

UCLA

The Proceedings of the UCLA Department of Spanish and Portuguese Graduate Conference

Title

La heteronimia como 'gestus' brechtiano en Los Poemas de Sydney West

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/2pk3m9hr>

Journal

The Proceedings of the UCLA Department of Spanish and Portuguese Graduate Conference, 1(1)

Author

Payan Martín, Juan Jesús

Publication Date

2012

Copyright Information

Copyright 2012 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

La heteronimia como ‘gestus’ brechtiano en *Los poemas de Sidney West*

Juan Jesús Payán
University of California, Los Angeles

ABSTRACT: Una de las prácticas poéticas más fascinantes de la contemporaneidad es la de la creación de heterónimos. Entre los escritores que han practicado este desplazamiento autorial se destaca el argentino Juan Gelman. En su obra el recurso a la heteronimia cobra especial complejidad. El heterónimo se hace un ser elusivo, alcanzando su mayor grado de despersonalización. En este trabajo analizaremos por qué es inadecuado hablar de heteronimia pura a la hora de referirnos al supuesto autor americano, Sidney West, y explicaremos cómo la confluencia de los magisterios de Masters, Pessoa y Brecht gestó uno de los libros mayores del poeta argentino.

KEYWORDS: heteronimia, Brecht, Gelman

En 1969, Juan Gelman publica uno de los libros más complejos y significativos de su carrera, *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*. Con dicha publicación, el autor argentino parece alejarse del influjo del realismo social que había presidido sus libros anteriores, dejando a un lado la creciente influencia de González Tuñón en su poesía. En *Los poemas de Sidney West*, Gelman se presenta ante el lector como el traductor de una colección de epitafios escrita por un poeta americano, remitiendo intertextualmente a la *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters. No obstante, todo este entramado es puro embeleo del poeta argentino. Ni la traducción o la proyección en heterónimos (esto es, desdoblamiento del autor real en escritores ficticios), ni el modelo epitáfico cumplen con la tradición literaria al uso. A lo largo de este trabajo, trataré de demostrar cómo el influjo del distanciamiento y la dirección ideológica del poemario mediatizó la técnica heteronímica pessoana y el modelo epitáfico hasta convertirlos en meros “gestos”, según la terminología brechtiana, que subrayaban su carácter de ficción y su intención crítica.¹

Si tomamos el contexto histórico, los años sesenta suponen una convulsión ideológica y, por tanto, artística en la obra del autor argentino. Estéticamente, el escritor se debate, como otros grandes creadores de su tiempo, entre la producción de un lenguaje poético autónomo, sonoro y poblado de imágenes, y el desarrollo de un compromiso social que trascienda las barreras de lo que muchos podrían considerar mera pirotecnia verbal. Con Tuñón y Vallejo, Gironde y Neruda, Huidobro y Pound, Gelman construye un lenguaje propio donde se aúnan los recursos de vanguardia y los del realismo social. Son los años en los que crece la burbuja de la esperanza revolucionaria, muy pronto disuelta tras el asesinato del Che ocurrido el ocho de octubre de 1967.

Sólo cuatro años más tarde, en una entrevista concedida a Mario Benedetti, asistimos al resultado de una transformación de su poética. El escritor ahora justifica su nueva dirección con la creación de autor inglés imaginario, John Wendell:

Efectivamente, cuando empecé con el inglés, fue para *extrañarme* de algo que me estaba ocurriendo (*extrañarme* lo digo en el sentido brechtiano) porque mi poesía se estaba volviendo muy íntima En ese momento me había ido del Partido Comunista, absolutamente convencido de su derechismo; la situación política del país seguía aparentemente sin salida Esto me llevó a una poesía intimista Y me produjo algo así como un ahogo Hasta que un día me decidí a inventar a un inglés que escribiera poesía, a ver si pasaba ese estado de ánimo, porque en realidad estaba cansado. Es claro que seguí hablando de mí, pero ya no de mí sino también de otras cosas. Y esto siguió con el japonés [Yaminokuchi Ando] y el americano [Sidney West]. (225)

Varios elementos resultan reseñables en la gestación del “poeta imaginario” americano que nos ocupa. De un lado, tenemos la crisis personal del autor ante un exceso de intimismo, la claustrofobia del yo; de otro, la necesidad de buscar otros medios de acción social alejados de la estética propagandística del Partido Comunista. Los modelos literarios de Pessoa y Brecht, constituían una respuesta lógica a ambas necesidades. La proyección en otro (heteronimia) saldaba la problemática del intimismo; la solución ideológica brechtiana, permitía

una forma de acción social que no incurriera en un realismo social y panfletario. Recordemos en este punto cómo en distintos momentos de la historia literaria, tanto Pessoa como Brecht habían abierto la literatura hacia una dirección multiperspectivista.

En el caso del portugués, nos enfrentamos a una práctica camaleónica, a un "drama em gente", a un acto de ventriloquia que se aparta del mero seudónimo. Según Pessoa: "La obra seudónima es la del autor en su personalidad, salvo en el nombre que la firma; la heterónima es la del autor fuera de su personalidad, es de una individualidad completa fabricada por él, como si fueran los parlamentos de cualquier personaje de cualquier drama suyo" (*Poesía* 8). A diferencia de los espacios de la seudonimia, Pessoa construye espacios de alteridad distintos a los de su yo real, espacios donde se hacen visibles los conceptos de dialogismo y polifonía bakhtiana.²

Esta noción dialógica y teatral concuerda en primera instancia sin problemas con la práctica brechtiana. En primera instancia, son muchas las similitudes que aproximan el uno al otro. Así, cuando el dramaturgo alemán enfatiza la trascendencia que los conceptos de transformación, de virtualidad y proyección tienen en el ser humano (Brecht, *Fundamentos* 190-91), no hace sino converger en una dimensión dramática y dialógica del hecho literario. Sin embargo, más allá de este hecho, para Brecht, el espacio de alteridad que le interesa no se sitúa en la relación egotista entre el poeta y sus "alter egos" dialécticos, sino en la recepción del texto y su identificación con el mundo real. Para Brecht, la pretensión mimética del viejo teatro crea la ilusión de que el mundo representado en la escena es natural. Al despertar una conexión emotiva (catártica) en el espectador, éste no es capaz de percibir la impostura que todo texto encierra y, por lo tanto, no es capaz de asumir la construcción cultural que nuestro mundo representa. Según sus principios, sólo a través del *Verfremdung* o distanciamiento, el espectador puede liberarse de su fascinación dramática, contemplar su artificiosidad y encaminarse hacia la transformación social.

Los poemas de Sidney West en este sentido constituyen una hábil confluencia de las prácticas del distanciamiento de Brecht y de la heteronimia de Pessoa. A través del influjo brechtiano, Gelman va a construir un texto desapasionado, paródico, voluntariamente ficticio y ajeno a las normas de verosimilitud. Va a investirse de modelos literarios clásicos como el epitáfico, para después desmontarse; va a habitar los terrenos del patetismo para hacerse mensaje lúcido y crítico. A

través de Pessoa, Gelman va a disolver la presencia del yo (o fingirlo al menos) en una cadena de *otros* liberadora.

Sin embargo, la aproximación a la práctica heteronímica desde el brechtismo va a estar mediatizada por dos limitaciones prácticas: de un lado, Gelman sigue interesado en plasmar una mirada crítica (en franca oposición al multisubjetivismo e indiferencia ideológica de Pessoa); de otro, debe resolver la contradicción existente entre las demandas amiméticas del “extrañamiento” y la exigencia de verosimilitud del heterónimo.³

Si bien ambas figuras resultaban coincidentes en la relativización del yo, el alejamiento de la sentimentalidad y el intimismo, sus modos de articulación y objetivos diferían frontalmente en su visión de la acción política y la representación de la verosimilitud. Ésa era una cuestión que Gelman debía solventar. Recordemos que Brecht, por un lado, propugnaba una poética antirrealista con miras a un mensaje de signo subversivo; Pessoa, por otro, aspiraba a construir un universo plural poblado de voces posibles, sin que en ello exista la más mínima voluntad de compromiso político. El poeta admitía su condición actoral, pero siempre con una trasmisión emotiva en última instancia. Valga como explicación de esto, el famoso poema “Autopsicografía”:

O poeta é um fingidor. Finge
tão completamente que chega
a fingir que é dor
a dor que de veras sente . . . (*Obra poética* 164)

En el poema, aun reconociendo su condición de fingidor, Pessoa aspira a transmitir una emoción (dolor, en este caso). A diferencia de esto, el actor brechtiano solo ofrecerá su impasibilidad, para así transmitir ideas no contaminadas por la seducción del sentimiento. El nuevo Gelman, el Gelman brechtiano, tiene como objetivo último el desenmascaramiento de una alienación social que hace a los individuos meros instrumentos pasivos de la injusticia, la envidia, la soledad y la muerte. No lo hará desde el panfleto lacrimógeno del realismo social, sino que lo hará desde una galería objetivizada por el distanciamiento brechtiano.

Es este conflicto de intereses lo que provoca el desmontaje de una de las asunciones comunes de la crítica sobre *Los poemas de Sidney West*: la catalogación y caracterización de West como heterónimo de

Gelman. Llegados a este punto, podemos entender por qué West no puede responder cabalmente a la tipología del heterónimo. Si así lo hiciera, el poeta incurriría directamente en la práctica de una mimesis realista que contravendría dramáticamente el propósito “extrañador” del texto.

El uso de la traducción, entonces, adquiere sentido como fórmula que permite conciliar la evasión del yo y la dirección ideológica. Así pues, es a través del recurso translaticio como Gelman logra subordinar el deseo de una proyección en otro a las demandas de extrañamiento brechtiano. Ahora podemos explicar por qué los heterónimos del poeta argentino hablan “gelmaneando” (Bocanera “Homenaje a Juan Gelman” 34).

Este recurso a la traducción que aparecía en Pessoa como artificio verosímil, es ahora empleado como una barrera que impide un posicionamiento del lector ante la ficción que se le ofrece. De este modo, la traducción queda justificada por un recurso distanciador que imposibilita no sólo la empatía del receptor ante el texto, sino la identificación entre éste y la voz de autor. Este es el motivo por el que, contradiciendo a María del Carmen Sillato (19-20), resultaría inapropiado hablar de heteronimia, o al menos, de heteronimia pura en el caso de Sidney West.

Considero preciso en este punto recordar algunos de los rasgos básicos de la escritura heteronímica. A través de la descripción inductiva de casos podemos llegar a formular una caracterización de esta práctica. La aparición del heterónimo en poesía constituye una de las manifestaciones más representativas no sólo de la superación del yo romántico, como tantas veces se ha mencionado, sino de una crisis en la formulación de los géneros literarios (que, en cierto sentido, se retrotrae al hibridismo de algunas fuentes clásicas). Desde esta perspectiva podemos señalar que la práctica del heterónimo constituye una de las propuestas más claras de amalgama genérica.

En la práctica habitual del heterónimo se dan la mano la prosa ensayística y ficcional, la acción performativa dramática y la manifestación poética: lo que tradicionalmente se ha simplificado en prosa, teatro y poesía. Tomando en cuenta el primero de los factores, el autor imaginado se construye a partir de unos parámetros paratextuales e intertextuales (prólogos, cartas, entrevistas, referencias transtextuales, citas, etc.) que proponen la narrativa de un personaje-autor posible. En segundo lugar, dicho autor imaginario, con miras a constituir

un heterónimo puro, actúa frente al lector como un actor frente a su público. Habla desde el “otro”, continuando así la tradición del monólogo dramático de autores como Browning o figuras retóricas argumentativas como la “sermocinatio”. Finalmente, esa narrativa y esa representación performativa toman la forma de una práctica poética que finge ser ajena a la comúnmente usada por el autor-creador de heterónimos. En síntesis, nos encontramos ante una vida ficcionada, una voz teatral y un registro poético proyectados en otro que no es el autor.

Sin embargo, en el caso de *Los poemas de Sidney West* no disponemos de ninguno de estos elementos. En primer lugar, el autor traducido carece de una justificación sólida como ser ficticio, ya que en ningún momento se formula una biografía o se alude a elementos que apoyen su verosimilitud. En segundo lugar, en West no aparece nunca la voz de autor. Bajo la excusa de la traducción, Gelman impone una y otra vez, aunque despersonalizado, el lenguaje que le es propio. Nunca habla West; siempre habla Gelman. En tercer lugar, no hay un cambio radical entre la praxis poética de este libro y, por ejemplo, muchos de los poemas incluidos en *Cólera buey* (1971). El único elemento innovador de su nueva poética va a ser la formulación brechtiana (o contraformulación) del heterónimo. Así pues, en *Los poemas de Sidney West*, lo que nos encontramos finalmente es un actor que subraya el convencionalismo de su actuación. El análisis de Benjamin sobre el papel del actor en el teatro brechtiano adquiere un inesperado sentido al leer a Gelman: “The first commandment of epic theater is that ‘the one who shows’—that is the actor—shall be shown” (11).

Ahora estamos en condiciones de entender por qué West no es ni puede ser representado en la escena que constituye el poemario. Es el actor el que se muestra como actor en la escena; es Gelman el que sale disfrazado, dejando en evidencia la impostura de su interpretación. Por eso, West no es sino un “gestus” (gesto) realizado por un poeta fingidor. Como explica Benjamín: “Epic theater is gestual. The extent to which it can also be literary in the traditional sense is a separate issue. The gesture is its raw material and its task is the rational utilization of this material” (3).

No nos encontramos ante un personaje-autor realista, sino ante un conjunto de gestos o gestualidades que fingen referir a un autor, a partir de los cuales el lector deduce la existencia de West. Tal presunción de ficcionalidad se asienta en tres hechos fundamentales.

En primer lugar, el título que aparece en la portada (*Traducciones III. Los poemas de Sidney West*) prepara al lector hacia la farsa que luego se escenifica.⁴ De buen grado como lectores creemos que Gelman ha traducido a un poeta estadounidense (cuya semejanza con Edgar Lee Masters y otras figuras reales otorga cierta credibilidad). No obstante, desde la primera cita que da entrada al libro, Juan Gelman busca la complicidad del lector, o al menos trata de advertir sobre su credibilidad como traductor y creador: “La traducción, ¿es traición? / La poesía, ¿es traducción?” (7).

Estos simples versos dejan traslucir, a modo de silogismo, un tercer interrogante no explícito: “La poesía, ¿es traición?”. De esta manera, Gelman está dando un aviso para navegantes, previniendo al lector de las “traiciones” que se van a desplegar en los poemas que siguen.

En segundo lugar, escenario y personajes configuran un entorno que el lector reconoce rápidamente como perteneciente a los Estados Unidos. Los treinta y cinco personajes incluidos (Sammy McCoy, Cab Calloway, Arthur Donovan, el propio West, etc.), así como los emplazamientos mencionados (Melody Springs, Alabama, Carville, Dakota, Ginger Street, Spoker Hill) conectan fácilmente con una visión estereotipada pero reconocible por el lector, fundamentalmente hispano. Se opera en este punto un interesante caso de inversión de perspectivas: es el vecino del sur el que exotiza al vecino del Norte. Aún más, es el poeta latinoamericano el que se vale de la iconografía estadounidense como parodia, como mascarada, para terminar explorando la tradición literaria argentina lejos de cualquier pretensión de color local. Así lo señala el propio autor en 1972:

Inventé terceros y los publiqué de esa manera, en parte porque constituyen así una provocación a las corrientes populistas en boga, que suponen que una poesía es nacional—o no—si menciona—o no—los sitios y otras anécdotas de la nación. Estas corrientes no advierten que una poesía nacional no es cuestión de voluntad y mucho menos de interioridad. Es una cuestión de idioma, y el idioma es una manera de ver el mundo y aún de enfrentarlo y padecerlo. Yo creo que esos poetas “traducidos” son exactamente argentinos. . . . Nada tiene que ver con que el yanqui diga “Chicago” en vez de “Rosario”. (citado en Boccanera, “La cólera” 28-29)

Pero no solamente los poetas traducidos son argentinos, sino que la galería de personajes también lo es. Por eso Joseph Gally, uno de los caracteres, se expresa en términos dialectalizados como “escátame la sepa” o usa términos como “el jeme, la bichoca” o cita versos del acervo latinoamericano como “hermosa es la mi llama” (71). Por eso Raf Salinger vosea y exclama “cuidado que me lastimás” (67). Por eso, Bigart Sample muere de una malaria sudamericana (39). Todos ellos son argentinos. Todos ellos pertenecen a un mundo surreal cercano al realismo mágico. Hitos y nombres no son sino parte de la mascarada, del gesto.

El tercero de estos elementos que nos permiten la presunción de ficcionalidad remite al poema “Fe de erratas” (85-87) con que se cierra el libro. En él se hace mención a un Sidney West-autor: “así escribió Sidney West estas líneas que nunca lo amarán / . . . ¡ah Sidney West! aquí terminan (ojalá) / tus repechazos áspimos y pésimos” (versos 7, 13 y 14). Por mera asociación de ideas el lector colige que “estas líneas que nunca lo amarán” se refieren a todo el libro. Sin embargo, es necesario señalar que la implicación, lógicamente buscada por Gelman, es voluntariamente elusiva e irónica. El poeta argentino está subrayando la cualidad de West como mero gesto de “su” invención, como un gesto que acaba. Si bien nos fijamos, la referencia a “estas líneas” y “estos repechazos áspimos y pésimos” no garantizan de ningún modo su existencia como autor de la colección de epitafios. Es más, la frontera entre el supuesto heterónimo y sus personajes queda definitivamente disuelta desde el momento en el que la “Fe de erratas” se transforma en un último lamento, como los treinta y cuatro anteriores. El autor convertido en un personaje más resulta distanciado. En este punto, el poeta argentino desvela los mimbres de su virtuosismo: no sólo ha distanciado al supuesto autor Sidney West como autor sino también lo ha hecho como personaje al igualarlo a una galería de personajes-tipo.

En conclusión, hemos analizado el giro que se produjo en la poética de Gelman con la publicación en 1969 de *Los poemas de Sidney West*. Como resultado de la claustrofobia del yo y del recelo ante el realismo social, el poeta porteño formula una nueva poesía cuyas bases residen en la construcción de autores ficticios en clave pessoana y en la técnica del extrañamiento de Brecht. Es en este poemario donde esta articulación alcanza su grado de mayor complejidad, al subordinar el recurso de heterónimos, mediante la inserción de la falsa traducción, a la práctica del distanciamiento. El resultado final

es una galería de gestos que ha inducido a crítica y lectores a creer en un Sidney West heterónimo. Como espero haya quedado demostrado, dicha pretensión es desmontada por un análisis que revela su falsedad necesaria. Una vez evidenciados estos “gestos” textuales, contemplamos el sentido de una traducción que traiciona los mimbres de la verosimilitud, descubrimos la parodia de un nacionalismo estético basado en el color local y examinamos en las pocas huellas de West-poeta su final condición de personaje “extrañado”.

Notas

1. Se hace preciso en este punto aclarar dos cuestiones. En primer lugar, seguimos el término “heterónimo”, en lugar de “apócrifo”, siguiendo el razonamiento de María del Carmen Sillato (19-20), la mayor autoridad en la materia heteronímica de Gelman. En segundo lugar, siguiendo a la crítica, consideramos que es la presencia de Pessoa y no de Antonio Machado la que actúa como referencia directa de la creación de heterónimos. La construcción intertextual de heterónimos, la autonomía de voces representadas y la cita literal pessoana (“Yo también escribo cuentos,” *Oficio Ardiente* 370-72), justifican esta identificación entre práctica heteronímica e influjo de Pessoa.

2. En este sentido, el magnífico estudio de Dionísio Vila Maior (*Fernando Pessoa: Heteronímia e dialogismo—O contributo de Mikhaïl Bakhtine*)— demuestra hasta qué punto Pessoa encarna el modelo en poesía más significativo de dialogía bajtiana.

3. La cuestión sobre la dimensión política de Pessoa ha sido trabajada por José Fernando Tavares. Su libro revela la importancia que tuvo la reflexión política en su obra. Sin embargo, como señala Campos Monteiro (196-97), dicha formulación perteneció más al ámbito abstracción teórica que al compromiso ético.

4. Todas las referencias al poemario de Gelman pertenecen a la edición original, publicada en Argentina en 1969.

Obras citadas

- Benedetti, Mario. “Juan Gelman y su ardua empresa de matar melancolía.” *Los poetas comunicantes*. Montevideo: Marcha, 1972. 223-49. Impreso.
- Benjamín, Walter. *Understanding Bertolt Brecht*. London: NLB, 1977. Impreso.

- Boccanera, Jorge. "La cólera de las palabras" *Cuaderno de crisis* 33 (1988): 24-32. Impreso.
- . et al. "Homenaje a Juan Gelman." *La Maga* 28 (1997). Impreso.
- Brecht, Bertolt. *Fundamentos del teatro*. Buenos Aires: Nueva visión, 1973. Impreso.
- Brown, Hilda Meldrum. *Wagner, Brecht, and the Limits of 'Epic' Theater*. Oxford: Clarendon, 1991. Impreso.
- Campos Monteiro, Thaís. *Mais Além do Drama Poético de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2006. Impreso.
- Dalmaroni, Miguel. *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires: Almagesto, 1993. Impreso.
- . *Cólera buey*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1971. Impreso.
- Masters, Edgar Lee. *Antología de Spoon River*. Trad. Claudio Tassara. Lima: Ruray, 1981. Impreso.
- Pérez López, M^a Ángeles. Prólogo. *Oficio ardiente*. De Juan Gelman. Salamanca: Ediciones de la U de Salamanca, 2005. 9-87. Impreso.
- Pessoa, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar Ed., 1972. Impreso.
- . *Poesía*. Trad. Miguel Ángel Flores. México: Letras Vivas, 1997. Impreso.
- Sillato, María del Carmen. *Juan Gelman: Las estrategias de la otredad: heteronimia, intertextualidad, traducción*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999. Impreso.
- Tavares, José Fernando. *Fernando Pessoa e as estratégias de razão política*. Barcelona: Piaget, 1998. Impreso.
- Vila Maior, Dionísio. *Fernando Pessoa: heteronimia e dialogismo. O contributo de Mikhail Bakhtin*. Coimbra: Almedina, 1994. Impreso.