

El número 14, de diciembre de 1925, trae un poema de Neruda, un poema criollista de Borges, una entusiasta reseña de *Piedra de sacrificios*, de Carlos Pellicer, que suscribe Brandán Caraffa, y una nota pizpireta en la que Borges se encarga de desmentir que haya alguna chispa realmente poética en unos versos de Cervantes.

El número 15 y final de la revista, de enero de 1926, incluye –además de la extensa y generosa reseña de Benjamín Jarnés de un libro de Guillermo de Torre, y de textos diversos de Nydia Lamarque, Soler Darás, Leopoldo Marechal, Mario Chabes y Pedro Blake– una carta de renuncia de Borges, fechada en julio del año anterior, que había quedado sin efectos; una reseña crítica de *Biombo*, de Jaime Torres Bodet, y dos breves reseñas de Borges, una acerca de la *Antología de la poesía argentina moderna*, elaborada por Julio Noé; la otra acerca de un reciente libro de versos del peruano afincado en Buenos Aires, Alberto Hidalgo. Borges está de buenas y hasta muestra entusiasmo. Refiriéndose a *Simplismo*, el libro de poemas “inventados” que Hidalgo acaba de publicar, Borges exclama: “Ha hecho un libro lleno de felicidad”.

El siguiente capítulo de esta “felicidad” ya no lo veremos en *Proa* –pues la revista concluye su itinerario–, sino en el “prólogo” que escribe Borges (hay otros dos de Huidobro y de Hidalgo) para el *Índice de la nueva poesía americana* (1926), libro que recopila este último y que ve la luz en Buenos Aires. Pero ésta es otra historia que no me toca a mí contar.

EVODIO ESCALANTE

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

GENEVIÈVE FABRY, *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. Rodopi, Amsterdam-New York, 2008; 329 pp.

La autora propone un recorrido por la obra poética de Gelman partiendo del fenómeno de la tensión establecida entre los hechos personales y los históricos, como una línea discursiva que puede ser un *continuum* problemático en la creación literaria del poeta. El libro se estructura a partir de dos significados del término duelo: *duellum*, de pelea por medio de un desafío, y *dolus*, dolor por la muerte de alguien –aunque es preciso aclarar que, en muchas ocasiones, estos términos se funden, por lo que es difícil distinguirlos. El tema que motiva el estudio es el duelo como forma del vacío en la poética de Gelman. El título corresponde, en este sentido, a la intención de la autora. En la primera parte del libro, se alude al efecto producido en el sujeto por la pérdida de lo amado –el vacío–; en la segunda parte, al motivo

principal de este dolor —el duelo—, la ausencia de lo amado, que en momentos puede llegar a ser su abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal. De la lectura del texto y su relación con el título se deriva la primera dificultad que encontramos en *Las formas del vacío*: si bien el duelo es una forma de expresar el dolor por la ausencia, esto no significa un vacío, en sentido estricto, más bien remite a los encuentros y memorias, a la conservación de lo amado, a fijar un recuerdo del hijo muerto y de los compañeros políticos ausentes.

Aunque el duelo es la fuerza constante en los textos, éste se desvanece y se transforma a medida que avanza la reflexión poética de Gelman. La memoria, eje fundamental para el desarrollo del duelo, determina la movilidad de los encuentros y obsesiones del poeta, pues según Fabry, la “memoria no es un simple receptáculo: potencia activa que constantemente reconfigura los hechos de un pasado que no cesa de volver (y volverse presente), la memoria se ofrece al lector como unas de las isotopías más complejas que esboza, de un libro a otro, líneas de ruptura y otras más continuas en las que se pueden vislumbrar las formas de una pugna por decir a la vez del desencanto más amargo y un inextinguible anhelo vital” (p. 153).

Los héroes revolucionarios, personajes míticos, arquetipos de toda literatura, son aquí el esquema para desarrollar el duelo poético. Los personajes de los primeros poemarios de Gelman son sus compañeros ausentes y figuras de renombre en la historia política hispanoamericana (como Fidel Castro, Camilo Cienfuegos y el Che). La autora muestra la evolución del tema revolucionario a partir de un enfoque capaz de dar cuenta de este peculiar cruce entre lo lírico y lo político, confluencia variable según el momento de la escritura del texto requerido. Tras una aproximación al corpus poético comprendido entre 1962 y 1980 (con la publicación de *Gotán* hasta *Hechos*), Fabry propone dos tipos de héroes: los que pertenecen a la historia oficial y sus acciones se enmarcan en las luchas revolucionarias; y aquéllos cuya configuración épica se desliza hacia la interiorización, recobrando el concepto memoria. La evolución de la figura del revolucionario sigue presente en los textos de 1980, pero vista desde una óptica diferente, en la que “la escritura poética acompaña a la derrota de una praxis política y de un proyecto social, es el crisol de una memoria cada vez más atormentada por el recuerdo de los compañeros caídos” (p. 64).

De las figuras representativas del duelo se pasa a sus rituales. La autora se centra en el duelo entendido como rito, y destaca sus valores antropológicos, sociales y pragmáticos, para lo cual utiliza como fundamento una escena de *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, que establece “las premisas que permiten pensar el rito y sus relaciones con la muerte y la poesía” (p. 76). Los elementos rituales en la poesía gelmaniana son la muerte, el ritmo y la música. Al respecto, Fabry utiliza el concepto “rito de duelo”, tomado de Araceli Colin Cabrera,

para anteponerlo al “duelo subjetivo”, e insiste en la necesidad de poner “en marcha una semiótica social” (p. 79). Hasta aquí ha intentado definir de manera general la concepción de rito; conviene, sin embargo, mencionar qué implican para el lector estos intentos de definición y de categorización. Los ritos de duelo que se presentan son el epitafio, entendido como el espacio que alude a la muerte, a la niñez y la inocencia, al aspecto maternal en *Carta a mi madre* (1989). Los juicios de la investigadora se sustentan en la intertextualidad y la metonimia, estableciendo una deuda con *Los poemas de Sidney West* con la *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters (1915).

En este punto convendría tener una distancia crítica en lo que respecta a la mística y la visión “exiliar”, tema elaborado en el último capítulo del libro. La autora, quien ya ha trabajado este argumento de manera muy similar en un texto anterior (véase “«Doloración de vos como clausura»: expresión del dolor y reescritura sanjuanista en *Carta abierta*, de Juan Gelman”, *NRFH*, 54, 2006, 591-607), problematiza el estudio a partir de la concepción mística de la poesía gelmaniana. Según Fabry, la intertextualidad del texto sanjuanista en la obra literaria de Gelman está presente en *Notas* (1979), publicado junto con *Carta abierta* y *Si dulcemente* (1980). El poeta, atormentado por el exilio, recurre a esta poética española del siglo XVI para establecer un vínculo temático que lo obsesiona: la soledad. El concepto místico se ha utilizado a través de los años para expresar doctrinas de diversa índole: filosóficas, estéticas, sociales. Entonces, se “trata de desviaciones más o menos arbitrarias del significado propio de la mística: la experiencia de lo divino” (Ángel L. Cilveti, *Introducción a la mística española*, p. 15). A pesar de encontrar referencias con el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz, esta clasificación de la poesía gelmaniana es conflictiva, pues se acerca a la experiencia de lo divino mucho más que al misticismo.

Aunque la autora relaciona la intertextualidad con el tema principal del texto –“la reescritura sanjuanista visible en varios libros del poeta argentino opera no sólo como alegoría del exilio sino como factor de legibilidad del proceso anímico que la poesía permite y, más aún, realiza, esto es, como alegoría del trabajo del duelo” (p. 156)–, la función simbólica de la poesía del santo, parece más superficial que obligatoria. Advertir únicamente la influencia mística en Gelman, sea cristiana, mahometana o judía, implica no ver la intertextualidad en el proceso de creación literaria, que constantemente está dialogando con sus antecesores y contemporáneos. El uso excesivo de tablas, para ejemplificar la influencia del texto místico en la poética gelmaniana, abruman al lector y evidencian las imperfecciones que hemos mencionado. La tabla siguiente es un ejemplo tomado del último capítulo:

<i>Gelman</i>	<i>Cántico espiritual</i>
XV o corazón desnudo/fuerte/libre rechazador de mundos/flores/dichas	ni cogeré las flores, ni temeré las fieras, y pasaré los fuertes y fronteras. (CE, poesía, 3, vv. 3-5)

La labor de Frabry es una concienzuda tarea de investigación que se verifica en diversos artículos. Sin embargo, en ocasiones las referencias recargan el texto con demasiadas fuentes teóricas –en su mayoría francesas– y el eje central de la investigación se pierde: el duelo como experiencia poética.

ANGÉLICA LÓPEZ  
El Colegio de México

TATIANA AGUILAR-ÁLVAREZ BAY, *La verdad poética en José Ángel Valente (1955-1966)*. El Colegio de México, México, 2011.

El presente libro, fruto de una tesis doctoral elaborada bajo el magisterio de James Valender, acierta en los cimientos que toda buena investigación debe tener: el corpus y la hipótesis que se desarrollará en el estudio. La investigadora Aguilar-Álvarez Bay muestra la búsqueda de la realidad y de la verdad (de la verdad de la realidad) como el impulso primordial que se halla tras la trayectoria de José Ángel Valente. Esta intuición –demostrada en la presente tesis– se ha visto confirmada tras la reciente publicación del *Diario anónimo*. Por otra parte, la autora se centra en los tres primeros libros de José Ángel Valente (y en los ensayos correspondientes a esta etapa) que, aunque últimamente han merecido menor atención por parte de la crítica (debido al fulgor de su obra final y a su influencia en la poesía española reciente), son sin duda el pilar de su andadura poética, pues en ellos podemos encontrar –como con acierto rastrea Aguilar-Álvarez– los motivos principales que catalizarán, tras ciertas lecturas místicas y filosóficas, en el poeta de la madurez<sup>1</sup>. Esto se pone de manifiesto en múltiples motivos: la tendencia a disolverse en el impulso anónimo

<sup>1</sup> En alguna ocasión quizá pueda parecer que interpreta los textos de esta época a partir de criterios y lecturas posteriores. Es el caso, por ejemplo, del concepto de retracción (p. 140), que Valente encuentra en el libro de Scholem, *La cábala y su simbolismo*. Este libro no es citado por Valente hasta “La hermenéutica y la cortedad del decir”, de 1969; en *Diario anónimo*, se anota la idea de Tsimtsum el 10 de diciembre de 1973, comentando *Las grandes corrientes de la mística judía*.