

## MITO, ÉPICA Y DRAMA EN DOS POETAS CONTEMPORÁNEOS: JUAN GELMAN Y HOMERO ARIDJIS

Myth, Epic, and Drama in two Contemporary Poets:  
Juan Gelman and Homero Aridjis

Anibal Salazar Anglada, Ph. D.  
Universitat Ramon Llull

Correo electrónico: [anibalsa@blanquerna.url.edu](mailto:anibalsa@blanquerna.url.edu)

### Resumen

El presente artículo indaga las distintas exploraciones que llevan a cabo dos poetas contemporáneos, el argentino Juan Gelman y el mexicano Homero Aridjis, del mito (clásico y moderno), de la épica (o historia nacional) y del drama (entendido en su dimensión teatral). Ello supone por parte de los creadores un trabajo a partir de lo que T. S. Eliot denomina «sentido histórico» (*historical sense*) y Milan Kundera llama «conciencia de la continuidad» (*conscience de la continuité*). Este trabajo desde la tradición, que cada autor asimila y actualiza hasta construir una poética personal y propia, requiere desde luego la cooperación solidaria del lector a instancias de la idea de «mundo compartido». La poesía, al cabo, no es sino una ficción hecha de ficciones, lo cual no es ninguna fruslería, pues cabe recordar que, no en vano, el *Sapiens* sobrevivió en el tiempo al superar a sus contemporáneos los *neandertales* gracias a su capacidad de crear mundos imaginarios como son los mitos, la épica o las máscaras dramáticas.

*Palabras clave:* Juan Gelman, Homero Aridjis, poesía contemporánea, mito, épica, drama

### Abstract

This article inquires about the different explorations carried out by two contemporary poets, the Argentine Juan Gelman and the Mexican Homero Aridjis, of myths (classic and modern), epic history (or national his-

tory) and drama (understood in its theatrical dimension). All this presumes a work by the creators from the perspective of what T.S. Eliot named «historical sense» and Milan Kundera called «consciousness of continuity» (*conscience de continuité*). Each author assimilates and updates the tradition until he builds a personal and own poetics, which definitely requires the reader's solidary collaboration based on the idea of a «shared world». After all, poetry is fiction made up of diverse fictions, which is no small feat. It is worth remembering that the *Sapiens* survived their contemporaries the *Neanderthals* thanks to their ability to create imaginary worlds such as myths, epic history or theatrical masks.

*Keywords:* Juan Gelman, Homero Aridjis, Contemporary poetry, myth, epic, drama

*Recibido:* 23 de agosto de 2020. *Aprobado:* 25 de octubre de 2020.

## Introducción

En su celebrado libro *Sapiens. De animales a dioses* (2013), el investigador israelí Yuval Noah Harari nos recuerda que es la capacidad de crear ficciones la que dio una ventaja definitiva al *Sapiens* frente a sus antecesores más inmediatos, y por un tiempo convecinos, los *neandertales*. La explicación no deja de ser interesante: un relato imaginario que es efectivo, es decir, que es creíble, y por tanto convincente, es capaz de aglutinar a cientos o miles de desconocidos dispuestos a colaborar entre sí en pos de un objetivo común (Harari 2016, 45). Ese objetivo puede ser la necesidad de hallar alimento o el deseo de fundar una comunidad, un pueblo, una nación. O la ingenuidad de imaginar dioses crueles que deciden nuestro humano destino. Esta capacidad para crear ficciones fue la primera y gran revolución cognitiva.

Desde luego que el perfeccionamiento de la imaginación lleva aparejado el desarrollo del lenguaje, marca distintiva del *Sapiens*: «La capacidad de crear una realidad imaginada a partir de palabras –afirma Harari– permitió que gran número de extraños cooperaran de manera efectiva» (47). Y es justamente la expansión del pensamiento mágico lo que facilitó, al cabo, la supervivencia de la especie que somos, distinta a los neandertales, incapaces de generar lazos solidarios a gran escala.

Nuestra forma de sobrevivir, por tanto, está indefectiblemente unida al consumo de ficciones. Los *mitos*, la *historia* y el *drama* entendido como representación teatral formarían parte de las ficciones por medio de las que nuestros genitores los *Sapiens* lograron superar la biología. Por supuesto, el hombre ha tenido que reinventarse a través del tiempo, y así, ha ido suplantando una ficción por otra: si durante siglos la gente creyó en la naturaleza divina del Rey como Soberano del pueblo, con la Revolución francesa una nueva ficción, la soberanía popular, vino a imponerse. A veces olvidamos que la democracia es un mito, un relato. Y también el cristianismo, el comunismo, el nacionalismo, el feminismo, el pensamiento de género, etc., etc.

La poesía, al igual que la música y las artes en general, tiene también, como toda ficción, una capacidad convocante. Y aunque la literatura ha dejado de ser el sostén de la identidad nacional, en su día fue capaz de reunir muchedumbres en pos de una idea, y hasta ha fundado países, continentes enteros. Como nos recordaba a su modo Blas Matamoro, la Argentina, antes de ser un país, fue una literatura. Y algo parecido ha dicho el poeta Raúl Zurita sobre Chile. Sobre todo, ambos imaginarios del Cono Sur, como los de otras geografías, fueron fecundados por la poesía, cuando esta ejerció su apostolado civil. «La poesía era el verbo de la revolución», escribe Rafael Arrieta (1960, 203).

Mezcla de realidades y sueños, la poesía está atravesada de mitos, de épica, de teatralidad, ficciones de las que cada creador se apropia de una forma particular, pero que requieren de la complicidad del lector con la *tradición*, lo que refuerza eso que T. S. Eliot (2004, 65) llamó «sentido histórico» (*historical sense*) y Milan Kundera (2005, 13) denominó «conciencia de la continuidad» (*conscience de la continuité*), aunque sea para resemantizar el mito, la historia y el drama en escenarios y circunstancias novedosos y proponer nuevos contextos de lectura.

## 1. El mito

Antes de que en Argentina los militares tomaran el poder en marzo de 1976, Juan Gelman (Buenos Aires, 1930-2014) había salido del país y andaba instalado en Roma, siguiendo órdenes de la dirigencia de Montoneros. No sabía en aquel entonces que ese andar afuera —ese *mundar*, diría Gelman, tan dado a los neologismos— no era sino el principio de su largo exilio, más tarde convertido para siempre, y por voluntad propia, en trastierro.

Se comprende, pues, que los mitos y ejemplos clásicos a los que recurre Gelman son los que hablan del retorno a la tierra perdida (Salazar Anglada 2012a y 2013). En opinión de Claudio Guillén (1998, 53-54), los dos «arquetipos del exilio» son Ulises, héroe de la *Odisea*, y el Ovidio de *Tristia*, este último tenido por el gran artífice de la «tematización del exilio», que tantos ríos de tinta –y de llanto– producirá a lo largo de los siglos. Ambos arquetipos expresan la «voluntad de retorno» a la tierra perdida (Ítaca, Roma), pero en el caso de Ovidio, quien sufrió en tiempos de Augusto y Tiberio la *relegatio ad insulam*, esa recuperación de la «patria chica» no llega a producirse, para su daño. Veinte siglos más tarde, desde esa Roma imposible que añoró y cantó Ovidio, escribirá Gelman su libro *Bajo la lluvia ajena*. Para cuando este se publica, en 1984, su autor suma ya casi una década en el exilio. Y a pesar de esa afirmación rotunda que leemos en el poema XII: «yo vine para volver», sabemos que esto no se cumplirá.

En este sentido, y aunque con matices propios, el poeta argentino se acerca más al modelo ovidiano que al del héroe homérico, al que de todas formas no pierde de vista. Ulises encuentra un destino preciso en su empeño por regresar a Ítaca. Gelman, en cambio, se da cuenta, con el tiempo, de que «Penélope nunca / le tejerá un pullóver y menos / se lo destejerá» («Viajes», 2008a, 11). En los primeros tiempos de su exilio, Gelman no parece tener una idea clara de cuál es su lugar en el mundo, tironeado por la tierra «de la que estoy atado y desatado» («Comentario VI (santa Teresa)», 2008b, 213). Ni siquiera sabe que no volverá, pero tampoco se muestra seguro del camino a seguir, de ahí que sus palabras miren irremediablemente hacia atrás: «La soledad de la palabra. [...] Una palabra va por el camino, aterida, temblando, no sabe a dónde. Sólo sabe de dónde» (339). La palabra ha de buscar su lugar en el poema como el individuo ha de ubicarse en el mundo habitable.

Me interesa detenerme en *Bajo la lluvia ajena*, por ser este el poemario de Gelman más reflexivo (y no por casualidad el más narrativo) sobre el exilio, y además por ser una obra en la que, si nos atenemos a la fecha de composición –1980–, media una cierta distancia respecto a los hechos trágicos del 76-77 (el golpe militar, la desaparición de su hijo y su nuera, de algunos amigos militantes...). Para que nos entendamos: no son escritos de urgencia, se advierte en ellos un trabajo profuso alrededor de la noción de *exiliado* y lo que ello conlleva. Centrándonos, pues, en ese libro, cabría preguntarse a qué actitud responde en esencia el *mundar*

gelmaniano, en qué tradición exiliar se inscribe. ¿«Ciudadano del mundo» o «extranjero en todas partes»? ¿O ambas cosas entretreídas? Si nos retrotraemos a la Antigüedad grecolatina, la primera de las actitudes, que modernamente calificaríamos de «cosmopolita», puede observarse ya en los estoicos de la Grecia clásica. Epicteto, por ejemplo, escribe en sus *Disertaciones por Arriano* (III, 22, 22): «¿El destierro? ¿Y adónde puede alguien desterrarme? Fuera del mundo no puede. Y vaya donde vaya, allí habrá sol, allí habrá luna, allí habrá estrellas, sueños, agujeros, trato con los dioses»<sup>1</sup>. Es decir, el mismo sol brilla para todos, en un sentido ecuménico, y nada ni nadie puede escatimarnos esta bendición natural.

Tras los primeros impactos de la dura experiencia exiliar, que lleva a Gelman a París, a Roma, la actitud del escritor ante la nueva realidad circundante no es en nada epictetiana, con vagas excepciones. Gelman conoce el τόπος clásico, lo interroga y lo niega: «¿Acaso el cielo no es el mismo? El cielo no es el mismo. [...] ¿No es el mismo sol? No: ¿acaso ilumina a Buenos Aires? Lo hace horas después, cuando yo ya no estoy. Color de cielo otro, lluvia ajena, luz que mi infancia no conoce» (2008b, 332). El escritor vuelve sobre el tópico en una entrevista de 2008: «Uno llega a la conclusión de que lo mejor es *mundar*. Hay frases fáciles, como “soy ciudadano del mundo” y otras tonterías. Eso no es verdad» (Relea 2008, 6). He aquí la clave que hace explícita el título *Bajo la lluvia ajena*, pues no es otra la sensación del sujeto ante la que siente como gélida Europa: contempla, compara, extraña, distancia. En el poema XI vuelve a las coordenadas discordantes del sol: imposible concordar la patria, el sol y el yo en un mismo punto. Cuando coinciden *sol* y *yo* no está la patria; cuando coinciden *patria* y *sol* no está el yo:

Cierro los ojos bajo el solcito romano. Pasás por Roma,  
sol, y dentro de unas horas pasarás por lo que fue mi casa,  
no llevándome sino iluminando sitios donde faltó, que re-  
clamo, que reclaman por mí.

Los vas a calentar de todos modos, exactamente cuando de frío temblaré. (344)

---

<sup>1</sup> Tomo la traducción que cita Guillén en su mencionado artículo (35), perteneciente a Paloma Ortiz García (Epicteto. *Disertaciones por Arriano*. Madrid: Gredos, 1993, p. 322).

Por otra parte, el Gelman del exilio es una continuidad de la perenne singladura de su pueblo ancestral, el pueblo judío. El eterno exiliado judío, el trasterrado, nos conduce al mito moderno del «judío errante». Aunque ciertamente Gelman nació y se crió en Buenos Aires Capital Federal, en las costumbres porteñas propias de un barrio de clase obrera, Villa Crespo, no es menos verdad que este era un barrio con una fuerte presencia de la comunidad judía, que se trasladó del barrio del Once a Villa Crespo. Los padres de Gelman eran judíos que siguieron manteniendo algunas de sus costumbres, sobre todo en materia de rezos y gastronomía. «Yo me daba cuenta de las fiestas por la comida que hacía mi madre», confiesa Gelman (Salazar Anglada 2012b, 236).

Y de todas formas, en Gelman, como en casi todos los argentinos de su generación, hay una memoria del exilio antes del exilio, una vivencia exiliar que es anterior a su propia vivencia. En uno de los textos de *Bajo la lluvia ajena*, el escritor rememora a su padre, un judío ucraniano que tuvo que huir de Rusia por su participación en la revolución de 1905: «Nunca te olvidaré, en la oscuridad del comedor, vuelto hacia la claridad de tus comienzos. Hablabas con tu tierra. En realidad, nunca te sacaste esa tierra de los pies del alma. Pies llenos de tierra como silencio enorme, plomo o luz» (Gelman 2008b, 345). En este mismo poema, el escritor trata de distinguir entre su experiencia exiliar y la de su padre: «Hay diferencias, sin embargo: él fue a quedarse, yo vine para volver». Pero enseguida, en un ejercicio de metatextualidad característico de su poesía, cuestiona lo dicho: «¿Hay diferencias, sin embargo? Entre los dos fuimos, volvimos y nadie sabe todavía adónde iremos a parar». El tiempo dio la razón a sus intuiciones: su padre nunca volvería a su tierra natal y él mismo tampoco. «*Te quiero sin esperanzas y sin perdón, sin vuelta y sin derecho, nada más que de lejos y amargado*», escribió Julio Cortázar en su *Carta abierta a la patria* (1955). Porque el inventor de los *cronopios* y las *famas* ya sabía que «Ser argentino es estar lejos». A día de hoy sus restos aún yacen enterrados en el cementerio de Montparnasse en París.

\*\*\*

A Homero Aridjis (Contepec, estado de Michoacán, México, 1940) los mitos le llegan por una doble herencia natural: su padre, Nicias Aridjis Theologos, era griego, nacido en Atenas, aunque poco después su familia se trasladó a Tire, al este de Esmirna, en Asia Menor. Su madre, Josefina

Fuentes Zaldívar, era oriunda de Contepec, en el estado de Michoacán. Aunque el nombre de Homero Aridjis, de indudable raíz griega, nada tiene que ver con la onomástica hispano-mexicana, el escritor, como en el caso de Gelman, nació y creció en las costumbres del México de su tiempo. Pero la influencia del padre, los relatos que este contaba de su Grecia natal, la añoranza de su tierra lejana, todo ello pronto hizo mella en la mente creativa de Aridjis, de manera que los mitos helénicos, releídos desde una mirada actual y trasplantados a una nueva geografía, asomarían en su obra poética desde muy temprano. Uno de sus primeros libros se titula, no en balde, *Perséfone*<sup>2</sup>.

A la par de ello, los mitos aztecas han estado muy presentes en la obra poética, narrativa y teatral de Aridjis: Huitzilopochtli, Quetzalcoatl, Tezcatlipoca, Catlicue, dioses de la mitología mexicana; la leyenda del Quinto Sol, que anuncia la destrucción del mundo a causa de un terrible terremoto; la fundación de la ciudad México-Tenochtitlan, todos estos mitos, fábulas y leyendas, y asimismo los que rodean la conquista de Hernán Cortés y el reino de la Nueva España, cobran vida en la poesía de Aridjis, concretamente a partir de su libro *Quemar las naves* (1975), cuando irrumpen como temas poéticos la empresa de Cortés y el mundo de los mexicanos, del que fue señor y dueño el *tlatoani* Moctezuma.

---

<sup>2</sup> La sola mención de todos aquellos poemas de Aridjis que tienen como trasunto un mito clásico abarcaría un buen puñado de páginas. Baste señalar, como muestra, la serie de poemas que aparece en *Nueva expulsión del Paraíso* (1990): «Cosas griegas», «Aquiles y Héctor», «Su sombra habla a Ulises», «Penlope», «El dios ha caído», «Fragmentos y comentarios I, II y III» (Aridjis 2002, 557-569), que conforma un catálogo de historia antigua, leyendas y mitos helénicos: Aquiles y Héctor, Ulises y Penélope, el Hades, las Pléyades, las Harpías, Orfeo. No pocos de los mitos que Aridjis menciona en estos poemas toman como punto de partida a poetas, historiadores y filósofos griegos: Hesíodo de Ascra, Ferecides de Siros, Aristóteles, Epiménides de Creta, Tales de Mileto, Anaximandro de Mileto, Heráclito de Éfeso, Epicharmo de Siracusa, Parménides de Elea, Zenón de Elea, Meliso de Samos, Antifón el Sofista, Acusilado de Argos... todo un despliegue de saber antiguo, sin duda proveniente de una lectura programática de la historia y la filosofía de la Grecia clásica, que sirve a Aridjis de acicate para filosofar con los filósofos y abordar el mito. Junto a esta serie incluida en *Nueva expulsión del Paraíso*, cabría mencionar otra serie posterior titulada «Lugares y dioses rotos». Se trata de un conjunto de poemas breves que, de nuevo, tienen como asunto la Grecia antigua, sus lugares, sus gobernantes, filósofos y poetas, sus mitos. La serie, compuesta de catorce textos, fue publicada originalmente en *Arzobispo haciendo fuego*, poemario escrito en 1993 que nunca llegó a editarse como libro independiente y que aparece inserto en la *Antología poética (1960-1994)* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 465-468).

Ambas mitologías, la helénica y la azteca, conviven en la obra poética de Homero Aridjis, pero apenas se fusionan y entremezclan, como si se tratase de mundos separados destinados a no encontrarse, siguiendo en esto los azares de la historia misma. En cambio, en *Diario de sueños*, poemario de madurez publicado en 2011, se produce la intersección de ambas tradiciones, una simbiosis lograda que tendrá su continuación en el siguiente poemario, *Del cielo y sus maravillas, de la tierra y sus miserias* (2013), en textos como «El pequeño Edipo», «El Tántalo» o «Midas y su novia en la Pirámide del Sol», que bien podrían haber formado parte de *Diario de sueños* (Salazar Anglada 2020). A través de ambos repertorios entreverados, el griego y el azteca, Aridjis trata de acercarnos a la corrupción y la violencia imperantes en el México del siglo XXI, que no hace sino continuar las dinámicas del siglo pasado, y acaso una tradición ancestral, como propone el escritor michoacano, según veremos. De *Diario de sueños* cabría destacar, entre otros, los poemas que tienen como protagonista a Midas, aquel histórico rey de Frigia hecho mito, quien, según relata Ovidio en sus *Metamorfosis* (Libro XI, 85-93), tenía el don de convertir en oro todo cuanto tocaba, pero que, se dice, murió de hambre al no poder ingerir los alimentos que al tacto quedaban transformados en el preciado metal. En la relectura del mito, Midas representa en la imaginación creativa de Aridjis al empresario multimillonario que ha hecho fortuna gracias a la corrupción, despiadado, indiferente a la pobreza, amigo de presidentes, ministros y secretarios, que en México campan con total impunidad, protegidos por los políticos y el narco. Aunque Aridjis trasplanta el mito a la realidad del México actual, las imágenes de opulencia podrían corresponder a otras geografías conocidas, en un mundo, el nuestro, donde, según muestra el coeficiente de Gini, la brecha entre ricos y pobres es cada vez mayor en aquellos países donde se ha desatendido la importancia de regular los mercados y en los que, mientras la clase media soporta la constante subida de impuestos, las grandes fortunas encuentran fructuosos modos de evadir el fisco. La serie de poemas «Imagínate, rey Midas», «Midas en el espejo», «Midas en la piscina», «En boca de un viejo amigo», «Musgo» y «Midas» retrata con agudeza la imagen prototípica del empresario corrupto y constituye una denuncia de la situación de impunidad de toda clase de delitos (desde el narcotráfico hasta el asesinato de mujeres y niñas) que se vive en el México convulso, uno de los países más peligrosos del mundo junto a Siria e Irán.

En «Imagínate, rey Midas» (Aridjis 2011, 71), el personaje mítico, que, en su delirio, desea que todo se convierta en oro («Imagínate, rey Midas, / que esas ruinas que ves fuesen de oro, / y esos ríos que bajan por las laderas / de los cerros fuesen de oro, / y las nubes del cielo, / los árboles del bosque, / y las mujeres fuesen de oro, / y los mismos pobres fuesen de oro»), es derrotado por el dios Sol, pues, al mirarlo, Midas queda ciego: «Imagínate, rey Midas, todo ese oro, / y tú preso en un cuerpo muerto. / Toda esa riqueza, y tú ceniza, y tú nada». Puesto que la erótica del poder se recrea en la contemplación de la riqueza acumulada, la ceguera constituye un castigo apropiado, una venganza divina contra la ambición sin límites. En otro poema, «Midas» (78), el Aridjis ecologista nos recuerda que el poder de unos conlleva la pobreza de muchos, pero no solo eso: incendia bosques, contamina ríos, dinamita montañas. Y les recuerda, a esos reyes de la banca, del petróleo, del narco, que un día vendrá la muerte, la gran igualadora, y entonces se oirá cantar al viento: «Me importas madre, rey Midas, / rey de los bancos, las putas y la mierda». Pero, sin duda, es en el arranque del poema «Midas en la piscina» (73) donde mejor reconocemos el comportamiento obsceno del rico indecente, o del político corrupto, lo mismo en México que en Nueva York, en España que en Reino Unido, en Rusia que en Suiza. El poema comienza así: «En la ciudad no había agua, / pero Midas en su piscina olímpica nadaba / como si toda el agua de la ciudad fuese suya». Aridjis no escatima la crítica a la moral hipócrita y retorcida del poderoso, que lava su imagen pública y hace autopropaganda con su apoyo a las causas sociales:

Había contado las ganancias del día,  
y estaba feliz porque pensaba que la gente  
estaba feliz porque él había hecho un millón más,  
y porque con sus millones había hecho más pobres  
y ahora podía ayudar a los pobres.

En sus sueños de justicia, Aridjis imagina las mil formas de castigo eterno a los Midas de hoy. Atravesando las paredes del *gym* donde el rey de los banqueros cultiva su imagen, la voz del viejo poeta le susurra: «Midas, / cuando al inframundo bajas, / el dios perro te dirá: “No te daremos de comer ni de beber, / pero toda la nada que hay aquí es tuya”» (72).

## 2. La épica

En la Argentina de los años 50, y en otras muchas partes del mundo, si uno era de izquierdas tenía que ser de la «Orga», es decir, del Partido Comunista. Juan Gelman, apodado «el pibe de Villa Crespo», apadrinado por Raúl González Tuñón, fue a fines de los 50 el niño mimado del Partido. Su primer libro, *Violín y otras cuestiones*, lleva prólogo de González Tuñón. Por entonces Gelman apenas tenía veintitantos, y, como todo joven, era idealista, y como todo afiliado a un partido, estaba contaminado de ideología –sufría de «partidismo», que diría Mme. de Staël–, y por tanto se debía a los códigos y mitemas del «realismo social», hablaba de la modistilla y del obrero, a la par que escribía crónicas y noticias locales primero para el semanario *Orientación*, luego en el diario *La Hora*, ambos voceros del PCA. Por este mismo tiempo funda el grupo poético «El pan duro». El nombre lo dice todo. Con los años y los libros, su poesía fue dando cabida a elementos que escapaban a la doctrina del Partido. Hasta que tiene lugar en 1969 la publicación de *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*, que supone una vuelta de tuerca –otra más, pero esta será decisiva– en el hacer poético del argentino, quien sentía su poesía sobrecargada de lirismo y atravesada por los asuntos locales, del país. Tiempo atrás el escritor había empezado a sentirse abrumado por una sensación de cerrazón, de asfixia. Así que, un día, en vez de hablar de los tipos y sucesos del barrio, se verá a sí mismo contando historias del Medio Oeste americano (Old Park, Dakota), por boca de un poeta inventado, Sidney West. Sus camaradas del PCA vieron en este quiebro algo más que una travesura de juventud: lo sintieron como una traición al Partido, a la causa de la Revolución.

En el prólogo al celebrado libro de Allan Bloom *The Closing of the American Mind* (1987), traducido al castellano como *El cierre de la mente moderna*, Saul Below (1989, 11) señala que nuestra dependencia de la historia, de los asuntos locales o nacionales, no muestra sino que estamos acabados como proyectos de individuo (lo que afecta por igual al intelectual, al artista, al poeta). Algo así debió sentir Gelman, y de ahí su respuesta poética. *Los poemas de Sidney West* marcan un antes y un después en la trayectoria estética e ideológica del escritor, quien rompe con el PCA y se aleja de la estética socialista para explorar otras posibilidades expresivas.

Sin embargo, Gelman no abandonará la militancia de izquierdas. Ante la grave situación que se plantea a finales de los 60 y a comienzos de la

nueva década, ya con Isabelita Perón en la Casa Rosada, el poeta ingresará en las FAR, Fuerzas Armadas Revolucionarias, de orientación guevarista. Más tarde se incorpora a la organización de Montoneros, que en un momento decide emprender la lucha armada. En abril de 1975, Gelman es enviado a Roma para trabajar como corresponsal y de paso recabar apoyos de la comunidad internacional. En el 76 y el 77 son asesinados dos de sus compañeros militantes, también escritores: Paco Urondo y Rodolfo Walsh. El 24 de marzo de 1976 se produce el golpe militar encabezado por Jorge R. Videla, con el apoyo de Massera y Agosti, con el que se inicia el llamado Proceso de Reorganización Nacional, que produjo miles de desaparecidos, como es conocido. Comienza para Gelman un largo exilio, que se hará más dramático aún con la noticia del secuestro y asesinato de su hijo Marcelo y su nuera, embarazada de siete meses.

Estéticamente, su poesía se transforma, sale del pequeño contexto, se incorpora a la tradición occidental, sobre todo para arropar el largo exilio que vive Gelman tras el golpe militar del 76, que le impide volver a su país. Irrumpe en sus versos, como un ciclón, la historia, y con ella la épica del *poeta-soldado*, del *intelectual-guerrillero*, que en la Latinoamérica izquierdista tiene su paradigma en la figura del Che. Una épica que, pasada más adelante por el tamiz de la mística española (Santa Teresa, San Juan de la Cruz), se dulcifica, se idealiza, se blanquea, como puede verse en el poemario *Citas y Comentarios* (1982). A tal punto que la crítica europea en general, bajo el peso de una Europa siempre tan acomplejada, tan dada a sentirse culpable respecto a los asuntos de Latinoamérica, se apiada del «dolor» ajeno y hace del «duelo» el centro de la poética gelmaniana. Probablemente esos críticos pertenecientes a la Europa más civilizada y católica, que han simplificado en extremo lo que sucedió en Argentina entre el 76 y el 82, desconocen el gran debate que se produjo en la izquierda militante durante la dictadura y, más si cabe, en la posdictadura, con la reapertura democrática, un debate que dura hasta hoy. Muchos de los antiguos *montos*, los sobrevivientes, aún siguen esperando una disculpa pública de esa organización que llevó a tantos jóvenes idealistas (e ingenuos) a la muerte. Algunos de los máximos dirigentes de Montoneros, hoy apoltronados en puestos burocráticos de relevancia, se paseaban por Europa y los EE. UU. mientras animaban a los cachorros «zurdos» a dar la vida por la patria. Lo cierto es que la historia de Montoneros es una historia demasiado oscura como para andar blanqueándola en Europa.

Esa imagen autorrepresentativa del *poeta-soldado* que elabora Gelman, constructo retórico del yo, comporta lo que podría denominarse una *estética de perdedores*. «Ser un antihéroe perdedor –afirma Amar Sánchez–, formar parte de los derrotados garantiza pertenecer a un grupo superior de triunfadores: el de los que han resistido y fundan su victoria en la orgullosa aceptación de la derrota» (Amar Sánchez 2010, 25). Es esta la superioridad moral que ha agitado la izquierda como bandera, ayer y hoy. Por cierto, en *Notas al pie de una derrota*, subtítulo de *Bajo la lluvia ajena*, se hace explícita la noción de «derrotado» que genera el exilio tras una serie de tentativas revolucionarias que son abortadas una y otra vez.

\*\*\*

Cuando Homero Aridjis llega al mundo en 1940, en Contepec, un pueblito del estado de Michoacán, los fuegos de la Revolución mexicana hace tiempo que se han apagado. No quedan ni los rescoldos. En cambio, 20 años atrás, cuando su padre, procedente de Grecia, emprendió el viaje a México para instalarse de por vida, aún se tambaleaban en los árboles los cuerpos de los ahorcados. Así que en los años mozos en que Aridjis comienza su andadura como poeta, en la década del 50, la única épica a la que podía aspirar un muchacho de provincias era la épica del amor y del erotismo; en fin, todo el amor y el erotismo que permitían aquellos pueblos perdidos entre cerros. De modo que los primeros libros de poesía que da a conocer un Aridjis bendecido por Octavio Paz son un canto al amor, a la sexualidad recién descubierta, a la mujer como dadora de vida y a la sublimación del Amor. A tal punto rezuman erotismo los versos de libros como *Los ojos desdoblados*, *Antes del reino*, *Mirándola dormir* o *Perséfone*, que Cristina Peri Rossi, al descubrir la poesía de Aridjis, la catalogó de poesía *panerótica* (Peri Rossi 2005), si bien en un sentido más amplio, no solo en el orden sexual.

Habrá que esperar a mitad de los años 70 para ver irrumpir la historia, la épica, en la poesía de Aridjis. Ocurre con la publicación del libro *Quemar las naves* (1975). El título, que remite a la leyenda de Hernán Cortés, es ya de por sí indicativo de una de las líneas temáticas, muy notoria: el tema del descubrimiento y conquista de México-Tenochtitlan. La épica de la conquista, en efecto, emerge con fuerza. El libro contiene una sección que lleva un título homónimo, «Quemar las naves», en la que aparece el poema así también titulado, y otros: «Hay aves en esta tierra» (el título está

tomado de una frase de Fray Bernardino de Sahagún), «La matanza del Templo Mayor» y «Carta de México». En este último poema, Aridjis introduce una perspectiva fantasmagórica que es la que va a signar la mayor parte de los poemas épicos, tanto los referidos a la Conquista como los dedicados a la Revolución mexicana. Así, por ejemplo, en un libro posterior, *Construir la muerte* (1982), encontramos un poema titulado «Fantasma», que comienza así: «De la noche sale un jinete / con dos pistolas al cinto / y la cara llena de humo...» (Aridjis 2018, 231). No se trata, sin embargo, de un mero juego espectral. Hay una idea pesimista que va madurando, de poemario en poemario, y que cobra su mayor expresión en el libro *Diario de sueños* (2011), a saber: que la violencia en México es atávica, proviene de época prehispánica, y que es una violencia sin fin, cíclica, irresoluble. Así lo expresa el autor en dos poemas centrales, titulados «La violencia comenzó con los dioses» y «Somos hijos de dioses crueles» (358 y 362). El primero de ellos reza así:

Somos hijos de dioses crueles.  
De nada sirve ver sus pirámides derruidas.  
Aún no se desvanece la sangre en sus altares.  
Aún sus manos asfixian nuestros sueños.

Su imagen está grabada en la piedra.  
Sus espectros andan en nuestras ciudades  
vestidos de sicarios. Al fondo de la pesadilla,  
nos aguardan con sus puñales negros.

Aunque se vayan de esta tierra a otra tierra,  
volveremos a procrearlos, ellos volverán a emerger  
de nuestro adentro, atroces, despiadados,  
llevando nuestro rostro. Somos padres de dioses crueles.

Se entiende así que a los dioses aztecas Aridjis los llame «sicarios» y porten no ya cuchillos de obsidiana sino armas automáticas, como los narcos. Lo vemos también en el segundo poema: «La violencia en México comenzó con los dioses [...] Los Painales, / sicarios de nuestro señor Huitzilopochtli, / ya descendían de los cerros / con un corazón humeante en las manos». No es un simple anacronismo hablar de «sicarios» en tiempos de

la cultura azteca, es más bien una forma de señalar la violencia como *continuum*. De ahí el tránsito, en el primer poema, del verso inicial «Somos hijos de dioses crueles» al verso final «Somos padres de dioses crueles», que no deja ningún margen a la esperanza de un México en paz consigo mismo.

Pero, más allá de este recurso a la historia (la Conquista de Tenochtitlan, la Revolución mexicana), al que Aridjis recurre probablemente para explicarse de dónde viene, cuál es su identidad, y cuáles son los orígenes complejos de su México natal, el escritor encuentra su propio camino épico. Y lo encuentra en la lucha medioambiental, en el ecologismo. Preocupado por los altos índices de contaminación del DF, a mediados de los años 80 Aridjis funda, junto a su esposa, la neoyorquina Betty Ferber, el Grupo de los Cien, una de las mayores plataformas ambientalistas de Latinoamérica. La componen originalmente intelectuales mexicanos de la talla de Juan José Arreola, Juan Rulfo, Octavio Paz, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska, Margo Glanz, Rufino Tamayo; intelectuales latinos como García Márquez, Álvaro Mutis; intelectuales extranjeros, como Allen Ginsberg, Gunter Grass o Margaret Attwood; y científicos y ecologistas de reconocido prestigio internacional, como Lester Brown o Amory Lovins. Desde entonces, la poesía de Aridjis no ha dejado de lanzar invectivas contra los Gobiernos corruptos de México que, en alianza con las grandes corporaciones, diseñan planes urbanísticos sin atender a los ecosistemas, a las reservas naturales, por ejemplo, la de la Baja California, adonde va a parir la ballena gris. Asimismo, son denunciados policías y militares que comercian con el caparazón y la piel de la tortuga marina, en peligro de extinción. Por supuesto, Aridjis ha sufrido diversas amenazas de muerte y ha vivido situaciones de extremo peligro. Cuando más temió la muerte, por cierto, fue cuando el Gobierno de Salinas Gortari le proporcionó dos escoltas que le seguían a todas partes. Sus libros forman parte de las listas negras en México; sus ediciones desaparecen de un plumazo; y se le impide acceder a los premios nacionales.

Así que Aridjis, como Gelman, responde igualmente al *hombre de armas y letras*, solo que en el caso del mexicano sus únicas armas son también las letras, pues su arma defensiva y combativa ha sido y sigue siendo la palabra incisiva, denunciante. Numerosos artículos publicados en periódicos defecinos, sobre todo *Reforma* y *La Jornada*, dan cuenta del trabajo infatigable de Aridjis en defensa de la ballena gris, de la tortuga marina,

de la mariposa *Monarca*, que llega cada invierno desde Canadá hasta el cerro Altamirano, en Contepec, el pueblo natal de Aridjis; también, de su defensa de las zonas verdes, como la selva Lacandona o la Amazonia; y de las comunidades indígenas oprimidas, ninguneadas. Estos textos periódicos, y asimismo varios manifiestos en defensa del planeta, rubricados por altas personalidades, se recogen en el volumen *Noticias de la Tierra*, publicado por la editorial Debate en 2012. Su lucha medioambiental alcanzaría a finales de los años 90 y comienzos del nuevo milenio una enorme visibilidad internacional, ya que de 1997 a 2003, por dos legislaturas, Aridjis ostentó el cargo de presidente del Pen Club Internacional.

Desde mitad de los 80 en que Aridjis funda el Grupo de los Cien, un espacio preponderante de su poesía lo ocupa su defensa de la ecología. En alguna ocasión, Aridjis ha manifestado que la ecología no es sino otra forma de poesía. El tono de la mayor parte de esos poemas es francamente pesimista, y más que pesimista, apocalíptico. Al decir del escritor mexicano, el nuevo Apocalipsis que viene anunciándose ya no es obra de Dios sino del hombre, principal actor de la destrucción medioambiental: «La tradición judeocristiana del Apocalipsis –escribe Aridjis–, que viene desde Ezequiel, san Pablo, san Juan de Patmos, hasta el Beato de Liébana y otros visionarios medievales, ha cambiado. A partir de la segunda Guerra Mundial, por la experiencia del Holocausto y de la carrera armamentística nuclear, podemos creer que el Apocalipsis será obra del hombre y no de Dios» (Aridjis y Ferber 2012, 432). El poema titulado «Descreación» (Aridjis 2018, 246) resume bien este sentir, que culmina con la destrucción del hombre por el hombre:

Hecho el mundo  
llegó el hombre  
con un hacha  
con un arco  
con un fusil  
con un arpón  
con una bomba  
y armado de pies y manos  
de malas intenciones y de dientes  
mató al conejo  
mató al águila

mató al tigre  
 mató a la ballena  
 mató al hombre

“In dreams begin responsibilities”, suele decir Aridjis citando a Yeats, sin duda consciente de la pesada carga que él mismo ha echado sobre sus hombros y que le mueve a no perder el compás de su épica ambientalista. Para este poeta octogenario, mitad griego, mitad mexicano, Sancho Panza de Contepec y Quijote ecológico del siglo XXI que emprende batallas una tras de otra a sabiendas de que muchas de ellas son a fondo perdido, la lucha no tiene fin. Tal vez por eso, en vez de dormirse en los laureles, sabedor de su bien ganada mala fama, haya preferido permanecer con los pies en el suelo y no cejar en su empresa ambientalista. Así lo declara en su poema «Epílogo» (366), que concluye con estos versos: «...Mientras Mandamases y Midas / otorgan premios y ascensos al Olimpo, / yo voy ufano con el cabello hirsuto. / Que el Mono, el Puerco y el Gusano / se metan los laureles por el culo, / yo he bajado de mi monumento».

### 3. El drama

La dimensión del drama, en términos de teatralidad, en tanto que máscara, y por tanto hablamos de autorrepresentación o autofiguración, forma parte no ya de la poesía, sino de nuestra existencia misma. Así lo entiende y nos lo hace ver Vittorio Gassman en uno de sus *Vocalizzi* en que, tras acabar la función teatral del día, su asistenta, Carmen, le va quitando, prenda a prenda, su disfraz, su máscara, lo que da pie a una reflexión trascendente por parte del autor: «Poggia i panni sul muro in sartoria, / dice: “A domani”, non a me, al Personaggio. / Io sbuco in strada dal sottopassaggio: / un uomo vuoto che non si sa chi sia» («Attaccapanni», Gassman 2006, 96)<sup>3</sup>. El personaje y la persona acaban por confundirse sin remedio. En griego antiguo, la palabra que designaba «persona» era *προσωπον*, que quiere decir «máscara» teatral; y así pasará al latín «persona» («máscara»). En la poesía, incluso en la poesía confesional, afectada de lirismo, el sujeto hablante es una máscara, o más bien una superposición de máscara-

---

<sup>3</sup> La traducción al castellano es de Vicente Araguas: «Apoya las telas sobre la pared de la sastrería, / dice: “Hasta mañana”, no a mí, al Personaje. / Yo aparezco en dirección del paso subterráneo: / un hombre vacío que no se sabe quién sea» («Perchero», Gassman 2006, 97).

ras. Qué no decir cuando la poesía trasciende su valor lírico y abreva en la dramaturgia.

En Gelman, y a diferencia de Aridjis, hay una voluntad de enmascaramiento como *estrategia de emancipación*, que arranca de aquella ruptura con el PCA y del distanciamiento crítico con la estética del «realismo socialista». Es entonces cuando Gelman se reinventa a sí mismo y reinventa su poesía, y, en un ejercicio de heteronimia, nacen máscaras como la del poeta sureño Sidney West, o el inglés John Wendell, o el japonés Yamanokuchi Ando... Al respecto, Miguel Dalmaroni señala que: «Además de la procedencia más directa del recurso, que está en Fernando Pessoa y en el interés ya juvenil de Gelman y de su generación por la obra de Pessoa, no hay que olvidar que el propio González Tuñón lo utilizó desde su segundo libro, *Miércoles de ceniza*, de 1929, cuando inventó la voz y la firma de “Juancito Caminador”» (Dalmaroni 1993, 93). No es gratuita la referencia a Pessoa, pues la crítica gelmaniana no ha dudado en señalar las concomitancias con el fenómeno de heteronimia (u *otredad*, en sentido más amplio) que emerge en la poesía de Gelman a través de voces como las de Sidney West, Jonh Wendell o Yamanokuchi Ando; u otras tomadas en préstamo de la tradición, como las de San Juan de la Cruz y Santa Teresa, o como la de los poetas sefardíes del bajo medievo (Sillato 1996). La forma en que en Gelman se tensiona, resuelve y evoluciona (o involuciona) esa controversia entre el «yo» lírico y el «yo» dramático constituye sin duda uno de los mayores atractivos de la poética del argentino. Aun con ello, el propio Gelman, que leía atentamente lo que la crítica decía de su poesía, ha matizado la influencia pessoana: «No son heterónimos a la manera de Pessoa. Son más bien pseudónimos y su origen es diferente. En los años 60 fingí ser Sidney West, John Wendell o Yamanokuchi Ando –“o poeta es un fingidor”, dice Pessoa– para salir de un intimismo que me ahogaba. Necesité que me escribieran otros» (Solanes 2008, 125). Al abordar este artificio de la autoría que se inaugura con *Cólera buey* y prosigue en *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*, artificio mediante el cual queda disfrazado el Gelman-autor como mero traductor, Dalmaroni señala: «Lo que se busca es más bien modificar las condiciones de producción poética (tal que deriven otros efectos de escritura), es decir, las condiciones de la enunciación» (Dalmaroni 1993, 59).

\*\*\*

Decíamos que la propuesta de autorrepresentación dramática es distinta en Gelman que en Aridjis. En la poesía del mexicano apenas hay máscaras pretendidas (una vez, es cierto, se disfraza de Santa Teresa y habla desde el «yo» heterodoxo). La problemática del «yo» y su mostración poética intentan ser resueltas por otros cauces, sobre todo uno fundamental: el ejercicio del autorretrato, que a Aridjis le viene de su gusto por la pintura y, en concreto, por los autorretratos de artistas como Durero, Rembrandt, Goya o Van Gogh. La galería de autorretratos que asoma en la obra poética de Aridjis se inicia a finales de los años 90, más tardíamente respecto a la escritura diarística, cuyas primeras muestras datan de mitad de la década del 70. El libro de autorretratos por excelencia es *Ojos de otro mirar* (1998), que Aridjis publica a la edad de 58 años, y que incluye nada menos que ocho autorretratos: a los 6 años, a los 10, los 11, los 13, los 16, los 54, a los que hay que sumar un «Autorretrato herido» y un «Autorretrato en el portal». A diferencia de las autorrepresentaciones (que no autorretratos) que pueden rastrearse en la poesía de Aridjis de los años 60 y 70, se advierte en la madurez de su escritura una tensión constante entre la construcción y la deconstrucción, entre el «yo» y el «no yo», hasta romperse finalmente en mil pedazos la imagen de sí mismo, liberada al fin de toda representación posible y declarada en fuga. Sin duda, la edad prolecta se presta a todo tipo de balances, de inventarios de vida: «Autorretratarse –afirma Carlos Cid Priego– es autoenjuiciarse para sí y para los demás; de la veracidad de esta confesión surgirá una gran verdad o una enorme mentira» (Cid Priego 1985, 187).

En vez de hallar una imagen fiable y complaciente del «yo», a medida que se encamina a su senectud Aridjis se autorrepresenta como «no yo», que es la negación del «yo», preanunciado en el «Autorretrato en un espejo», escrito a los 60 años e incluido en *El ojo de la ballena*: «Con palabras prestadas de generaciones / difuntas he pintado con detalles / el cuadro de mí mismo, sin hallar mi rostro. // He cumplido sesenta años y todas las distancias / se han concentrado en la luna del espejo, / como si mi ego fuera a caer en un abismo de vidrio» (Aridjis 2002, 828)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Resulta reveladora la presencia del espejo en este y en otros de los autorretratos compuestos por Aridjis, como el «Autorretrato herido» o aquellos que se desarrollan en la peluquería, donde el sujeto del poema se ve reflejado, autorretratado, en el vidrio. En este detalle del espejo se aprecia la influencia de la pintura en los autorretratos de Aridjis, pero también en las palabras, si atendemos al poema: «...he pintado con detalle / el cuadro de mí mismo».

En *Diario de sueños*, publicado cuando el escritor ha sobrepasado los 70 años, la presencia explícita del «no yo» se hace más notoria, como muestran los títulos «No yo», que aparece por dos veces, y «Cuento de no yo». En el primer «No yo», fechado en París el 14 de julio de 2009, la voz poética que inevitablemente confundimos con Aridjis se refiere a «El extraño que soy dentro de mí». Toda acción es anulada por la negación que da título al poema: «No yo besaré tu boca. / No yo miraré tus ojos» (23). Un detalle de edición interesante es el juego de fotografía a color y su negativo que conforman respectivamente la sobrecubierta (lo que en el argot editorial se denomina «la camiseta») y la cubierta del libro. En la sobrecubierta aparece, en la contraportada, una imagen a color del escritor caminando por el campo bajo un cielo azul con nubes, con los cerros al fondo. Una fotografía tomada por su hija Chloe, según consta en los créditos. Pero, al despojar al libro de la sobrecubierta, lo que se ve, tanto en portada como en contraportada, es el negativo de la foto. Es decir, el «no yo» del escritor que luego encontramos en varios poemas del libro.

Las páginas de este *Diario* nocturnal abren las interrogantes sobre la propia identidad, enfrentada en presente al concepto mismo de realidad y a las incertidumbres sobre el pasado y el futuro. Una identidad siempre en precario, puesta en tela de juicio, huidiza, fugitiva, que, frente a la tentativa de parapetarse detrás de una máscara, al ser abordada en *Diario de sueños* desde el espacio onírico revela su verdad desnuda y descarnada: «Hay que soltar los sueños / Hay que dejarse ir sin ataduras / a los abismos de nosotros mismos», postula la voz poética de Aridjis (69).

### **Coda final**

Fue Jean Cocteau quien dijo aquello de: «La poesía es imprescindible, pero me pregunto para qué». Ese «para qué», más allá de la «boutade» del poeta francés, lo explica bien la biología evolutiva: vivimos *de* las ficciones, *con* las ficciones, *por* y *para* las ficciones, *según* las ficciones, *contra* las ficciones, y otras preposiciones que podrían añadirse. El mito, la épica, el drama son, como vemos, formas de representación y autorrepresentación poéticas que exigen la cooperación del receptor desde el concepto de «mundo compartido» anclado en la tradición cultural. La última de las grandes ficciones creadas por la mano del hombre, con la que desde luego no puede competir la poesía, más bien debe aliarse a ella: la Red de redes, Internet, esa que el filósofo surcoreano Byung-Chul Han (2018) denomina

«el enjambre digital», pareciera la forma colaborativa más extendida que poseen actualmente los *Sapiens*. En opinión del filósofo, las redes sociales han generado un nuevo concepto de «hombre-masa» distinto al del siglo pasado: «Al enjambre digital le falta un alma o un espíritu de la masa. Los individuos que se unen en un enjambre digital no desarrollan ningún *nosotros*» (27). Y, aun así, qué duda cabe que la fuerza mediática de un *tuit* es hoy muy superior al impacto social que pueda tener cualquier poema, incluso los mejores versos. Desatentos al asilo que nos proporcionan el arte y la literatura, los más jóvenes se han tomado la broma de Cocteau en serio y se preguntan, nos preguntan a sus profesores, el «para qué» de la poesía. En su libro *Archipiélago de sombras*, el poeta puertorriqueño Miguel Ángel Náter escribe: «Se prepara el mundo / para el fin de los tiempos. Se acaban las palabras» (2018, 64). La pregunta es obligada: ¿puede un verso, un poema, redimir al hombre? ¿Hay vida sin poesía? En una débil concesión a la esperanza, el poeta nos avisa: «Náufragos... / pero el poema / vuelve a rescatarnos» (62). Paradójicamente, es el eslogan publicitario de una de las mayores librerías en Internet el que hace sonar las alarmas: «Sálvese quien lea».

## OBRAS CITADAS

- Amar Sánchez, Ana María. *Instrucciones para la derrota: narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos (Col. Memoria Rota), 2010.
- Aridjjs, Homero. *Antología poética (1960-1994)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Ojos de otro mirar. Poesía 1960-2001*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Diario de sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Antología poética*. Edición de Aníbal Salazar Anglada. Madrid: Cátedra, 2018.
- Aridjjs, Homero y Ferber, Betty. *Noticias de la Tierra*. México: Debate, 2012.
- Arrieta, Rafael A. «Cancioneros patrióticos y antologías». Rafael A. Arrieta (ed.). *Historia de la literatura argentina*. Tomo VI. Buenos Aires: Peuser, 1960, pp. 201-237.

- Bellow, Saul. «Prólogo» a Allan Bloom. *El cierre de la mente moderna*. Barcelona: Plaza & Janes, 1989, pp. 9-17.
- Cid Priego, Carlos. «Algunas reflexiones sobre el autorretrato». *Liño. Revista anual de historia del arte* 5 (1985), pp. 177-204.
- Dalmaroni, Miguel. *Juan Gelman: contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires: Almagesto, 1993.
- Eliot, T.S. *Lo clásico y el talento individual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Gassman, Vittorio. *Quiebro/Vocalizzi*. Madrid: Visor, 2006.
- Gelman, Juan. *Valer la pena*. Madrid: Visor, 2008a.
- \_\_\_\_\_. *De palabra. Poesía III (1973-1989)*. Madrid: Visor, 2008b.
- Guillén, Claudio. «El sol de los desterrados: literatura y exilio». *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998, pp. 29-97.
- Han, Byung-Chul. *En el enjambre*. Barcelona: Herder, 2018.
- Harari, Yuval Noah. *Sapiens. De animales a dioses*. Barcelona: Debate, 2016.
- Kundera, Milan. *El telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- Náter, Miguel Ángel. *Archipiélago de sombras o El Libro de lo Oscuro*. «Prólogo» de Aníbal Salazar Anglada. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2018.
- Peri Rossi, Cristina. «Panerotismo en la poesía de Homero Aridjis». Thomas Stauder (ed.). *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 109-114.
- Relea, Francesc. «Poesía contra el olvido». *Babelia* 844 (26 de enero de 2008), pp. 4-6.
- Salazar Anglada, Aníbal. «*A terra terra remota mea*: genealogías e intertextualidad en la poesía exiliar de Juan Gelman». Aníbal Salazar Anglada (ed.). *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012a, pp. 167-205.
- \_\_\_\_\_. «Cartografías de un poeta: entrevista con Juan Gelman (Barcelona, mayo de 2011)». Aníbal Salazar Anglada (ed.). *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012b, pp. 235-242.

- \_\_\_\_\_. «Ovidios y Odiseos: tópica y contratópica de la patria perdida en *Bajo la lluvia ajena (1984) de Juan Gelman*». Concepción Reverte Bernal (ed.). *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana*. Madrid: Verbum, 2013, pp. 686-701.
- \_\_\_\_\_. «Poesía mexicana contemporánea: *Diario de sueños (2011)* o la madurez poética de Homero Aridjis». *América Sin Nombre* 24 (2020), pp. 79-89.
- Sillato, María del Carmen. *Juan Gelman. Las estrategias de la otredad. Heteronimia, intertextualidad, traducción*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1996.
- Solanes, Ana. «Juan Gelman: “Uno escribe lo que la obsesión le dicta”». *Cuadernos Hispanoamericanos* 695 (mayo 2008), pp. 119-128.