974, Gelman se convirtió en director de la cadena de noticias IPS (Inter Press Service) cuya sede estuvo primero en Buenos Aires y luego en Roma por la turbulenta situación política que estaba viviendo el país. Sin embargo, su labor más extendida como periodista se produjo en el diario *Página/12*, en el que comenzó a colaborar en mayo de 1987, aún en el exilio, y en el que trabajó hasta su muerte en enero del año 2014.

En varias notas Gelman reflexiona sobre su incorporación en la prensa escrita y expone algunas de las preocupaciones que siempre lo inquietaron como poeta y como periodista. En “Inundaciones”, por ejemplo, recupera las “lecciones” que aprendió trabajando como cronista para un *house organ* de varias compañías de seguros.² Los recorridos que debía hacer por los lugares “siniestrados” lo llevan a ingresar por su cuenta en una villa miseria que había sufrido el incendio de una fábrica de las inmediaciones. Allí rescata una historia de solidaridad que no le interesa al director del *house organ*, pero supone para el poeta una “ocasión de aprendizaje”.³ En “Máscaras” Gelman se expide explícitamente sobre el tema de la libertad de prensa y elogia el tra-

² Un *house organ* es un órgano de difusión utilizado por las empresas para comunicar información institucional a sus empleados y/o clientes.

³ Es interesante el modo en el que Gelman evoca esta escena: “El cielo era de zinc –copiaba el poema de Darío–, volaban cenizas por el aire y aun se oía el crepitar agónico del fuego condenado a su extinción. Golpeé la puerta –digamos– de una casilla cualquiera [...]. Abrió una mujer presumiblemente joven que me contó las circunstancias del incendio [...], las corridas de la gente para salvar sus pertenencias, los bomberos y la escasez de agua para combatir las llamas. ‘¡Pobre gente –dijo de los incendiados–, metí en una valija toda la ropita de una hijita que se me murió y se las di!’. Al director del *house organ* no le interesó la historia” (Gelman, 1998, p. 36). En “Argentina se ha convertido en un caos delirante”, la entrevista que le realiza Martín Prieto (2001), Gelman reconoce que su pasado como cronista le sirvió para

bajo del diario, que, según sus palabras, siempre ha sabido mostrar la verdad y ha denunciado actos de corrupción e injusticia:

La prensa argentina emergió maltrecha y acostumbrada del silencio que guardó bajo la dictadura militar. Sobre ese caballo se posó este tábano y habrá algún día que medir el peso de *Página/12* en el ejercicio de la libertad de prensa que hoy impera en el país (Gelman, 1997a, p. 24).

La importancia que tuvo su colaboración en este y otros medios quedó de algún modo registrada en las tres series de antologías que reúnen parte de su participación en los diarios. La primera está compuesta por *Prosa de Prensa* (1997) y *Nueva Prosa de Prensa* (1999); la segunda por *Miradas* (2005) y la tercera por *Escritos Urgentes I y II* (2009). Junto a su extensa producción poética es posible encontrar una significativa y copiosa escritura periodística que lo acompañó desde sus inicios y que también,⁴ como él mismo aseguraba en la nota "Inundaciones", se constituyó como un espacio de exploración y "aprendizaje".⁵ Recorrer sus escritos en la prensa permite encontrar

entrar en contacto con la gente porque él quería escribir artículos en los que pudiera captar su lenguaje. Podría pensarse que la "lección de aprendizaje" que asume Gelman a partir de la indiferencia del director del *house organ* para el que trabajaba, tuvo que ver con los lugares en los que era posible inscribir, no solo el lenguaje de la gente, ni tampoco las historias de solidaridad rescatadas por el joven periodista, sino también el trabajo de estilización literaria mediante el cual Gelman narra esa escena. Es ese tono cualitativamente diferente, y por ende, crítico, el que no puede desplegarse en la escritura de sus comienzos, pero que encuentra finalmente su lugar en las crónicas que publica para *Página/12*.

⁴ En relación con los inicios literarios y periodísticos, Cf. el artículo de Miguel Dalmaroni "De aquel joven poeta comunista. Una relectura desde los comienzos" (2012) en el que repasa la incipiente participación de Gelman en revistas y diarios vinculados al PC y entiende que no puede pensarse la emergencia de su obra sin reponer el tejido estético y político que propició la poderosa máquina cultural del partido.

⁵ La idea de pensar la participación periodística de los escritores como una instancia de experimentación y aprendizaje es compartida y explorada en varios de los artículos que forman este volumen. Se trató en principio de una de las hipótesis rectoras del proyecto de

nuevos perfiles bajo los cuales Gelman continúa enriqueciendo el espectro de temas, temporalidades y voces que ya venía experimentando desde su poesía.

Las *prosas de prensa*, el espacio misceláneo en el que Gelman despliega su actividad como periodista en *Página/12*, le permiten experimentar con el cruce de diversas lenguas y registros: fragmentos de Shakespeare entran en *fricción* con las más duras críticas a la dictadura militar o dialogan con viejas fábulas del folklore judío;⁶ las cartas de Walsh y los poemas de Paco Urondo revelan, por contraste, la temperatura objetiva de los archivos, registros, estadísticas y firmas del aparato burocrático que había desarrollado el terrorismo de Estado; los poetas del lunfardo y del tango encuentran a sus precursores en Heine, Lope de Vega y otros artistas de la gran tradición literaria; testimonios, cartas, biografías, poesías, datos curiosos, referencias filosóficas y críticas, todo ingresa y es reelaborado en el gran laboratorio de experimentación y cruce que representó la crónica para Gelman.⁷

investigación que dio origen a esta publicación y adoptó, para cada escritor trabajado, una modulación particular.

⁶ La idea de “fricción” está tomada del libro *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)* de Francine Masiello, quien, complejizando los vínculos entre poesía y ética, ensancha la mirada que sobre lo “político” había construido la crítica literaria de los 60 y los 70. Según ella, la politicidad de un texto poético ya no correspondería a un contenido histórico y político determinado sino a los vínculos intersubjetivos que despierten los poemas. Masiello hace hincapié en la idea del contacto que puede articular la experiencia estética y si bien su argumentación está basada en la poesía, es posible leer su idea de la “fricción” en varias de las notas de Gelman, cuyos diálogos con su escritura poética son significativos. Masiello (2013, pp. 128-129) entiende la *fricción* “como la manera de ponernos en contacto con la materia a través de las sensaciones; la fricción como el lugar del encuentro intersubjetivo y, es preciso señalar aquí, la fricción como el descubrimiento de las contradicciones que dan lugar a un despertar en el plano político. [...] La fricción se presenta entonces como un choque de formas opuestas y nos lleva a pensar desde un nuevo espacio”. Es ese nuevo espacio el que inauguran las notas de Gelman al cruzar/friccionar las diversas voces con las que trabaja y de cuya aparente disonancia se despiertan nuevos sentidos, a la vez, estéticos y políticos.

⁷ María Ángeles Pérez López, en “Juan Gelman: ese oficio ardiente llamado poesía”

Ya desde las primeras notas escritas a partir de su incorporación en *Página/12* y reunidas luego en *Prosas de prensa*, su primera antología, se van delineando los diversos perfiles de escritor-periodista que luego se desarrollarán con mayor o menor intensidad en los años posteriores. Gelman asume por momentos la voz de un cronista/biógrafo que reflexiona críticamente sobre el género de la (auto)biografía o se presenta como un filólogo/poeta que desentraña el espesor político de las palabras creadas bajo el capitalismo neoliberal. También aparece con recurrencia la figura del periodista/investigador que maneja fuentes y escribe las crónicas a partir de datos extraídos de archivos, estadísticas y otras notas periodísticas publicadas en medios internacionales.

Entre las notas aparecidas en *Prosa de prensa y Escritos urgentes* puede leerse un desplazamiento de la escritura de Gelman que tiende al abandono paulatino del tono literario para ganar un mayor tenor periodístico. Frente al acopio de fuentes y de citas de otros periodistas y diarios internacionales, frente a la contraposición de voces y versiones sobre los hechos, el mayor número de datos y cifras precisas y el tono más objetivo y sintético, las incursiones literarias, biográficas y ensayísticas son percibidas por el autor como "divagaciones" que si bien no dejan de aparecer, ya no constituyen la centralidad de su tarea como cronista.

(2005), sostiene que el poemario *Cólera Buey* podría ser considerado como un laboratorio de escritura precisamente por la heterogeneidad discursiva que presenta y por los juegos lingüísticos que comienza a ensayar el poeta. Retoma consideraciones realizadas por Miguel Dalmaroni para afirmar que es ese cruce entre lo íntimo y lo público, la política y la literatura, o lo narrativo y lo lírico el que produce los cambios en este poemario que representa, según algunos críticos, la madurez literaria del poeta. Según Dalmaroni, es precisamente ese cruce de normas y procedimientos que se interfieren mutuamente el que, leído bajo una perspectiva de conjunto a lo largo de la trayectoria poética de Gelman, puede ser considerado uno de los rasgos predominantes de su "estilo". Resulta interesante entonces observar cómo las principales operaciones estéticas que Gelman ensaya para sus poesías migraron y se reelaboraron luego en su prosa periodística.

Sin embargo, será su papel como “crítico de arte”, perfil aún no demasiado explorado por los especialistas, el que le permita articular esas diversas voces y el que funcione como punto de intersección entre sus preocupaciones estéticas y políticas. Como se verá, Gelman no solo reflexiona en sus notas y entrevistas sobre la actividad crítica sino que se posiciona él mismo como crítico e historiador del arte. Al igual que ocurre con otros escritores que también incursionaron en géneros cercanos al ensayo, es posible leer en sus notas algunas claves para comprender su propia ética-poética de la escritura.

Finalmente una de las notas más singulares de la escritura crítica de Gelman es su lectura anacrónica de la historia, lo que le permite establecer series inusuales y más provocadoras entre escritores, artistas y personajes de la cultura, muy alejados temporalmente pero participantes de la “contemporaneidad” estética e ideológica que Gelman afirma como valor en sus crónicas y a partir de la cual problematiza la noción más determinista de “época”.

La crítica de arte en la prosa periodística de Juan Gelman

“A la pintura”, poesía incluida en *Gotán* (1962), no es, como podría pensarse a partir de su título, una poesía dedicada a exaltar la belleza de las imágenes captadas por la representación pictórica ni un catálogo de sus principales exponentes.⁸ El poema, como otros que componen el poemario, se desvía de la expectativa inicial y propone como centro de atención a Dénise, la mujer que trabajaba en el *buffet* del primer piso del Museo del Louvre y nunca había visto a la Gioconda pero cuyo “cuarto en Poissonnière era un país siempre dispuesto para

⁸ Miguel Dalmaroni (2011, p. 9) en el “Prólogo” que escribió para *Gotán* observa que ese juego con las expectativas del lector ya está en el primer verso que abre el poemario: “‘Esa mujer se parecía a la palabra nunca’ da paso a la imagen no previsible y hace saltar la expectativa que pudo despertar su primer tramo. El lector, en efecto, se ve obligado y al mismo tiempo impulsado a corregir sus hábitos más o menos automatizados de interpretación de las frases, y a incorporar lo incalculado, un invento verbal sin pasado que el poema le propone”.

el amor,/[...] Cuando abrazaba al hombre miraba hacia la puerta/como si la ternura fuese a entrar de repente,/ a veces se le volaban pájaros oscuros/ como una tristeza después de haber amado" (Gelman, 2012a, p. 86). Los mismos cruces entre referencias de la cultura universal (La Gioconda, el Louvre, Rubens) y la sensualidad de una mujer trabajadora que desconoce a Leonardo, se reiteran en las prosas de prensa de Gelman cuyo único tema parece ser, también, a primera vista, la reseña crítica de una muestra o de un libro, el repaso por las obsesiones de un pintor o los hallazgos de un músico de vanguardia. A diferencia de Dénise, el poeta sí sube a ver *La Gioconda* provisto de los saberes de la historia del arte, pero su atención siempre se desvía, enriqueciéndose, hacia otros aspectos de lo real.

En las notas de Gelman que pueden leerse como "críticas de arte" se exhibe una yuxtaposición y cruce productivo entre sus preocupaciones estéticas y políticas. Mientras ensaya allí una crítica cultural y artística que se despliega sobre las más variadas disciplinas –literatura, plástica, cine y teatro–, su prosa ensayística se va convirtiendo en una crítica de la modernidad occidental y de los modos tradicionales de leer la historia. El escritor hace visibles los debates más álgidos sobre la memoria y cuestiona las políticas que los gobiernos democráticos llevaron adelante en relación con el pasado de la inmediata posdictadura. Imposible sería separar ambos registros o "temas": las referencias a escritores, las descripciones de un cuadro o de un estilo musical derivan con frecuencia en una reflexión sobre la realidad política nacional e internacional.

De esta manera, Gelman se autfigura como un crítico de arte a partir de dos movimientos fundamentales. El primero de ellos consiste en la presentación "manifiesta" e insistente del modo legítimo de ejercitar la crítica y ensayar una historia del arte, a partir de la incorporación de comentarios y reflexiones metacríticas y de la discusión con firmas reconocidas de la exégesis literaria y artística. En este

movimiento el cronista se separa de la figura del “crítico profesional”, y le opone, a la “miopía” que lo caracteriza, la multiplicidad de sus “miradas”.⁹ El segundo movimiento consiste, por el contrario, en una estrategia más subrepticia: el escritor configura su imagen de crítico a partir de las afinidades que establece con otros artistas e intelectuales en lo que se denominará los “dúos de artistas”.¹⁰

Como diversos estudios manifiestan,¹¹ existen diferencias palpables entre la crítica ensayada por escritores y artistas y aquella realizada por críticos profesionales. En *Imágenes inestables* (2012), Viviana Usubiaga recompone el estado del campo plástico de la década del ochenta y polemiza con algunos de los críticos de arte más influyen-

⁹ En “Críticos (I)” Gelman arremete contra el afán etiquetador de la crítica de arte y se pregunta por qué le apasiona tanto ese tema. En una de sus respuestas configura ese proceder crítico como una enfermedad de la mirada: “Tal vez porque esa realidad pervive a la miopía de muchos que la observan” (Gelman, 1994, p. 32).

¹⁰ Esto puede observarse por ejemplo en muchas de las notas incluidas en la antología *Miradas* en las que el autor revisa los vínculos –personales y estéticos– entre diferentes figuras: amigos, maestros y discípulos e incluso discute la idea de las “influencias” sostenida por Harold Bloom, porque prefiere entenderlas como “sensibilidades en común”.

¹¹ Dentro del ámbito local se pueden mencionar, entre otros, los aportes de Ricardo Piglia (2006), Sergio Pastormerlo (2007) y Alberto Giordano (2005), en general coincidentes en el modo de dirimir las distancias que separan al crítico profesional del escritor que ensaya la crítica. Piglia señala, en “Borges como crítico”, que la intervención crítica de los escritores suele parecer arbitraria a los ojos de los profesionales, profesores, investigadores e historiadores del arte, porque no sigue “la lógica normativa de las modas retóricas que organizan el corpus y los debates de la crítica”, pero renueva, en cambio, los debates en la literatura. Sostiene además que sería necesario recomponer ese costado de la crítica, usualmente dejado de lado o rechazado por los “profesionales”: “Cuando uno mira la historia de la literatura argentina lo que encuentra es una gran tradición de ensayos, e intervenciones y polémicas de los escritores que forman una suerte de corpus secreto. [...] ¿Cuáles son las diferencias [con la crítica establecida]? Un escritor define primero lo que llamaría una lectura estratégica, intenta crear un espacio de lectura para sus propios textos” (Piglia, 2006, p. 152). Por su parte, en *Modos del ensayo* (2005), Alberto Giordano establece una diferenciación entre el “exégeta” o “hermeneuta”, que interpreta según la tradición pero cuya tarea termina siendo improductiva, y la del “ensayista”, que sostiene un lugar polémico con respecto a la tradición y esa incomodidad favorece el surgimiento de lo nuevo.

tes del circuito artístico en Argentina, señalando que, a diferencia de la falta de lucidez y sensibilidad de algunos de ellos, los escritores y poetas ofrecieron, en muchos casos, formas más interesantes de pensar las obras.

El primer movimiento bajo el cual Gelman se autofigura como crítico de arte es típico del ensayo y se sostiene a partir de la polémica manifiesta con la crítica profesional, a la que le atribuye una práctica de lectura deficitaria y estrecha, demasiado pegada a las categorías, los "estilos" y las correspondencias epocales. En "Críticos (II)", señala, luego de revisar las diversas lecturas que recibió *La letra escarlata* de Hawthorne: "Algunos [críticos] parten de fórmulas o preconceptos en los que intentan meter la obra que analizan y no vacilan en recortar lo que sobra si no entra. El crítico de verdad parte de lo que la obra propone y no de lo que él propone como normativa literaria" (Gelman, 1995a, p. 28). En otra nota de la misma serie, "Críticos (I)" declara su interés por esta actividad y polemiza con los "profesionales":

Me pregunto por qué me apasiona este tema hasta el punto de fatigar con él a los lectores. Tal vez porque la crítica de arte –y la literaria y la teatral– sigue en nuestros días enredándose en fórmulas y etiquetitas previas a las que la materia artística debería supuestamente obedecer. Tal vez porque muchos críticos parten de sus propios supuestos en vez de empeñarse en entender lo que cada obra propone (Gelman, 1994, p. 32).

Teniendo en cuenta, entonces, la toma de posición del cronista en cuanto a su modo de comprender la crítica de arte pueden identificarse una serie de recursos y movimientos que se presentan con insistencia en sus textos. En primer lugar, y "contra este mundo cada vez más dividido, atomizado y gris, mercantil y consumista [...] pareciera que lo único que une a través de la historia es la belleza" (Gelman, 1995b, p. 28), la crítica de arte ensayada por Gelman instala una y otra vez el

vínculo artístico como un modo de restaurar los lazos sociales erosionados en la vida moderna.

En segundo lugar, puede señalarse el privilegiar la presentación de autores no tan conocidos o relegados por la industria editorial, o bien obras que fueron olvidadas o no tenidas en cuenta por los especialistas o el público en general.¹² En sus notas se intenta restaurar la visibilidad a la que no tuvieron acceso, por diversos motivos –olvido, extravío, censura– esas obras, y denostar, de paso, los mecanismos de selección de los “profesionales de la crítica”. Como señala Mónica Bernabé al historizar las funciones que fue adquiriendo la escritura de las crónicas, “frente a la pérdida de ciudadanía de vastos sectores sociales, algunos de ellos [los cronistas] comenzaron a articular nuevas estrategias de apropiación cultural promoviendo el rescate de la memoria colectiva y otorgando visibilidad a lo borrado o ignorado de nuestras sociedades” (2006, p. 9). Bernabé le atribuye a este ejercicio de escritura el carácter de “intervención performativa”: “una operación de interpelación ética que actúa e intercede para que se produzca el encuentro entre el lector y aquello que permanece invisible a primera vista o aquello que no vemos –o mejor– que no queremos ver” (2006, p. 13).

Esa oscilación siempre reiterada, y también presente en su escritura poética, entre las exigencias de la forma artística y las urgencias de la política permite comprender el vaivén que recorre y anima las crónicas de Gelman, quien ocupa, a la vez, las posiciones del *intelectual* y la del *escritor-espectador*.¹³ Si por un lado su prosa periodística busca la vinculación con el presente y con los debates del campo cultural (arte

¹² Cf. entre otras la nota “Del Idish”, recopilada en *Miradas* en la que el cronista habla del teatro en idish a partir de siete lienzos pintados por Chagall en 1920 que recién volvieron a la vista pública cuando se terminó el régimen soviético en 1989.

¹³ A medida que Alberto Giordano (2005, p. 250) describe el movimiento que la crítica realiza cuando esta se hace crítica de sí misma, advierte que el ensayista se ve desdoblado

y mercado, arte y política), poniendo de relieve ese carácter de "intervención performativa" señalado por Bernabé, por el otro, también escenifica a un sujeto que insiste en comunicar su experiencia como lector-espectador de obras de arte que por alguna razón lo conmovieron y de cuya eficacia estética Gelman intenta convencer a sus lectores. En varias de sus notas el cronista no duda en "valorar" las obras de arte de las que habla, e incluye apreciaciones subjetivas sobre ellas.

Si bien la tarea crítica de Gelman no desconoce las tradiciones teórico-filosóficas citadas a menudo en la historia del arte –es notoria la biblioteca de autores mencionados por el autor: Barthes, Benjamin, Bloch, Blanchot, entre muchos otros–, sus notas reponen el "valor" como un interrogante legítimo y permiten el ingreso de la subjetividad del poeta, que se afirma no solo cuando él relata, con insistencia algunas veces, la parte más revisitada de su trayectoria biográfica –particularmente su participación política, posterior exilio y pérdida de familiares y amigos– sino especialmente, en la crítica de arte, cuando pone en escena su experiencia de "lector" de literatura y espectador de obras de arte.

El carácter subjetivo que asume la crítica de arte de Gelman alcanza por momentos un tono claramente confesional que pone en escena, quizás agónicamente, la oscilación que sufre el sujeto de la escritura entre su voluntad por escribir sobre algún tema "artístico" y la implacable fuerza que lo lleva a escribir sobre acontecimientos de su vida vinculados con la historia argentina reciente. Este movimiento puede observarse en "Confesión", una crónica encabalgada sobre dos tópicos que se entrecruzan permanentemente: la (im)posibilidad de escribir sobre Modigliani y la necesidad de expedirse sobre la dictadura militar, la teoría de los dos demonios y la memoria, así

en dos: "El crítico es a un mismo tiempo intelectual y escritor [...] cuando la crítica no se conforma con ser un ejercicio disciplinado, que va de una generalidad a otra, y se afirma como tensión entre sus alcances institucionales y su singularidad de acto de escritura".

como de evocar la experiencia personal del poeta, que como se sabe, sufrió la desaparición de familiares y amigos. La nota comienza con una reflexión metadiscursiva que retoma una preocupación presente en varias de sus crónicas –“¿Dónde empieza lo objetivo en las notas periodísticas?” (Gelman, 1995c, p. 32)– y declara que hace semanas que intenta escribir una nota sobre Modigliani:

Me gustaría convocar al muchacho [...] que siempre recitaba un poema que habla de la oscura noche cuyo palacio es la primera luz del día que la destruye. El recuerdo de ese poema en Modigliani me lleva a otro lugar; los familiares de los desaparecidos viven en una oscura noche cuyo palacio será la verdad que los destruya (Gelman, 1995c, p. 32).

El mismo vaivén anima el resto de la crónica y opera sobre un tópico clásico de la literatura, el de la “imposibilidad de escribir” –que, paradójicamente, impulsa la escritura– y da como resultado una crítica de arte que habla no solo sobre Modigliani sino también sobre la historia del país. Gelman vuelve, como en muchas de las notas, sobre las obsesiones que integran su crítica de arte: las anécdotas biográficas del pintor, su modo de privilegiar el proceso de creación pictórica por sobre el resultado de la obra y la predilección por una pintura “abreviada”, una “economía plástica” que ensancha los sentidos. Sin embargo, reflexionar sobre la creación artística lo lleva a pensar también en la memoria como un acto de creación:

los argentinos estamos en un momento excepcional de creación de nuestra memoria [...]. Como padre de un desaparecido, sólo el ingreso a esa creación me dará un pasado libre de su fabricada oscuridad. Ahora Modigliani está de acuerdo conmigo y yo con él. Aunque sepa que ésta no es una nota periodística, apenas una confesión (Gelman, 1995c, p. 32).

Leídas en su conjunto, las crónicas de Gelman permiten atisbar un segundo movimiento bajo el cual el poeta se autofigura como un ensayista y crítico de arte. En una estrategia de autofiguración velada y oblicua, el cronista se posiciona en ciertas notas como el "otro", no explicitado pero sugerido, que compondría la figura dual de artistas e intelectuales.¹⁴ Si bien esta estrategia no es privativa de Gelman, resulta interesante para pensar algunos puentes entre su ejercicio poético y su trabajo como periodista. En "Juan Gelman: ese oficio ardiente llamado poesía", Pérez López señala que a partir de *Traducciones I* y *Traducciones II* (que forman parte del libro *Cólera buey*, de 1971), Gelman abre un espacio en su obra poética con la incorporación de nuevos territorios verbales, ajenos y extraños, como los que podrían traer los autores por él inventados y "traducidos": John Wendell, Yamanokuchi Ando o el español Dom Pero Gonçalvez. En "Juan Gelman y su ardua empresa de matar la melancolía" (1972), una entrevista con Mario Benedetti, Gelman explicitó que gran parte de su poesía practicada hasta ese momento estaba demasiado abocada a una veta intimista y podía llegar a ahogarse si no se abría hacia nuevos territorios y voces. Ya sea porque comparta la manera de concebir la literatura y su relación con la realidad, ya sea porque su escritura encuentre afinidades con el modo compositivo del artista abordado, o bien porque tanto Gelman como su par se realicen los mismos interrogantes, estos diálogos permiten reconstruir la "ética-poética de la escritura" que guía su actividad crítica.

Uno de los tantos casos en que Gelman se posiciona como el "otro" del dúo se encuentra en la crónica "Éticas" (2001), en la cual se reseña

¹⁴ Muchos de los títulos de las crónicas de Gelman acusan de modo explícito una figura dual a la hora de pensar a los vínculos artísticos, explorados no siempre en términos de afinidades –como las crónicas "Amistades", "Coincidencias", entre otras– sino también en términos de diferencias y rechazos –"Asimetrías", "Bifurcaciones"–. El autor revisa de este modo las relaciones –personales y estéticas– entre diferentes figuras: amigos, maestros y discípulos, influencias y sensibilidades en común.

la vida y parte de la obra de la escritora austríaca Ingeborg Bachmann. El cronista destaca el modo en el que la autora aborda el nazismo: “desde interrogantes interiores” y menciona los principios de su “ética de la escritura”, muy afines a las preocupaciones que atraviesan las notas del propio Gelman, dedicadas a pensar el holocausto, los regímenes totalitarios de izquierda y de derecha y particularmente la dictadura en Argentina: “Percibió la contemporaneidad como asesina de la memoria histórica y pensó que el poeta debe tornar presentes las experiencias dolorosas de los otros ‘para que no les sean arrebatadas por este mundo moderno’” (Gelman, 2001a, p. 28).¹⁵ ¿Podría pensarse entonces esa presencia de dúos, ese modo de afirmar una poética y una ética a partir de diversas figuras de artistas e intelectuales, como parte de sus “estrategias de la otredad”?¹⁶ Junto a los casos de heteronimia, intertextualidad o traducción que Gelman ensayaba en sus poesías, incorpora en sus notas figuras con las cuales puede establecer un diálogo basado en los mismos modos de comprender el ejercicio crítico.

Las crónicas de Juan Gelman: una lectura anacrónica de la historia

En “Críticos (II)” Gelman (1995a, p. 28) señala: “La crítica literaria [...] es más difícil que la literatura misma. Demanda un esfuerzo de sensibilidad, conocimiento e imaginación que no todos se pueden

¹⁵ También en “Historias (II)”, una crónica compilada en *Nueva prosa de prensa*, Gelman (1997b, p. 32) se pregunta por la tarea del historiador: “El historiador del futuro, por honesto e informado que sea, ¿cómo analizará la más reciente dictadura militar?”. Ante una “Historia [que] sí da saltos”, se afirma “el valor de la escritura en la vecindad de los hechos y el valor del testimonio de los anónimos, que alimenta la memoria común” (Gelman, 1997b, p. 32). En innumerables notas el cronista aborda el tema de la memoria. Cf.: “Del silencio”, “Huevos”, “Químicas”, “Costuras” y “Demonios”, todas compiladas en *Nueva prosa de prensa*.

¹⁶ Pérez López señala a propósito de esta incorporación de voces la importancia del estudio de Carmen Sillato, quien en *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia, intertextualidad, traducción* (1996) analiza estas operaciones de la otredad bajo las cuales Gelman entendería la tarea poética como “una tarea compartida”.

permitir". Resulta particularmente sugestiva esta reflexión del cronista, que se puede hacer extensiva a la crítica de arte en general, para entender el modo en el que configura sus notas. Efectivamente, uno de los rasgos más sobresalientes que adquiere Gelman como crítico de arte tiene que ver con la forma en la que lee la historia del arte, y la historia en general, a partir de afinidades inesperadas, y por ello sugestivas, entre obras, personalidades y temporalidades disímiles, siguiendo un criterio de *composición* que privilegia la sensibilidad, la belleza, la inteligencia y la imaginación crítica.

Como se intenta mostrar, Gelman lee "anacrónicamente" la historia y particularmente, la trayectoria de algunos artistas e intelectuales bajo la oposición "dignidad-aventura humana" versus "indignidad y apatía de la vida moderna". La idea de la "dignidad" adquiere en sus textos varios sentidos posibles de explorar, e involucra no solo un compromiso ético y político sino también una fuerte apuesta estética.¹⁷

En incontables notas, Gelman retrata el clima de época que se estaba viviendo en los años en los que comenzó a colaborar con *Página/12*, caracterizados, como sostiene Usubiaga, por una crisis institucional (leyes de Obediencia debida y Punto final) y por un deterioro en el plano económico. La crónica "¿Qué pasa?", de 1993, condensa muchos de los tópicos que reaparecerán bajo diversas modulaciones en otras notas y que contribuyen a pensar el polo de la "indignidad" que caracteriza a la sociedad argentina de los noventa. Gelman reflexiona sobre los datos arrojados por algunas encuestas realizadas en distin-

¹⁷ Si bien las vinculaciones entre este modo de leer la historia y las principales teorizaciones de Walter Benjamin en su conocido trabajo "Sobre el concepto de la historia" son obvias, se explicitarán solamente algunas de ellas para iluminar ciertas zonas del análisis. Se tomarán, además, algunas de las formulaciones que Giorgio Agamben presenta en "¿Qué es lo contemporáneo?" (2011) para leer las operaciones que el cronista realiza en sus notas. Por la profundidad y complejidad que suponen los vínculos entre la escritura de Gelman y diversas zonas de la producción de Benjamin, este punto no se analizará aquí y formará parte de investigaciones posteriores.

tos medios periodísticos que muestran la apatía de la sociedad argentina y la conformidad o aceptación de los métodos utilizados en la dictadura militar.¹⁸ Las pervivencias de esas prácticas y valores podrían explicarse a partir de un sentimiento de apatía generalizada frente a la cual el cronista destaca a aquellos que continúan resistiendo: los jubilados, los maestros, las Madres, las Abuelas, las organizaciones de derechos humanos, y algunas pocas conciencias individuales. La sexta tesis de Benjamin en “Sobre el concepto de la historia” expresa: “Articular históricamente el pasado [...] significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro. [...] El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a aquellos que reciben tal patrimonio” (Benjamin, 2007, p. 67). Frente a ese “instante de peligro” que representa la década del noventa, Gelman rescata a ciertos intelectuales y artistas ligados a la idea de la “dignidad”.

La crónica “Urondo, Walsh, Conti: La clara dignidad”, con la que se abre la selección de *Prosa de prensa*, presenta el tema de la dignidad política, encarnada en estos tres escritores que “sabían lo que arriesgaban, la vida y, lo peor, todos los alrededores amados de esa vida. Los empujaba el ansia de poner fin a la indignidad [...] porque esa indignidad impuesta ensuciaba su clara dignidad” (Gelman, 1997c, p. 9). El escritor va dando cuenta del alcance y la significación de la lucha que encarnaron Conti, Walsh y Urondo a partir de una serie de textualidades diversas –cartas, poesías, prosa poética– y se pregunta, ante aquellos que no comprendieron la muerte de Rodolfo Walsh y que “raen, mastican, se destruyen [...] ¿son mis contemporáneos? [...]

¹⁸ Gelman retoma aquí tres encuestas: la primera, realizada por *Clarín* en octubre de 1990, en la que se indagan las opiniones que los porteños tenían sobre la posibilidad de justificar la tortura; la segunda, de *Página/12*, llevada adelante en abril de 1993, pone de manifiesto los sentimientos racistas que caracteriza la relación entre los argentinos y diversos grupos de inmigrantes. La tercera encuesta, también de abril de 1993 y retomada de *Página/30*, permite observar el clima de apatía generalizada que estaban viviendo los jóvenes del país.

estoy en París y al lado mío pasan coetáneos con olor a difunto./ ¿o son fantasmas?”. La pregunta por la “contemporaneidad” de aquellos que no comprenden la muerte de Rodolfo Walsh le da sentido a la serie, proteica, de figuras que sí son “contemporáneas” al poeta: “mi contemporáneo es ese, ese anónimo, ese pastor, esa amada, y vos, Rodolfo, paco. y aquella oscura fuerza de vivir”.

Más allá de los conocidos vínculos entre Gelman y la serie de escritores recién mencionados (todos fueron, además de escritores, intelectuales comprometidos que compartieron espacios de militancia y perdieron la vida en la lucha armada, y algunos, como Gelman, sufrieron también la pérdida de sus hijos, asesinados por la dictadura, como en el caso de Rodolfo Walsh) resulta interesante que la serie de la contemporaneidad exceda la nómina de “escritores comprometidos” para incluir poemas latinos de Cayo Valerio Catulo, cuya traducción ensaya Gelman, y un poema anónimo japonés, incluido como epígrafe en el cuento “La balada del álamo carolina” de Haroldo Conti, que Gelman retoma para componer una semblanza poética del escritor.¹⁹

¹⁹ Como explica Claudia Gilman, la noción de “intelectual comprometido” fue modificándose a lo largo del tiempo. Hacia mediados de la década del sesenta la conversión del escritor en intelectual era un proceso consumado y la noción de compromiso funcionaba como un “concepto-paraguas” bajo el que se incorporaban los atributos de las diversas figuras de intelectual (el ideólogo, el buen escritor, el militante). Sin embargo, esa complementariedad de las formas del compromiso llegó a su fin hacia 1966-1968 cuando se discutió la legitimidad de la figura del “intelectual” y comenzó a emerger una nueva figura de “intelectual-revolucionario”. Como podrá observarse, los intelectuales que rescata Gelman, y su propia figura, participan de esta segunda formulación. Todos ellos comparten, además de sus tareas como periodistas y escritores de ficción, la militancia política activa y armada. A su vez, las ambigüedades que Gilman registra en la figura del “compromiso” –por un lado, compromiso de la obra, por el otro, compromiso del escritor, disyuntiva que a su vez volvía a abrirse en varias direcciones, porque la obra podía hacerse en clave más vanguardista, y apelar así a una renovación formal de los lenguajes, o en clave realista, que acentuaba su poder comunicativo– también aparecían en la obra poética de Gelman y en la de sus compañeros escritores, como señala Dalmaroni en “Juan Gelman: del poeta legislador a una lengua sin estado” (2001).

En ese sentido, cabría preguntarse de qué modos los poemas de Catulo o del poeta japonés dicen más sobre la sensibilidad que reclama Gelman para el presente desde el que escribe. En la introducción a *El siglo* (2005), Alan Badiou se pregunta si un siglo es una unidad histórica o una unidad filosófica. A lo largo del libro intentará observar este objeto a partir de su producción discursiva, reflexionando sobre documentos y huellas que indican cómo el siglo se pensó a sí mismo. La misma vinculación entre “época” y “producción discursiva” subyace en la caracterización que Claudia Gilman realiza cuando intenta precisar qué se entiende por esa categoría. Según explica la autora

la noción de época participa de los rasgos de una cesura y puede pensarse como las condiciones para que surja un objeto de discurso [...] una época se define como un campo de lo que es públicamente decible y aceptable –y goza de la más amplia legitimidad y escucha– [y luego afirma] El bloque de los sesenta/setenta, así, sin comillas, constituye una época con un espesor histórico propio y límites más o menos precisos (Gilman, 2003, p. 36).

Gelman problematiza esa noción de “época”, particularmente significativa en los sesenta/setenta, incorporando la noción de “lo contemporáneo” y enriqueciendo las

conexiones artísticas y discursivas entre poéticas y figuras intelectuales formalmente disímiles y temporalmente distanciadas. En la misma línea explica Agamben:

... pertenece realmente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo, aquel que no coincide perfectamente con éste ni se adecua a sus pretensiones y es por ende, en ese sentido, inactual; pero, justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aprehender su tiempo (2011, p. 18).

Como se vio en "Urondo, Walsh, Conti: La clara dignidad", Gelman va deconstruyendo la idea de la historia como algo homogéneo para proponer otra en la que se admiten las interrupciones, los hiatos, las interferencias de un tiempo en otro y las anacronías. En "Consuelos", por ejemplo, reseña la similitud entre un fragmento de *El rey Lear*, de Shakespeare y un relato folklórico judío y busca las raíces de esa semejanza: "Lo conmovedor, lo que consuela, es comprobar una vez más como se va construyendo oscuramente, a través de tiempos y fronteras, un tejido cultural universal que ninguna barbarie pudo hasta ahora destruir" (Gelman 1996, p. 28).

Frente a la indignidad y el miedo que caracteriza a la sociedad argentina de la posdictadura, el cronista ensancha la idea de la "dignidad" vinculando la serie de escritores "comprometidos" con la serie menos usual, y por ello, más sugerente, de artistas del Renacimiento. En la nota "Cellini, el color del miedo", Gelman repasa la autobiografía de Benvenuto Cellini, un florentino escultor y orfebre. En consonancia con los valores que luego establecerá como los "sentimientos renacentistas" –el heroísmo intelectual y la dignidad–, Cellini supo enfrentarse a los poderosos y hacer valer su persona:

Tal vez entendía –como Francisco Urondo, Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, Miguel Ángel Bustos y tantos– que arriesgar su pellejo tenía relación con los riesgos del arte. Se ha empobrecido el individualismo, más entretenido hoy en egoísmos y mezquindades que ocupado en la aventura y la audacia en el pensar (Gelman, 1997d, p. 72).

La crónica se cierra con una cita de Cellini "no conozco el color del miedo", que Gelman reinterpreta exaltando los valores de la dignidad y la aventura humana: "Así habló el Renacimiento por su boca y aún resuena esa voz en esta época, que tanto pactó con sus miedos" (1997d, p. 74). Resulta sugerente una vez más observar los vínculos

entre su poesía y su prosa de prensa. En un poemario anterior, *Com/posiciones*, redactado en París entre 1984-1985, Gelman com/pone poemas junto a poetas de diversas tradiciones, actualizando creativamente sus textos:

llamo com/posiciones a los poemas que siguen porque los he com/puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos.[...] me sacudió su visión exiliar y agregué –o cambié– caminé, ofrecí. aquello que yo mismo sentía. ¿como contemporaneidad y compañía? ¿mía con ellos? ¿al revés? ¿habitantes de la misma condición?

en todo caso, dialogué con ellos. como ellos hicieron conmigo desde el polvo de sus huesos y el esplendor de sus palabras. no sé qué celebrar más: si la belleza de sus versos o la boca vital con que la hicieron. pero ambas se confunden y me dan pasado, rodean mi presente de porvenir (1986/2012b, p. 57).

Si en la pregunta sobre la “contemporaneidad” resuena la lectura anacrónica de la historia que Gelman ensaya en sus notas periodísticas, en la idea de la “compañía” podría escucharse el eco de los dúos de artista que también “com/pone” Gelman en varias de sus crónicas y a partir de los cuales, como intentó mostrarse, moldea su propia figura de intelectual y crítico. Como en las notas periodísticas, en su poemario actualiza, a partir de una confluencia de tiempos –el pasado, el presente y el porvenir– su visión sobre el exilio, el amor y la supervivencia. Y así como en este y otros libros el poeta selecciona, para desarrollar su visión exiliar, a poetas y artistas que comparten esa sensación de desgarramiento del mundo (poetas hispano-judíos de lengua hebrea, la poesía mística española, personajes bíblicos, pero también poetas del tango que comparten el mismo sentimiento del “exilio de lo amado”), sería posible preguntarse por qué, entre otras elecciones, Gelman privilegia en sus crónicas las referencias al Renacimiento.

Efectivamente, en *Ante la imagen*, Didi-Huberman plantea que es en el Renacimiento donde "nace" verdaderamente la historia del arte, de la mano de la obra de Giorgio Vasari, arquitecto y pintor del ducado de Toscana que escribió *Las vidas de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimbaue hasta nuestros tiempos*. Vasari crea, según Didi-Huberman, una verdadera religión de clase formada por "los espíritus de elite" y amparada bajo el emblema majestuoso de los Médicis. De este modo, la historia del arte habría renacido inventando un nuevo género humano, una élite basada en la "virtud".

Resulta interesante el modo en el que Didi-Huberman lee las supervivencias de la escritura de Vasari en las diferentes historias del arte que se escribieron a lo largo del tiempo e incluso las reconoce en las formulaciones del presente. No es menor que Gelman se retrotraiga hasta ese momento fundante de la disciplina para instalar desde allí una lectura crítica sobre la misma y reconozca precisamente las "fisuras" de su discurso.²⁰ Sin embargo, es preciso advertir que algo de su influjo resuena en las crónicas del poeta, al menos en dos aspectos. Dice el mismo Vasari en su libro que su intención es salvar a los nombres de los artistas del olvido "para preservarlos de una segunda muerte tanto como está en mi poder, y mantenerlos el mayor tiempo posible en la memoria de los vivos" (Didi-Huberman, 2010, p. 83). La "fama eterna" constituye un tópico de su pensamiento que podría traducirse en el poeta como un intento denodado por recuperar del olvido y de la indiferencia a los artistas e intelectuales comprometidos "que encarnaron la historia de la dignidad en mi país" (Gelman, 1997c, p. 10). Pero además, Gelman comparte con Vasari la fascinación por el elemento biográfico y la curiosidad por las andanzas de los artistas. ¿Qué herencias y hiatos hay entre Gelman y el Renacimiento, o mejor,

²⁰ Es Didi-Huberman quien advierte sobre la necesidad de leer las "fisuras" del discurso de Vasari y quien devela sus estrategias retóricas de verosimilización y legitimación simbólica. Vasari comprende el Renacimiento según una idea de progresión en tres etapas, que equipara

entre el modelo historiográfico vasariano y el que fragmentariamente construye Gelman en sus crónicas?, ¿qué busca leer el poeta en ese momento “iniciático” de la historia del arte porque no lo encuentra en su presente, y cómo abre, a su vez, el espectro histórico que Vasari había delimitado separando claramente el Renacimiento de la “oscura” Edad Media?

La crónica dedicada a Paolo Ucello, pintor florentino del siglo XV, permite observar ese desvío crítico propuesto por Gelman en relación con los modos tradicionales de pensar la historia del arte.²¹ El cronista toma su figura para ver cómo en él están expresados los distintos aspectos de su época, no solo porque el artista exponía los avatares de un capitalismo naciente que buscaba un lugar en la estructura feudal sino también porque sus filiaciones con el “pasado gótico” no desmerecen su posición de contemporáneo del Renacimiento. Afirma entonces:

No comparto para nada la posición de quienes establecen un vínculo lineal entre la obra de un artista y su contexto político-social. La existencia de la reina Isabel no explica el genio de Shakespeare.

a las edades del hombre: creado por Giotto, guiado luego por Masaccio y realizado en su grado máximo por Miguel Ángel. Lo que subyace en ese recorte histórico es que el Renacimiento se percibe como la edad de oro de la “semejanza”, lo que renace es la “imitación” de la naturaleza o de las obras de los grandes artistas de la antigüedad. Aquello que cuestionará Gelman, leyendo críticamente las categorías con las que se han estudiado a los artistas “del renacimiento”, será justamente la idea de “evolución artística” y de sincronicidad entre una época y su producción cultural.

²¹ Es notoria la semejanza entre este modo de concebir la historia y las formulaciones sobre el anacronismo que Didi-Huberman plantea en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. El autor revisa los presupuestos epistemológicos de la historia del arte más tradicional y “eucrónica” que buscaba entender las obras en su contexto de producción y ligarlas a otras obras y juicios producidos por los contemporáneos. Sin embargo, para él, no siempre los individuos contemporáneos entienden mejor las obras de su tiempo y en muchas ocasiones es necesario analizarlas bajo el ángulo de su “memoria”, es decir, de sus manipulaciones del tiempo. Según él “es necesario comprender que en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran, entran en colisión o bien se funden plásticamente los unos en los otros, se bifurcan o bien se enredan” (Didi-Huberman, 2006, p. 46).

El stalinismo –como el positivismo del siglo XIX y, ambos, como el fascismo– pretendió la directa obligatoriedad de ese vínculo, negadora de la autonomía del arte respecto del suceder histórico (Gelman, 1994, p. 32).

Gelman se detiene en las “fisuras” de esa historia del arte heredada por Vasari y le apunta directamente a su centro. Si para el escritor de las *Vidas*, Miguel Ángel representaba la madurez y la excelencia artística y era por lo tanto el mejor exponente de la *Rinascita*, el poeta elige mostrar el momento de fuga en el que “la autonomía del arte” no responde a ese “suceder histórico”. En la crónica “Las dos Pietá” compara las dos esculturas de la Pietá realizadas por Miguel Ángel.²² La primera, hecha en la juventud del artista, era perfecta y medida; la otra, esculpida al final de su vida, presentaba una textura áspera y estaba llena de contorsiones. Según el cronista, el proceso creador de Miguel Ángel lo alejó cada vez más de la idea de “perfección artística” que funcionaba en el Renacimiento, y aún sigue teniendo validez en el presente, porque la “obra maestra” siempre se da por exceso o por defecto, “y no por la llamada perfección” (Gelman, 1993, p. 28).

²² En realidad podrían contarse cuatro esculturas de Miguel Ángel que siguen el tema de la Piedad, tópico artístico muy presente en el Renacimiento que consistía en representar a la Virgen María mientras sostiene el cuerpo de Cristo. Gelman se refiere en su crónica a la *Piedad del Vaticano* esculpida entre 1498 y 1499, durante la etapa de juventud del artista y a la *Piedad de Rondanini*, en la que Miguel Ángel trabajó incluso seis días antes de morir y que se considera una obra no terminada. Una tercera escultura se puede encontrar en la *Piedad florentina* o *Piedad dell' opera del Duomo*, que representa una variante de las tipologías iconográficas de la Pietà y de la *Deposición de Cristo* y que ya presentaba un dramatismo mayor que la beatífica imagen de la Virgen de la primera de las Pietà. Finalmente cabe nombrar a la *Piedad de Palestrina*, obra atribuida a Miguel Ángel, posiblemente también realizada al final de su carrera, alrededor de 1550. Es interesante la selección realizada por Gelman, que renuncia al “catálogo” historiográfico para concentrarse en los extremos de la vida del escultor y reflexionar sobre los modos de concebir la tarea del artista como una búsqueda incesante que desconoce las etiquetas de la crítica y las correspondencias epocales.

Para finalizar, podría pensarse que es precisamente ese “excesivo” arrojío artístico y humano lo que Gelman va a buscar al Renacimiento y encuentra en las figuras de Miguel Ángel, Ucello y Cellini. Esa serie, discontinua, encarnada por escritores, artistas e intelectuales que de algún modo se relacionan con la dignidad humana y la heroicidad intelectual comparten este otro rasgo, el de la vocación por lo “extremo”. En el libro ya citado de Claudia Gilman se explica que la inminencia de la revolución latinoamericana fue acotando los alcances de lo que se entendía por “política” hacia una de sus formas más radicales, la “revolución”. El relato histórico con que se abre la crónica “Urondo, Walsh, Conti: La clara dignidad” afirma la legitimidad de la lucha armada y exalta el carácter “extremo” de la vida de esos escritores:

Tomamos las armas para defender la dignidad, [...], la democracia, la soberanía, los fuegos, los aires, los milagros y misterios del pueblo. [...] [Ellos, Urondo, Walsh y Conti] apostaron la vida a favor de esos jugos. Lo hicieron desde que empezaron a escribir. Murieron por contrarias circunstancias, fieles a la sangre como letra/ y al revés (Gelman, 1997c, p. 10).

Consideraciones finales

En la conversación que mantienen Gelman y Tomás Eloy Martínez cuando este lo visita en su departamento de Nueva York, el poeta sostiene que entre su práctica literaria y la periodística no hubo conflicto sino armonía: “El periodismo me permitió entrar en contacto con personas y situaciones que alimentaron mi escritura. El periodismo también es literatura” (citado en Martínez, 1992, p. 3). La distancia se hace aún menor cuando Tomás Eloy Martínez le recuerda: “Te he visto escribiendo en la tempestad de las redacciones. Varios de tus poemas han nacido mientras corregías una crónica ajena o te estaban

pidiendo el epígrafe de una foto" (citado en Eloy Martínez, 1992, p. 3). Para leer la "voz entera" de Gelman es necesario entonces recomponer su oficio como periodista y comenzar a vislumbrar las relaciones que guardan sus poesías con sus prosas de prensa. Se han mencionado posibles "perfiles" a partir de los cuales el escritor-periodista persigue algunas de las obsesiones que han guiado su tarea en los diarios pero quizás sea en su rol como crítico e historiador del arte donde estos diversos aspectos confluyan: Gelman ha heredado, como se vio, de la tradición vasariana, la afición por las biografías de los artistas, pero lejos de ordenar esas vidas cronológicamente, su relato yuxtapone y abre las temporalidades biográficas y artísticas de las figuras reseñadas para exacerbar sus inflexiones más disonantes.

A su vez, es su ejercicio como poeta el que le permite "com/poner" esas series anómalas en las que se cruzan renacentistas, poetas malditos, escritores comprometidos, pero también personajes anónimos y sujetos políticos colectivos –las Abuelas, las Madres, los docentes– que resisten. Por último, ese "montaje", crítico y poético, se realiza sobre diversos materiales de la cultura que el Gelman-investigador y acopiador de fuentes pone en escena: ahí están las cartas de Rodolfo Walsh, ahí las poesías de Urondo y Catulo pero también las citas de filósofos e historiadores del arte; ahí también las voces de los jóvenes y adultos que atravesaron el escenario político del neoliberalismo y que Gelman interpela.

Según intentó mostrarse el poeta se autfigura como un crítico de arte a partir de dos movimientos fundamentales, el primero, como se vio, se desarrolla por lo general a través del debate y la confrontación a viva voz con otros críticos e historiadores contra los cuales va sentando las bases de su propio proyecto interpretativo. Se trata de una autfiguración que se traza a *contrapelo* de la crítica academicista o profesional, y que exalta, ante su "miopía" neutra e hiperespecializada, la mirada subjetiva del crítico, a la vez *intelectual* y *escritor*. Por

otro lado, el segundo de esos movimientos de autofiguración, velado y oblicuo, ya no se construye *en contra de* otros, sino, por el contrario, a partir de afinidades –estéticas, ideológicas– entre el escritor y otra serie de artistas. A través de la reseña encomiosa que el cronista hace sobre el modo de proceder de estos escritores, pintores, cineastas y dramaturgos, se van revelando, de modo fragmentario, los elementos que informan su “ética-poética” de la escritura, interesada en restaurar, no solo la visibilidad de obras y autores olvidados, sino también los lazos profundos de la cultura y la historia que la modernidad, denostada por el autor en muchas de sus crónicas, ha invisibilizado o disuelto.

Será precisamente su escritura “anacrónica” de la historia del arte la que le permita recobrar esos lazos perdidos e *inventar*, con sensibilidad, imaginación e inteligencia, yuxtaposiciones inesperadas entre literatos y artistas. El mismo procedimiento, como apenas se alcanzó a atisbar, le da forma a muchas de sus composiciones poéticas, particularmente las que forman parte de su poemario *Com/posiciones*, en el que el poeta *com/pone* con otros a partir de ese mismo sentimiento de contemporaneidad. El escritor no habla del presente solo a partir de las figuras del duelo, ni solo reivindicando con nostalgia un “compromiso” radical perdido. A través del entramado histórico y artístico que desarrolla en sus crónicas, reconfigura el tiempo en el que la dignidad, la aventura humana y la heroicidad intelectual y política fueron, y podrían volver a ser, posibles.

Referencias bibliográficas

Fuentes

- Gelman, J. (9 de diciembre de 1993). Las dos Pietà. *Página/12*, p. 28.
Gelman, J. (8 de diciembre de 1994). Críticos (I). *Página/12*, p. 32.
Gelman, J. (19 de enero 1995a). Críticos (II). *Página/12*, p. 28.
Gelman, J. (23 de febrero de 1995b). Escándalos. *Página/12*, p. 28.

- Gelman, J. (31 de mayo de 1995c). Confesión. *Página/12*, p. 32.
- Gelman, J. (6 de marzo de 1996). Consuelos. *Página/12*, p. 28.
- Gelman, J. (26 de mayo de 1997a). Máscaras. *Página/12*, p. 24.
- Gelman, J. (5 de octubre de 1997b). Historias (II). *Página/12*, p. 32.
- Gelman, J. (1997c). Urondo, Walsh, Conti: La clara dignidad. *Prosa de prensa* (pp. 9-23). Buenos Aires: Grupo Editorial Zeta.
- Gelman, J. (1997d). Cellini, el color del miedo. *Prosa de prensa* (pp. 71-74). Buenos Aires: Grupo Editorial Zeta.
- Gelman, J. (7 de mayo de 1998). Inundaciones. *Página/12*, p. 36.
- Gelman, J. (1999). *Nueva prosa de prensa*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- Gelman, J. (15 de noviembre de 2001). Éticas. *Página/12*, p. 28.
- Gelman, J. (2005). *Miradas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Gelman, J. (2012a). A la pintura. *Poesía reunida* (Tomo I) (p. 86). Buenos Aires: Seix Barral.
- Gelman, J. (2012b). El tajo. *Poesía reunida* (Tomo II) (p. 287). Buenos Aires: Seix Barral.
- Gelman, J. (2012b). Exergo. *Poesía Reunida* (Tomo II) (p. 57). Buenos Aires: Seix Barral.

Bibliografía crítica

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? En G. Agamben, *Desnudez* (pp. 17-29). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Badiou, A. (2005). Cuestiones de método. En A. Badiou, *El siglo* (pp. 11-22). Buenos Aires: Manantial.
- Benedetti, M. (1972). Juan Gelman y su ardua empresa de matar la melancolía. En M. Benedetti, M. y R. Dalton, *Los poetas comunicantes*. Montevideo: Marcha.
- Benjamin, W. (2007). Sobre el concepto de la historia. En W. Benjamin, H. A. Murena, D. J. Vogelmann y H. Arendt, *Conceptos de filosofía de la historia* (pp. 65-76). La Plata: Terramar.

- Bernabé, M. (2006). Prólogo. En M. S. Cristoff (Comp.), *Idea crónica: literatura de no ficción iberoamericana* (pp. 7-25). Rosario: Beatriz Viterbo; Buenos Aires: Fundación Typa.
- Dalmaroni, M. (2001). Juan Gelman: del poeta-legislador a una lengua sin estado. *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 4(8), 117-136. Recuperado de <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv04n08d01/3925>
- Dalmaroni, M. (2011). Prólogo. En J. Gelman, *Gotán* (pp. 9-21). Buenos Aires: Eudeba.
- Dalmaroni, M. (2012). De aquel joven poeta comunista. Una relectura desde los comienzos. En A. Salazar Anglada (Coord.), *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido* (pp. 85-96). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas sobre el escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giordano, A. (2005). *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Martínez, T. E. (9 de agosto de 1992). La voz entera (Entrevista con Juan Gelman). *Página/12*, p. 3.
- Masiello, F. (2013). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo; Rosario: UNR Editora.
- Pastormerlo, S. (2007). *Borges crítico*. Buenos Aires: FCE.
- Prieto, M. (18 de octubre de 2001). Argentina se ha convertido en un caos delirante, entrevista a Juan Gelman. *3 Puntos*, 5(225), 56-60.
- Pérez López, M. A. (2005). Juan Gelman: ese oficio ardiente llamado poesía. En J. Gelman, *Oficio ardiente*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Piglia, R. (2006). Borges como crítico. *Crítica y ficción* (pp. 149-169). Buenos Aires: Anagrama.
- Sillato, M. del C. (1996). *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia, Intertextualidad, Traducción*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.