

LA TRADICIÓN CLÁSICA EN *VALER LA PENA* DE JUAN GELMAN\*

GREGORIO RODRÍGUEZ HERRERA  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria<sup>1</sup>

**Resumen.** En este trabajo mostramos cómo el poemario de Juan Gelman *Valer la pena* presenta dos tipos de reutilización de la tradición clásica: a) la inclusión de personajes de la Antigüedad para identificar pasado y presente y así conseguir cierto distanciamiento temporal y sentimental de su experiencia del exilio, del desarraigo y del dolor por los familiares asesinados y b) la reutilización de una serie de versos de Catulo para adentrarse en una nueva poesía amorosa que le permita, igualmente, suavizar el dolor y el desarraigo.

**Summary.** This work intends to show how Juan Gelman's collection of poems *Valer la pena* reuses classical tradition in two different ways: (i) by including characters from Classical Antiquity in order to identify past and present and thus achieve temporal and sentimental distance from his own personal experience of exile, uprooting and suffering for the murder of his beloved ones and (ii) by using a group of lines by Catullus in order to create a new love poetry which likewise allows him to alleviate his pain and sorrow.

**Palabras clave:** Tradición Clásica. Juan Gelman. Mitología. Catulo.

**Key Words:** Classical Tradition. Juan Gelman. Mythology. Catullus.

**Fecha de recepción:** 18 – 3 – 2009.

### 1. El universo poético de Juan Gelman y el mundo clásico.

La poesía de Juan Gelman (Buenos Aires, 1930) se ha desarrollado entre el intimismo y la crítica social y, más tarde, como consecuencia de su exilio, de las muertes de su hijo y de su nuera, víctimas de la represión, y de la desaparición de su nieta, entre el desarraigo del exilio y una desgarrada expresión de dolor.

---

\*Un primer esbozo de este trabajo se presentó en el *VIII Congreso Internacional de Literaturas Hispanas*, celebrado en Puntarenas, Costa Rica, en marzo de 2009, con el título de “Los personajes de la Antigüedad en *Valer la pena* de Juan Gelman”.

<sup>1</sup>**Dirección para correspondencia:** Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe. C/ Pérez del Toro 1, 35003. Las Palmas de Gran Canaria. España. grodriguez@dfc.ulpgc.es.

Han sido precisamente éstos, dos de los aspectos más destacados por los estudiosos de su obra<sup>2</sup>.

En esta segunda época, digámoslo así, el desarraigo y el dolor se expresaron no sólo a través de sentimientos sino también de un lenguaje experimental, abrupto, sin puntuación, con bruscos encabalgamientos y rupturas sintagmáticas por medio de un peculiar uso de la cesura. De hecho la distorsión de la lengua se ha convertido en seña de identidad de su poesía<sup>3</sup>. Un ejemplo, en el que además se incorpora el personaje mítico Pasífae, es el final del poema “Cantos” de su obra *Hechos y relaciones*<sup>4</sup>:

la muerte del negro Jim de madama Lucrezia o/ la  
 suya propia tal vez/ a  
 no ser por este escándalo de odio que  
 estalla en cada mesa de mi país  
 golpeado/ensangrentado/rodeado  
 de fantasmas que se mueven por mí/ cercanos  
 modelando la difícil Belleza que usted  
 buscó no en vano/ aunque el Paraíso sea artificial/ o más  
 artificial que la casta Pasiphæ<sup>5</sup>/ no quisiera  
 decir más que esto / en realidad  
 no quiero/ visto  
 el duro olvido general/ las pérdidas de guerra/ el  
 escándalo de belleza incesante

Aunque su exilio acaba en 1988, la producción literaria de los años siguientes seguirá marcada, casi estigmatizada, por esta experiencia y su componente de desarraigo, dolor y rabia. Sin embargo, en el poemario de 1993, *Salarios del impío*<sup>6</sup>, el exilio pasa a ser memoria del exilio y su poesía comienza a mostrar una lucha dialéctica entre pasado y futuro en la que se produce además una transposición temporal, ya que el pasado aparece como un espacio entre el

<sup>2</sup>G. Fabry, 2005, pp. 55-69; M<sup>a</sup>. Á. Pérez López, 2002, pp. 79-95.

<sup>3</sup>M<sup>a</sup>. Á. Pérez López, 2002, pp. 81-82.

<sup>4</sup>J. Gelman, 1980.

<sup>5</sup>Nótese la ironía del adjetivo “casta” y el juego intertextual del adjetivo “artificial” al aludir también a la “artificial” ternera de madera que Dédalo construyó para que Pasífae pudiese satisfacer sus deseos sexuales con un toro. Éste es uno de los ejemplos de zoofilia más conocidos de la mitología griega.

<sup>6</sup>El poemario comienza con la traducción de unos versos de la tragedia *Hipólito* de Eurípides: *La muerte rápida es castigo muy leve para los impíos. Morirás exilado, errante, lejos del suelo natal. Tal es el salario que un impío merece.* Eurípides, *Hipólito*, 1047-1049. J. Gelman, 1993.

presente y el futuro<sup>7</sup>. Un ejemplo de esta dialéctica se aprecia en el siguiente poema de reminiscencias prometeicas<sup>8</sup>:

Cohabito con un oscuro animal.  
 Lo que hago de día, de noche me lo come.  
 Lo que hago de noche, de día me lo come.  
 Lo único que no me come es la memoria. Se encarniza en  
 Palpar hasta el más chico de mis errores y mis miedos.  
 No lo dejo dormir.  
 Soy su oscuro animal.

Por último, queremos destacar, en la medida en que son precedentes de los recursos empleados en *Valer la pena*, que Juan Gelman ya ha recurrido al pasado o a otras culturas para incorporarlas a su poesía. Gelman parte del conocimiento de la tradición pero sin someterse a ella, utilizándola siempre para variarla o subvertirla<sup>9</sup>. Así en *Citas y comentarios* se acerca a la escritura mística española, a San Juan de la Cruz o a Santa Teresa de Jesús, estableciendo un paralelismo entre el místico y el exiliado, quien en palabras del propio Gelman “sólo puede dar lo que no tiene y habla desde la utopía, su ningún lugar<sup>10</sup>”. De esta obra rescatamos, a modo de ejemplo, este poema de reminiscencias catulianas<sup>11</sup>:

COMENTARIO XXXIX (SAN JUAN DE LA CRUZ)  
 unido a vos como la vuelo  
 del pajarito al pajarito/  
 me vuelvo vos/ aspiro tu aire

<sup>7</sup>C.J. Morales la denomina “dislocación de la lógica racional”, aunque creemos que en líneas generales éste es un recurso bastante habitual en la creación literaria, sin que por ello deba suponerse una alteración de la lógica. Por poner sólo un ejemplo, recuérdese el poema 8 de Catulo con su incursión en el pasado desde el presente para así poder describir el futuro. C. J. Morales, 1994, pp. 143-152. Asimismo, el propio Gelman titula su antología personal de 2000 *En el hoy y mañana y ayer*. J. Gelman, 2000.

<sup>8</sup>La imagen prometeica del buitre o águila como metáfora de la propia mente, del propio pensamiento, ya la encontramos en el poema de Miguel de Unamuno: “A mi buitre”.

<sup>9</sup>H. Achugar, 1985, pp. 95-102; S. Millares, 2007, pp. 279-285.

<sup>10</sup>Cita de J. Gelman tomada de M. Á. Pérez López, 2002. p. 82.

<sup>11</sup>Concretamente el verso ... *volando tuyo alrededor*, parece remedar a CATULL., 3,9-10: *Sed circumsiliens modo huc modo illuc/ Ad solam dominam usque pipiabat*. Esto es: “Pero [el pajarillo] volando alrededor de aquí para allá sólo para su ama piaba.” Ofrecemos a lo largo del artículo una traducción de los textos latinos con el único objeto de facilitar el entendimiento de estos versos a quienes se acerquen a este trabajo desde otras filologías. Seguimos la edición de Goold para el texto latino de Catulo. G. P. Goold, 1983.

que me aspira subidamente  
 la misma aspiración que nos  
 iguala/ cambia/ nos adicha/  
 como noticia de amor suave  
 volando tuyo alrededor  
 de cada mundo que me das/  
 o claridad/ o rostro puro/  
 ardiendo como llama contra  
 el dolor mudo de la noche

De otro lado, en *Dibaxu* es el mundo sefardí el que interactúa con su universo poético, hasta el punto de que sus poemas se ofrecen como versiones de textos sefardíes, de manera que la traducción busca un cierto distanciamiento del intimismo y de la subjetividad de poemarios anteriores<sup>12</sup>. En este poemario ocupa un lugar destacado la reutilización del epigrama, en el que la *clausula in fulmen* o aguijón final ha sido sustituido por pensamientos que invitan a la reflexión. Dos ejemplos de este tipo de epigrama son:

XIII  
*eris*  
*mi única avla/*  
*no sé*  
*tu nombri/*

XIII  
 eres  
 mi única palabra/  
 no sé  
 tu nombre/

XXIV  
*amarti es istu:*  
*un avla qui va a dizer/*  
*un arvulicu sin folyas*  
*qui da solombra*

XXIV  
 amarte es esto:  
 una palabra que está por decir/

---

<sup>12</sup>Gelman ya había recurrido a este procedimiento de la supuesta traducción en *Cólera de Buey*, 1971. M<sup>a</sup>. Á. Pérez López, 2002. pp. 83-84.

un arbolito sin hojas  
que da sombra/

Así pues, en este primer apartado de trabajo hemos intentado establecer cómo en los poemarios anteriores a *Valer la pena*, el poeta argentino ya había recurrido tanto a personajes y referencias literarias latinas, como a otras culturas y épocas, para integrarlas como un elemento más de su universo poético, de manera que estos referentes externos constituyen una serie de precedentes del tipo de recursos que vamos a encontrar de manera más generalizada en la obra objeto de nuestro estudio.

## 2. *Valer la pena* y el mundo clásico

En 2002 se publica *Valer la pena*<sup>13</sup>, un poemario en el que, de un lado, la expresión se suaviza<sup>14</sup>, pues desaparecen la cesura y los cambios de género, mientras que, de otro lado, se intensifican algunos de los rasgos que ya habían aparecido en obras precedentes: la identificación dialéctica entre presente y pasado y la incorporación de referentes culturales externos. Estos dos aspectos se concretan en el enorme protagonismo que adquiere el mundo clásico en el poemario, pues son numerosas las referencias directas a personajes de la Antigüedad, algo que no había sido muy frecuente hasta este momento.

Antes de comenzar con el tratamiento del mundo clásico en esta obra, debemos dedicar siquiera unas breves líneas al cambio de expresión anticipado ya en *Salarios del impío* y que definitivamente se consolida en *Valer la pena*. El lenguaje gelmaniano se contagia del propio espíritu de la obra, en la que el poeta se distancia del dolor para abordarlo con cierta perspectiva. Su poemario busca cierta objetividad y para ello se recurre en ocasiones al epigrama de tradición griega, un epigrama en el que las pasiones más intensas no tenían cabida y en el que no tiene que haber necesariamente sátira o humor. Con este tipo de epigrama el poeta puede “hablar de sentimientos sin ser sentimental<sup>15</sup>”. De la misma manera, el lenguaje también huye de los sentimientos pasionales y más concretamente del dolor desgarrado, para intentar presentarse más racional y para ofrecer personajes puros y exentos de pasión alguna. Así lo afirma el propio Gelman en “Antígona”:

La que pasa la puerta a cada instante  
habita en lo que no tiene.  
En ella ha muerto la ciudad.  
Arrastra su cólera como un vestido

<sup>13</sup>J. Gelman, 2002.

<sup>14</sup>G. Fabry, 2005, p. 56.

<sup>15</sup>B. Ortega Villaro, 2005, pp. 9-28.

y el sacrificio aceptado.  
 El mundo complementario acecha  
 y desaparece, no busca  
 nido, ni pasión en ella.  
 La busca a ella.  
 Se conoce en lo que desconoce y  
 mañana será otra.

### 2.1. Los personajes de la Antigüedad clásica

La reutilización de personajes de la Antigüedad clásica, en especial de los de origen mítico, es frecuente en la poesía española de las últimas décadas y esa reutilización ha oscilado desde el intelectualismo distante de los novísimos, al intimismo, el cultismo o la ironía de los poetas finiseculares, pasando por la cotidianeidad o contextualización de los mitos clásicos de la generación de los ochenta<sup>16</sup>. Así pues, el primer aspecto en el que nos debemos detener es en intentar establecer a qué se debe esta irrupción de personajes de la Antigüedad.

Un número importante de estos personajes se caracteriza por tener a sus espaldas una historia de dolor desgarrador y así hay referencias explícitas a Antígona, Níobe, Narciso o Dafne e implícitas a Prometeo; otros destacan por ser paradigma del sufrimiento y de la desesperación producida por una larga separación como Penélope y Ulises o por serlo directamente del exilio como Ovidio. Finalmente, encontramos a los causantes del dolor, es decir, a los militares, identificados también con grandes generales de la Antigüedad: Lucio Licinio Luculo, Jerjes, Artajerjes o Alejandro Magno<sup>17</sup>. Hemos de destacar, por

---

<sup>16</sup>Sobre la presencia de personajes de la Antigüedad clásica en estas generaciones y/o grupos poéticos pueden consultarse, entre otros, los trabajos de J. L. Arcaz Pozo, 2000, pp. 33-72; G. Rodríguez Herrera, 2008; D. Sánchez-Mesa Martínez, 2007, pp. 9-65; A. de Villena, 1992, pp. 9-32.

<sup>17</sup>Quizás el vínculo, el resorte, que ha empujado al poeta a equiparar a los torturadores argentinos con estos generales de la Antigüedad sea la macabra identificación hecha por los militares de un campo de concentración y las actividades allí realizadas con el Vesubio y su erupción tal y como recoge el poema “¿O no?”:

Los militares llamaban El Vesubio a  
 un campo de concentración situado  
 a pocos metros de la autopista General Richieri.  
 Así lo bautizaron por  
 la columna de humo negro  
 que salía de los compañeros mezclados  
 con fuego de neumáticos. Los  
 que fueron alegres mataban  
 la alegría del aire. Las bestias

último, que los personajes que sufren el dolor y el desarraigo, a excepción de Ovidio, son todos personajes míticos, mientras que los agentes del dolor son personajes históricos. Toda una declaración de principios: el dolor se puede mitigar con el tiempo y llegar a formar parte de una leyenda mítica “interior”, pero el exilio sufrido por Gelman es tan real como el de Ovidio, y los causantes de todo este sufrimiento y del exilio no son entes míticos, son hombres reales e identificables<sup>18</sup>.

En el poema “En estado de escritura” Gelman nos presenta a los militares como eternos responsables de la represión, pues ellos son los *señores del asunto* que en cualquier época derraman *siempre la misma sangre*. Encontramos, además, un doble juego semántico. De un lado, en la expresión “señores de la guerra” el vocablo “guerra” es sustituido por el más neutro “asunto”, tan socorrido para no nombrar aquello que nos provoca algún reparo, pero además este “asunto” no es más que la *res publica* —el estado— que desprovisto de su carácter público queda simplemente como *res*, esto es: “asunto”. Así, estos generales son los dueños del estado, que ha perdido su carácter de comunidad para convertirse en el horrible negocio de unos pocos. De otro lado, en el título del poema la expresión “en estado de excepción” es reemplazada por “en estado de escritura”, pues la verdadera excepción es la de los poetas comprometidos y que siempre están en alerta para denunciar los desmanes de la guerra o la represión<sup>19</sup>.

#### EN ESTADO DE ESCRITURA

A la sombra de unas ruinas sin sol  
están los señores del asunto.  
Pasaron los siglos por aquí, Jerjes  
o Artajerjes pasó, y Alejandro

---

desorganizan los misterios y crean  
el misterio de la iniquidad.  
Hay momentos en que la vida es  
una bruma que no se puede navegar.  
El fracaso del corazón cae en la tarde como  
un pájaro olvidado del vuelo.  
Ese no ser se parece a la noche  
que orina mi alma.

<sup>18</sup>Recuérdese que Juan Gelman fue especialmente crítico con la Ley de Punto Final promovida y aprobada por el presidente Raúl Alfonsín.

<sup>19</sup>En esta misma línea Julio Cortázar afirmaba que “las dictaduras latinoamericanas no tienen escritores sino escribas: no nos convirtamos en escribas de la amargura, del resentimiento o la melancolía”. Cita tomada de S. Millares, 2007, p. 281.

llamado el Magno pasó  
 y siempre la misma sangre, la misma  
 guerra, la misma historia,  
 el que pudo contra el que no pudo. En  
 la última casa de la calle  
 se apaga un grito sin solución.  
 La no vida se funde con la vida  
 y curva el fuego que  
 calienta animales  
 dormidos lentamente en la calle.

La preocupación por la labor del poeta, ya expresada en “Estado de escritura”, reaparece en el poema en prosa “El atado”, en el que se recurre al episodio de Ulises y las Sirenas como metáfora de la tentación de una poesía sin compromiso. El poeta, cual Ulises, ha de atarse al palo mayor, para no caer en otras tentaciones de corte esteticista y seguir su rumbo hacia la denuncia y la utopía.

#### EL ATADO

Escribir sin contar es como vivir sin vida. Las palabras serán inocentes, pero no su relación. El contador traza una columna del “debe” y otra del “haber” y en la última anota los silencios que supo conseguir. Con las caras de una palabra quisiera hacer piedras y mirarlas todas hasta el fin de mis días. Esas caras siempre tienen otras fugitivas de la boca. Morder la piedra, entonces, es la tarea del poeta, hasta que sangren las encías de la noche. En esa noche navegará sin rumbo fijo, desconfiado de todo, en especial de sí, mirando espejos que cantan como sirenas que no existen. El poeta se atará al palo mayor de su ignorancia para no caer en sí mismo, sino en otro país de aventura mayor, muerto de miedo y vivo de esperanza. Sólo el dolor lo unirá muertovivo al vacío lleno de rostros y verá que ninguno es el suyo. Y todos serán libres.

El recurso a la transposición temporal, del que ya hemos tratado, es muy evidente en estos poemas vinculados a la Antigüedad. La dialéctica entre el pasado y el presente es constante y así el poeta identifica a los individuos del presente con los personajes de la Antigüedad, para ahondar en el distanciamiento temporal y sentimental que le permita enfrentarse a la memoria del dolor y del desarraigo con mayor objetividad. Un ejemplo de esta reutilización concreta del mundo clásico lo encontramos en el poema “Viajes”:

Va a sus versos como quien va a su cueva.  
 Penélope nunca

le tejerá un pullóver y menos  
 se lo destejerá. Él  
 no tiene urgencias argivas.  
 Los amores de Príamo y Arisbe  
 lo tienen sin cuidado y aún así  
 Escucha címbalos y otras  
 aventuras aéreas  
 como un destiempo, un deslugar.  
 La luz de las estrellas lo toca  
 por ajena casualidad del universo.  
 de él caen hojas secas  
 que contempla con estupor.  
 Está desnudo y tiembla. No hay  
 Justicia afuera y él  
 busca lo que no es.

En este poema, uno de los primeros de la obra, el poeta nos revela su visión atemporal y desubicada de la Antigüedad –*Escucha címbalos y otras/ aventuras aéreas/ como un destiempo-* y cómo el presente es tan ilusorio como el pasado, pues al igual que *los amores de Príamo y Arisbe/ lo tienen sin cuidado*, tampoco *hay justicia afuera y él/ busca lo que no es*. Así, la utopía de justicia y el cruel recuerdo del dolor se identifican con la utopía y el dolor memorable de los personajes clásicos, ya sean personajes históricos o míticos, poetas o guerreros, hombres o mujeres, para proyectarse en un futuro incierto, pero diferente. Todos ellos conforman un cosmos de personajes que establecen una especie de memoria histórica que define al poeta y, al mismo, tiempo determina su futuro<sup>20</sup>.

El dolor como memoria de lo sufrido lo volvemos a encontrar en el poema “Correcciones”, en el que debemos destacar la referencia al mito de Prometeo como metáfora del dolor pasado que casi devora su vida y que ahora se ha transformado en doloroso recuerdo.

Los pájaros de ayer picotean  
 el hálito del mundo que  
 tiene un hígado de oro y equivoca  
 los gestos del porvenir.  
 Ya vino como espanto  
 y llora a escondidas.  
 No conoce el dolor que trabaja  
 afuera del dolor.

---

<sup>20</sup>S. Millares, 2007, p. 282.

Otro ejemplo de esta transposición entre presente y pasado, entre personajes míticos e individuos del presente es el poema “Dafne”. En este poema la identificación pasado-presente se explicita en los primeros versos *–qué fiesta la de la alegría nueva/ sobre el viejo color-* y la identificación entre la Dafne contemporánea y la mítica en los versos: *se la ve tan claramente/ en el árbol que fue*. Sin embargo, aquí el dolor no es memoria sino realidad y es el recuerdo de la niñez el que proporcionará alivio.

#### DAFNE

Qué fiesta la de la alegría nueva  
sobre el viejo color.  
Dafne se hace pluma y vierte  
luz y tiempo en la razón de piedra.  
Le escriben versos en la ciudad  
que pisotea la justicia. Dafne huye  
de los papeles que la ciñen.  
Nadie la merece, pero  
a veces se la encuentra en  
humillaciones de la realidad.  
No está escrita aún, como un caballo largo.  
Se la ve tan claramente  
en el árbol que fue.  
Ella ocupa la desolación y nada se le concederá.  
Ni el asombro idéntico a ella misma.  
Sólo busca un recuerdo donde pueda  
ser suave y, en un momento, niña.  
Cierra los ojos ante el viento  
que agita su pollera y  
sobre ella cae la vida continua.

También encontramos ejemplos de reescritura de un mito para servir al propósito de la dialéctica entre pasado y presente. Así en “Músicas” es el personaje de Narciso el que es reutilizado:

Narciso tenía hambre, miró  
las aguas para ver si hay peces  
y se encontró con él.  
Este accidente de la historia  
cuesta mundos a los pobres mortales.  
Tienen hambre de sí mismos, pero en verdad  
nunca se miran a sí mismos, son mirados y de ahí

viene la costumbre de  
devorarnos bajo  
un sí mismo sostenido.

En este texto Narciso no va al riachuelo para contemplar su belleza, sino para intentar saciar su hambre. Aún así, sí se le reconoce como paradigma clásico del enamorado de sí mismo, lo que sirve a Gelman para presentarnos una alegoría del egocentrismo. Aquí la contemplación de su reflejo en el río es reutilizada para criticar al ser humano que se mira a sí mismo, pero que realmente no es capaz de conocerse. Esta paradoja es la que, según Gelman, conduce a los hombres a devorarse entre sí. Así, junto al mito de Narciso, encontramos una alusión velada a la máxima plautina *lupus est homo homini*<sup>21</sup>.

En cualquier caso no debemos esperar una coherencia absoluta en la reutilización del mundo clásico, pues el propio mundo clásico es empleado como elemento dialéctico en la obra. Asimismo, tampoco debemos buscar esa coherencia entre el deseo de olvidar y la memoria del dolor, pues también esta polaridad se somete a la diatriba poética. El poeta somete al lector a un vaivén constante entre el deseo de distanciarse del dolor y la necesidad de padecerlo; entre un pasado que se proyecta al futuro y un pasado meramente memorable<sup>22</sup>.

Para finalizar con este apartado sobre personajes de la Antigüedad en *Valer la pena* vamos a comentar un poema que participa tanto de esta característica, como de cierta influencia catuliana, de manera que nos sirve de puente entre los dos aspectos más relevantes de la tradición clásica presentes en este poemario: La incorporación de personajes de la Antigüedad clásica y la influencia del poeta latino Catulo.

#### EL CUADERNO

*A Juan Bañuelos*<sup>23</sup>

Los que dicen que escriben versos  
mejor que los dioses, no serán  
castigados como Niobe, que tejía  
mejor que las diosas y osó

<sup>21</sup>PLAUT. *As*.495. El hombre es un lobo para el hombre.

<sup>22</sup>Como afirma S. Millares es “una poesía transida de dudas, de interrogantes y de estremecimientos: transida de humanidad.” S. Millares, 2007, p. 284.

<sup>23</sup>Juan Bañuelos (Chiapas, 1932) es catedrático de la Universidad de Tlaxcala, ensayista, editor y poeta. Durante el Movimiento Estudiantil de 1968, sus poemas fueron utilizados como consignas y pintados en los muros. Es miembro de la Comisión Nacional de Intermediación (CONAI), encargada de la organización del diálogo entre el Gobierno Federal de México y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

decirlo y le mataron  
 los hijos y la  
 convirtieron en mármol. No. Hoy  
 a esos poetas darán  
 becas, puestitos, los  
 nombrarán embajadores y  
 marmolizarán su respiro.  
 La palabra está harta de mentiras  
 y aprueba esa decisión. Tiene  
 bastante consigo misma, con  
 preguntarse qué es, quién es,  
 con no saber si habla entre  
 el ser y la ficción de ser, mientras  
 escribe en un cuaderno  
 donde nada está dicho.

En “El cuaderno” se recurre al mito de Níobe, pero como ejemplo de un castigo por *hybris* que no se va a producir, variando por tanto el uso habitual del denominado *exemplum mythologicum*<sup>24</sup>. Además, Gelman ha variado el mito en una especie de *contaminatio*, pues ha mezclado el pecado de Aracne que se jactaba de tejer mejor que Atenea y el de Níobe que primero fue castigada por presumir de su fecundidad y después, tras el asesinato de sus hijos, fue transformada en una piedra que lloraba. Por otro lado, en el poema encontramos una variación del motivo literario de la crítica a los malos poetas, que ha gozado de una enorme tradición entre la que destaca el poema 14 de Catulo en cuyos versos finales leemos:

non non hoc tibi, salse, sic abibit:  
 nam, si luxerit, ad librariorum,  
 curram scrinia; Caesios, Aquinos,  
 Suffenum, omnia colligam venena,  
 ac te his suppliciis remunerabor.  
 vos hinc interea valete abite  
 illuc, unde malum pedem attulistis,  
 saeculi incommoda, pessimi poetae<sup>25</sup>!

<sup>24</sup>El *exemplum mythologicum* refuerza o debilita el asunto en discusión basándose en la autoridad o las circunstancias de algún personaje o episodio mítico. G. Rodríguez Herrera, 1996, pp. 211-221.

<sup>25</sup>«No, gracioso, esto no quedará así: pues al amanecer correré a los estantes de las librerías; A Cesios, Aquinos y Sufenos, a todos esos venenos reuniré y te responderé con

## Catull. 14,16-21

Pero Gelman a diferencia de Catulo y de la tradición anterior, no les desea ningún mal ya que la poesía *aprueba esta decisión*. El poeta argentino sólo critica su éxito social, fruto de una sociedad inculta e ignorante... o en palabras de Catulo: *saeclum insapiens et inficetum!*

## 2.2 Juan Gelman y Gayo Valerio Catulo

Como ya hemos adelantado, otro rasgo característico de este poemario es su deuda explícita con una serie de poemas del poeta latino Catulo. La reutilización de Catulo tanto en la literatura española como hispanoamericana contemporánea ha sido relativamente abundante tanto a través de la reutilización del hipotexto catuliano como de las traducciones o versiones del poeta de Verona<sup>26</sup>. En el caso concreto de Juan Gelman el carácter conversacional de su poesía, que impregna la expresión literaria de un lenguaje cotidiano y coloquial<sup>27</sup>, establece un puente poético y temporal con Catulo, ya que él y su círculo poético recurrieron también al lenguaje cotidiano como vehículo de expresión poética<sup>28</sup>.

En la obra de Gelman los poemas de corte catuliano son en su mayoría poemas de amor. Si bien en obras anteriores el tratamiento de la mujer, el amor y la belleza respondía a una especie de apariencia poética de placer y bienestar, pero realmente inconstante y efímera<sup>29</sup>, en *Valer la pena* el amor se presenta sólido y duradero. Un primer ejemplo es el siguiente poema:

---

estos tormentos. Mientras tanto, vosotros, adiós, iros a allí, de donde trajisteis esta mala poesía, ¡desgracia de nuestro tiempo, pésimos poetas!»

<sup>26</sup>En el ámbito de la literatura española son numerosos los trabajos dedicados a la influencia catuliana. Sobre su influjo en la poesía más reciente destacamos los trabajos de J. L. Arcaz Pozo, 1989, pp. 249-286; A. M<sup>a</sup>. Paíno Carmona, 1999, pp. 1149-1160; N. Pérez García, 1996, pp. 99-113; G. Rodríguez Herrera, 2008, pp. 115-126. Por otro lado, y en la medida en que, en palabras de L. A. de Villena (L. A. de Villena, 1992, p. 23), Jaime Gil de Biedma es “el poeta-emblema” de la generación del 80, debemos destacar los trabajos de J. L. Arcaz Pozo, 1996, pp. 137-141; G. Laguna Mariscal, 2002.

En el ámbito hispanoamericano destacamos especialmente la figura del poeta nicaraguense Ernesto Cardenal, traductor de Catulo, en cuya obra *Epigramas* es muy notable la influencia del poeta de Verona. R. Cortés Tovar, 2000, pp. 211-226; M. Ruiz Sánchez, 2000, pp. 165-186.

<sup>27</sup>M. Herra – F. Rodríguez Cascante, 1995.

<sup>28</sup>R.O.A.M. Lyne, 1980, pp. 19-61; J. K. Newman, 1990; K. Quinn, 1999, pp. 21-52; A. Ronconi, 1938, pp. 139-156.

<sup>29</sup>Rodríguez Padrón denominó este tipo de poemas gelmanianos como “una quimera que en sí misma se consume “. J. Rodríguez Padrón, 1984, pp. 78-83.

## PASA

*A Mara*<sup>30</sup>

No sé por qué te amo  
 sé que por eso te amo.  
 Cae mi lengua, como la de Catulo,  
 en su doble noche de deseo.  
 Nadie vuelve de vos  
 a lo que fue. Cuando callan  
 las palabras inevitables, las  
 repeticiones del dolor y  
 los huecos de la tiniebla alta,  
 conozco tu pacto que sucede pronto.  
 Nacer es el apetito que das.  
 Caballa de la boca.

En este poema se combinan los modos de utilización de la tradición clásica en *Valer la pena*, pues de un lado, Catulo en tanto que personaje de la Antigüedad<sup>31</sup> es incorporado al poema como paradigma del poeta-amante poseído por la pasión y, de otro, se reutilizan los versos 9-12 del poema 51 de Catulo, en los que el apasionado poeta romano sufre los *signa amoris* ante la presencia de su amada:

Lingua sed torpet, tenuis sub artus  
 flamma demanat, sonitu suopte  
 tintinant aures, gemina teguntur  
 lumina nocte<sup>32</sup>.

Además, los versos iniciales remedan en cierta medida el juego “*nescio, sed ... sentio*” del conocido poema 85 de Catulo:

Odi et amo. Quare id faciam, fortase requiris.  
 nescio, sed fieri sentio et excrucior<sup>33</sup>.

Este mismo poema, más concretamente su inicio –*odi et amo*– se reutiliza en el poema “Catulo”. Una vez más encontramos al personaje de la Antigüedad,

<sup>30</sup>Mara La Madrid es la esposa de Juan Gelman.

<sup>31</sup>En su obra *Hacia el Sur* la poeta griega Safo es reutilizada como personaje en varios poemas. J. Gelman, 1982.

<sup>32</sup>«Pero la lengua se me traba, una tenue llama recorre mi cuerpo, con su propio sonido los oídos me zumban, con una doble noche se cubren mis ojos.»

<sup>33</sup>«Odio y amo. Quizás preguntes porqué lo hago. No lo sé, pero siento que es así y sufro.»

ahora como metáfora del escritor recurrente y ensimismado que vuelve una y otra vez a la misma poesía:

### CATULO

Qué pasa con los besos, van  
de dónde a dónde, las leyes  
de la distancia tapan  
la partida del fin. Mientras tanto  
hay tristezas, claro, o  
zarzas que arden en el viajero que tiembla  
y se sienta al sol  
con una rosa doblegada  
en la mano, balbucea entre  
la sangre y la tinta de su sangre que  
se combaten y desnudan su memoria  
como si ella fuera  
un principio de amor. Junta  
papeles en la gaveta de mañana y  
cierra la voz que gatea. Ama y odia  
pero se pregunta  
cómo amar y cómo odiar.  
Escribe siempre el mismo poema y mira  
el universo que alumbra  
el umbral de su casa.

La alusión a la estructura aritmética de los versos 7-11 del poema 5 de Catulo parece evidente:

da mi basia mille, deinde centum,  
dein mille altera, dein secunda centum,  
deinde usque altera mille, deinde centum.  
dein, cum milia multa fecerimus,  
conturbabimus illa, ne sciamus,  
aut nequis malus invidere possit,  
cum tantum sciat esse basiorum<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup>«Dame mil besos, después cien, luego otros mil, luego otros cien, después sin parar dos mil, después otra vez cien; luego, cuando lleguemos a muchos miles, perderemos la cuenta para no saber y para que ningún malvado pueda echarnos mal de ojo, cuando sepa el total de nuestros besos.»

Este poema se incluye en el denominado ciclo de los *basiorum carmina*<sup>35</sup> catulianos, de manera que se insiste en la metáfora del poeta recurrente y ensimismado, a través de unos poemas de tema también recurrente. De hecho, Gelman nos da el indicio al afirmar: *escribe siempre el mismo poema*. Por otro lado la figura de Catulo, en tanto poeta recurrente, encarna la crítica a la poesía que vuelve una y otra vez al mismo lugar sin evolución ni cambio. Probablemente con este poema el poeta hace autocrítica de su poesía anterior y se debate entre el pasado y la necesidad de encontrar un nuevo rumbo poético.

Un poema peculiar dentro de este poemario es “Con Catulo” en el que se nos presenta una especie de *collage* o centón de versos catulianos de diferente procedencia. El propio Gelman nos advierte de la presencia de estos versos señalándolos con cursiva y, efectivamente, es evidente la deuda con Catulo 40, 5-6, *quandoquidem meos amores/ cum longa voluisti amare poena*<sup>36</sup>; Catulo 2.8: ... *cum gravis acquiescat ardor*<sup>37</sup>; Catulo 19,9 *respondi id quod erat, nihil neque ipsis*<sup>38</sup>; Catulo 77, 5-6: *eripuisti, eheu nostrae crudele venenum/ vitae, eheu nostrae pestis amicitiae*<sup>39</sup>! y Catulo 70, 4: *in vento et rapida scribere oportet aqua*<sup>40</sup>.

#### CON CATULO

*El que ama mis amores* notará  
que soy otro que yo. *El grave ardor*  
de mi señora suave  
es un asombro en el que estoy,  
no en mí,  
ni en furias sin mañana que  
me despiertan cada mañana  
lúvidas.  
¿El alma se queda sin adentro? ¿Es  
la que te mira y *no le queda nada*?  
¡En qué vacío estás, amor mío!  
*El cruel veneno de nuestra vida o peste*  
tiene pedazos que brillan  
en el mercado de las miserias al sol.  
*En el viento y en el agua rauda conviene escribir,*

<sup>35</sup>F. Cairns, 1973, pp. 15-22; M. Ruiz Sánchez, 1996, pp. 142-152.

<sup>36</sup>«Ya que has querido amar mis amores con un largo castigo.»

<sup>37</sup>«Cuando halle alivio el grave ardor.»

<sup>38</sup>«Respondí lo que era y no le quedaba nada a ellos.»

<sup>39</sup>«Lo arrancaste. ¡Ay cruel veneno de nuestra vida, ay peste de nuestra amistad! »

<sup>40</sup>«En el viento y el agua rauda conviene escribirlo.»

no se quedan  
en el país que hace monstruos.

En este poema Gelman se nos presenta como otro hombre cuando está poseído por el amor –*soy otro que yo-*, de manera que, tal y como decíamos al principio, su pasión no es una falsa apariencia, al contrario, le ayuda a superar sus *furias sin mañana*, esto es: el dolor y el duelo que no le conducen a nada y que es necesario superar. A partir de aquí, los versos catulianos se manipulan y en lugar de ser metáfora del amor pernicioso o de la pasión pasajera, son metáfora del dolor enquistado en el alma, que el poeta quiere y desea eliminar. Así pues, Gelman parte de unos versos del vate romano en clave amorosa, para continuar con unos versos que, subvertidos en su contenido, se nos presentan en clave de dolor. Gelman transforma el viejo tópico de la enfermedad de amor en enfermedad del alma.

La influencia catuliana en *Valer la pena* acaba en el poema “Rones”, una especie de poema simposiaco en el que Gelman nos descubre, como si de un libro de claves se tratara, la verdadera dimensión de la transposición temporal presente-pasado en este poemario.

#### RONES

El poema escrito en el ron  
no es igual al poema escrito con ron.  
Dígotelo, Cayo,  
para que abandones esas costumbres  
lamentables caribeñas.  
¿El vino no te basta?  
¿El sol gasta en vano energías  
para dorar viñedos?  
Debieras pensar en los trabajos del sol,  
que todos los días sale  
con ese propósito principal.  
Y luego:  
esos ritmos que revuelven tus versos  
no son latinos ni  
aspirar pueden a ninguna memoria  
o inmortalidad. Es cierto  
que Darío mojaba su musa en ése  
y otros alcoholes secundarios, y que así  
lo hacía Martínez Rivas, pero  
eso ha de ocurrir en Nicaragua  
dentro de veinte siglos. Ocúpate

del *carpe diem*,  
convídame.

En este poema los poetas hispanoamericanos contemporáneos y poetas latinos clásicos comparten “barra”. Por un lado, Catulo, que en una muestra de confianza, la confianza excesiva y propia de un ebrio, es llamado Cayo<sup>41</sup>, bebe ron y no vino. Este Catulo tiene costumbres caribeñas y se le compara con Rubén Darío y con Martínez Rivas, a pesar de que los separan, como bien advierte el poeta, *veinte siglos*. La vinculación entre ellos es evidente pues estos dos poetas nicaragüenses gozaron de una merecida fama de bebedores, afición que Catulo, por su parte, puso de manifiesto en 27, 5-7:

.....  
at vos quo libet hinc abite, lymphae,  
vini pernicies, et ad severos migrate:  
hic merus est Thyonianus<sup>42</sup>.

Por otro lado, se invita a Catulo a disfrutar del vino y de la vida a través del conocido tópico horaciano del *carpe diem*, inserto también en un breve poema simposiaco:

.....  
... sapias, vina liques, et spatio brevi  
spem longam reseces. dum loquimur, fugerit invida  
aetas: carpe diem quam minimum credula postero<sup>43</sup>.  
Horat. *carm.* 1,11,6-8

Además de las vinculaciones simposiacas del poema con la tradición clásica, también encontramos versiones de versos catulianos tomados nuevamente de diferentes poemas a la manera de *collage*. Así los versos *debieras pensar en los trabajos del sol/ que todos los días sale/ con ese propósito principal* remedan a Catulo 5,4 *soles occidere et redire possunt*<sup>44</sup>; y los versos *esos ritmos que*

<sup>41</sup>Recuérdese que su nombre completo era Gayo Valerio Catulo, aunque aquí el poeta lo llama Cayo, transcripción habitual y errónea de la letra con la que se señala este *praenomen*.

<sup>42</sup>«Y vosotras, aguas, perdición del vino, marchaos a donde queráis, e iros junto a los severos, aquí el vino es puro Baco.»

<sup>43</sup>«Sé sabia, sirve vino, y evita una larga esperanza en este breve tiempo. Mientras hablamos, la vida envidiosa huye: aprovecha el momento, creyendo lo mínimo en el futuro.»

Para el texto latino seguimos la edición de Wichham- Garrod. E. C. Wickham – H. W. Garrod, 1986.

<sup>44</sup>«Los soles pueden morir y volver a nacer.»

*revuelen tus versos/ no son latinos ni/ aspirar pueden a ninguna memoria/ o inmortalidad* a Catulo 1,8-10:

.....  
 quare habe tibi quidquid hoc libelli,  
 quaecumque quidem, patroni ut ergo  
 plus uno maneat perenne saeclo<sup>45</sup>.

En el primer caso estamos de nuevo ante una manipulación del texto catuliano pues en el poema latino ese verso principia una metáfora sobre la brevedad de la vida, mientras que en Gelman el sol es símbolo de optimismo y alegría en tanto que su *propósito principal* es madurar las uvas de las que extraer vino. En el segundo ejemplo estamos ante una estructura dialógica que pone de manifiesto el carácter intertextual del poema y la intensidad de la transposición temporal, pues Gelman contesta a la petición de Catulo - *plus uno maneat perenne saeclo*- y afirma que ni sus versos son latinos ni alcanzarán la inmortalidad. Gelman, como si fuera un Cicerón redivivo, duda de la excelencia de los *poetae novi*<sup>46</sup> y de esta misma forma, en tanto que estamos ante una transposición presente-pasado, duda también de esta nueva poesía suya; una nueva poesía que tal vez tenga que esperar también siglos para ser reivindicada.

Una vez más, Gelman nos somete al vaivén de sus inseguridades, de su diatriba interior. Tampoco la reutilización de Catulo es coherente, sino que esta “nueva poesía” es sometida a la dialéctica entre el presente y el futuro a través de la reutilización del pasado clásico.

### 3. Conclusiones

Si bien en poemarios anteriores a *Valer la pena* Juan Gelman ya había recurrido tanto a personajes grecolatinos como a alguna influencia catuliana, es en esta obra en la que de manera más profusa encontramos estos rasgos.

Los personajes de la Antigüedad grecolatina intensifican la transposición temporal. La dialéctica entre el pasado y el presente es constante, pues el poeta identifica a los individuos del presente con los personajes de la Antigüedad, para ahondar en el distanciamiento temporal y sentimental que le permita enfrentarse a la memoria del dolor y del desarraigo con mayor objetividad.

Asimismo, Gelman vuelve a la poesía de amor para dar un nuevo rumbo a su poesía. La ingenuidad del recién enamorado se conjuga con la ingenuidad de los versos amorosos del vate romano y, así, el amor se presenta como un nuevo

---

<sup>45</sup>«Por eso toma este librito, valga lo que valga, para que gracias a su patrono permanezca más de una generación. »

<sup>46</sup>Recuérdese que esta denominación se debe a Cicerón y que la dio en tono despectivo hacia Catulo y los poetas de su generación.

interés que suaviza el dolor y el desarraigo. Gelman reescribe los versos catulianos y/o los combina a modo de *collage*. Los versos catulianos se manipulan y de ser metáfora del amor pernicioso o de la pasión pasajera pasan a ser metáfora del dolor enquistado en el alma. Igualmente, el tópico de la enfermedad de amor se transforma en el de la enfermedad del alma.

Los personajes de la Antigüedad y Catulo, en tanto que personaje, y su propia poesía son sometidos a una diatriba constante, símbolo de la indecisión emocional del poeta argentino que desea un nuevo rumbo, pero que, al mismo tiempo, no es capaz de desprenderse del dolor de su experiencia vital.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

- J. Gelman, 1980, *Hechos y relaciones*. Barcelona, Lumen.
- J. Gelman, 1982, *Hacia el Sur*. México, Marcha Editores.
- J. Gelman, 1993, *Salarios del impío*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- J. Gelman, 2000, *En el hoy y el mañana y el ayer. Antología personal*. México, UNAM.
- J. Gelman, 2002, *Valer la Pena*. Madrid, Visor.
- G. P. Goold, 1983, *Catullus*. London, Duckworth.
- E. C. Wickham – H. W. Garrod, 1986, *Q. Horati Flacci Opera*. Oxford, O.U.P.

### Estudios

- H. Achugar, 1985, “La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada”, *Hispaniámerica. Revista de Literatura* 41, pp. 95-102.
- J. L. Arcaz Pozo, 1989, “Catulo en la literatura española” *Cuadernos de Filología Clásica* 22, pp. 249-286
- J. L. Arcaz Pozo, 1996, “Rasgos catulianos en la poesía de Jaime Gil de Biedma” en *Actes del XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (20-23 oct. 1993)*, M. Puig. (ed.), Andorra la Vella, pp. 137-141;
- J. L. Arcaz Pozo, 2000, “Los mitos clásicos en la poesía española última (1970-1995)”, *Exemplaria* 4, pp. 33-72.
- F. Cairns, 1973, “Catullus’ *Basia* Poems (5,7,48), *Mnemosyne* 26, pp. 15-22.
- R. Cortés Tovar, 2000, “Tradición clásica en *Epigramas* de Ernesto Cardenal”, *Exemplaria* 4, pp. 211-226.
- De Villena, 1992, *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*. *Antología*. Madrid, Visor, pp. 9-32.
- G. Fabry, 2005, “La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman”, *Anuario de Estudios Filológicos* 28, pp. 55-69.
- M. Herra – F. Rodríguez Cascante, 1995, *La nueva poesía conversacional Latinoamericana*. San Ramón Sede de Occidente, Universidad de Costa Rica.

- G. Laguna Mariscal, 2002, “Jaime Gil de Biedma y la Tradición Clásica: evocación y apropiación.” *Sincronía*, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/lagunainv02.htm> [Consulta: 16/01/2008].
- R.O.A.M. Lyne, 1980, *The Latin Love Poets from Catullus to Horace*. Oxford, Clarendon Press, pp. 19-61
- J. Morales, 1994, “Juan Gelman: poesía total”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 532, pp. 143-152.
- S. Millares, 2007, “La poesía de Juan Gelman: conciencia y delirio”, *Boletín Millares Carlo* 26, pp. 279-285.
- J. K. Newman, 1990, *Roman Catullus and the Modification of Alexandrian Sensibility*. Hildesheim.
- Ortega Villaro, 2005, “Versiones, revisiones y (per)versiones del epigrama en las últimas generaciones poéticas” en *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, P. Conde Parrado- J. García Rodríguez (eds.), Gijón, Llibros del Peixe, pp. 9-28.
- M<sup>a</sup>. Paíno Carmona, 1999, “Tres aproximaciones a Catulo en la literatura española actual”, en *La Filología Latina hoy. Actualización y Perspectivas*, A. M<sup>a</sup>. Aldama et al. (eds.), Madrid, II, pp. 1149-1160.
- N. Pérez García, 1996, “Catulo y los poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX”, *CFC. Estudios Latinos* 10, pp. 99-113.
- M<sup>a</sup>. Á. Pérez López, 2002, “La visión exiliar de Juan Gelman”, *América Latina Hoy* 30, pp. 79-95.
- K. Quinn, 1999 (=1959), *The Catullan Revolution*. London, Bristol Classical Press, pp. 21-52
- G. Rodríguez Herrera, “*Exempla mythologica* en las tragedias de Séneca” en *Séneca dos mil años después*, M. Rodríguez-Pantoja, ed., Córdoba, Universidad de Córdoba-Obra Social y Cultural de Cajasur, pp. 211-221.
- G. Rodríguez Herrera, 2008, *La tradición clásica en los poetas canarios del Grupo de los Noventa*. Barcelona, Aduana Vieja.
- J. Rodríguez Padrón, 1984, “*Hacia el sur*. Volviendo a Juan Gelman”, *Hora de poesía* 32, pp. 78-83.
- Ronconi, 1938, “Stile e lingua di Catule”, *Atene e Roma*, pp. 139-156.
- M. Ruiz Sánchez, 1996, *Confectum Carmine I. En torno a la poesía de Catulo*. Murcia, Universidad de Murcia, 142-152.
- M. Ruiz Sánchez, 2000, “Los Epigramas de Ernesto Cardenal. Renovación de un género”, *Exemplaria* 4, pp. 165-186.
- Sánchez-Mesa Martínez, 2007, *Cambio de siglo. Antología de poesía española 1990-2007*. Madrid, Hiperión, pp. 9-65.