

La junta luz di Juan Gelman¹: un oratorio contro il silenzio

Arianna Fiore

Università degli Studi di Firenze (<arianna.fiore@unifi.it>)

Abstract

Juan Gelman is generally considered by critics to be one of the most important poets of modern Argentina. Born in Buenos Aires in 1930 from Russian-Jewish parents, he published his first collection of poems (*Violín y otras cuestiones*) in 1956. He is a member of the Generación del 60, made up of intellectuals influenced in their critical realism by the charisma of Raúl González Tuñón, forerunner of Argentina's social and political poetry. This group was politically very active, as demonstrated by their experimental language and iconoclastic lyricism. Gelman's later life was marked by his exile in the wake of the 1976 dictatorship, and by the *desaparición* of his son Marcelo Ariel, his daughter-in-law Claudia and his grand-daughter Andrea (born in prison). Since then, it was impossible for Juan Gelman to separate his personal plight from Argentina's historical-political situation, and his poetry became more and more intimate and lyrical, marked by human drama. *La junta luz*, the author's only theatre play, was written and published in this second phase.

Keywords: *desaparecidos*, *dictatorship*, *La junta luz*, *Juan Gelman*, *mothers of Plaza de Mayo*, *oratorio*

Il poeta argentino Juan Gelman pubblica *La junta luz*, ad oggi unica opera teatrale edita della sua produzione, nel 1985, a Buenos Aires². Nonostante

¹ Juan Gelman nasce a Buenos Aires nel 1930 in una famiglia di ebrei ucraini emigrati in America Latina. È stato uno scrittore, giornalista e traduttore di rinomata fama, ma soprattutto è considerato il miglior poeta della sua generazione e uno dei maggiori poeti contemporanei in lingua spagnola, tanto da vincere nel 2007 il Premio Cervantes. Per le sue convinzioni politiche è stato perseguitato dalla dittatura argentina, ragion per cui è vissuto in esilio dal 1975 al 1988. In questo periodo ha subito il dramma della perdita del figlio e della nuora, andati ad allungare le lunghe liste dei *desaparecidos*. Muore a Città del Messico il 14 gennaio 2014.

² Nel presente studio ci riferiremo sempre alla prima edizione dell'opera, pubblicata nel 1985. Nel 2001 *La junta luz* è stata ripubblicata con leggere modifiche all'interno di *Anunciaciones y otras fábulas* insieme a *Fábulas* (1971) e ad *Anunciaciones* (1988).



la dittatura fosse conclusa da pochi anni, il poeta si trovava ancora in esilio, trascorso prima in diversi paesi europei e successivamente in Messico, dove ha continuato a risiedere fino alla morte, avvenuta nel gennaio del 2014, ritenendo ormai impossibile un ritorno in patria. Prima e ultima opera teatrale, dunque, sempre che di teatro possa parlarsi: come vedremo, si tratta di un'opera difficilmente rappresentabile, più facilmente considerabile come un poema drammatico altamente lirico, basato sull'intertestualità³, allo stesso tempo con una certa relazione con il teatro brechtiano per quanto riguarda i contenuti in esso affrontati (Sillato 1998, 368-375). Sulla base di una struttura compositiva essenzialmente epica, Gelman dà quindi vita a un'opera lirica, in cui, secondo Alfredo Fressia

todo es poesía, aun las indicaciones escénicas. Pero no se trata de cualquier obra de teatro ni de cualquier poesía, sino de una paradójica tragedia paralizada, sin acción, donde sólo queda la Némesis, bajo la forma de tortura policial y la anagnórisis del amor (madres, hijos)... (<<http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh6gelman.htm>>, 09/2014)

tutto è poesia, perfino le indicazioni sceniche. Ma non si tratta di un'opera teatrale qualsiasi né di una poesia qualsiasi, bensì di una paradossale tragedia paralizzata, senza azione, in cui rimane solo la Nemesi, sotto forma di tortura poliziesca e di anagnorisi dell'amore (madri, figli)...⁴

Incentrata sui temi della tortura, della dittatura militare argentina e dell'assenza dei *desaparecidos*, *La junta luz* è un'opera che risponde a ossessioni personali e allo stesso tempo collettive che devono essere esorcizzate: Juan Gelman prova a dimostrare la contiguità esistente tra l'orrore e l'amore, e la potenza etica che può assumere la poesia, anche attraverso la messa in scena.

Proprio all'assenza è dedicato l'inizio dell'opera, che si apre con la seguente affermazione di una madre: "Así que él no está más aquí" (Gelman 1985, 11; E dunque lui non è più qui). È infatti questo il tema principale di questo particolare *poemario*: Gelman si propone di mettere in scena un'assenza intollerabile, di portare a teatro il dolore per un vuoto improvviso, ma non solo, vuole rappresentare la più grande tragedia che la natura umana abbia concepito, una madre che perde il proprio figlio. E, come se non bastasse, allarga il suo personale dramma al dramma delle madri, *las madres de Plaza de Mayo* e a quello di un intero Paese, giacché porta a teatro un dramma che nell'Argentina della dittatura si elevò

³ Javier Rodrigo Sancho ha definito *La junta luz* un risultato di "poesía conversacional" (<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/juntaluz.html>>, 09/2014), che trae ispirazione da quel tipo di poesia nata nella seconda metà del XX secolo in cui prevalevano le tematiche politico-sociali che facevano ricorso all'espressione colloquiale. Gelman avrebbe condiviso questo tipo di poesia con altri poeti latinoamericani, come Ernesto Cardenal (1925), Roque Dalton (1935-1975), Mario Benedetti (1920-2009) e Paco Urondo (1930-1976), che intendevano la poesia come uno strumento di lotta (Rodrigo Sancho 2004).

⁴ Se non diversamente indicato tutte le traduzioni in italiano sono a cura dell'autrice.

a sistema, con i suoi 30.000 figli *desaparecidos*. Per fare tutto questo, per narrare l'indicibile, Juan Gelman decide di muoversi nel campo del sublime.

L'assenza messa in scena si concretizza in un dialogo simbolico tra due anime, quella del figlio scomparso e quella della madre. Il figlio rappresenta tutti i *desaparecidos* della dittatura argentina, e la madre è a sua volta un personaggio collettivo che cela dietro a sé tutte le madri di Plaza de Mayo, a cui è dedicata l'opera⁵. Ma non di sola assenza si tratta: Gelman mette in scena l'orrore, la morte e soprattutto il dolore, sostrato della *desaparición*, la tragedia dell'assoluta incertezza tra la vita e la morte. Nonostante queste premesse, non ci si trova davanti a un canto di lutto (Fabry 2005, 55-69; Fabry 2008, *passim*): le due voci mettono in scena il dialogo di due anime che si cercano, si inseguono danzando attorno all'albero della vita e provano a sconfiggere la tortura, la morte e l'assenza, il tempo e la realtà. Provano ad avere una rivalse sulla storia, e alla fine la ottengono.

L'autore instaura fin da subito un molteplice contrasto tra i diversi soggetti dell'opera: il corpo con l'anima, la presenza con l'assenza, la vita con la morte, e quindi il passato con il presente, ma anche l'atteggiamento ieratico delle madri rispetto alla folle brutalità e alle menzogne dei torturatori. La madre si muove su due livelli temporanei continuamente alternati, e spesso accavallati: torna al passato vissuto e il ricordo fa sì che la sua voce si elevi nel presente in un canto all'assenza. Lo stesso avviene anche per il figlio: le immagini del passato rimandano ossessivamente al momento della tortura, mentre nel presente il *desaparecido* è sublimato in una voce, in un canto d'amore di un'anima in cui non rimangono tracce d'odio e di rancore. La poesia gelmaniana riesce così a farsi sintesi del conflitto dei termini in contrasto e i personaggi vivono nella continua sospensione tra questi due mondi, quello del ricordo e quello ideale. In un certo qual modo, l'orrore del passato trova una spiegazione nella sublimazione del presente.

Anche il titolo – *La junta luz* – gioca apparentemente con questa continua ambiguità: se da una parte potrebbe alludere alla Giunta Militare, dall'altra rimanderebbe anche alla finale riunificazione della madre con il figlio scomparso, la luce che ritorna a essere finalmente (con)giunta. Il sottotitolo dell'opera, *Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo*, definisce invece chiaramente il genere a cui si ispira. L'oratorio è infatti una composizione drammatico-musicale che nasce e si sviluppa intorno alla fine del XVI secolo, in origine pensata senza un apparato scenico e senza costumi specifici. È eseguita da un coro, dall'orchestra e da alcuni cantanti solisti, con un argomento solitamente di tipo religioso ma non liturgico⁶.

⁵ La copertina della prima edizione del libro riporta una fotografia di Alicia Sanguinetti che ritrae le madri di Plaza de Mayo in un momento della rituale marcia del giovedì, con un cartello che riporta la parola "vida". *La junta luz* è dedicata anche a Flavia: "a flavia / en flavia".

⁶ Treccani, voce "Oratorio" (<<http://www.treccani.it/vocabolario/oratorio3/>>, 09/2014): "consta di una parte in stile recitativo (testo) affidata a un oratore (detto storico) e di altre parti vocali affidate a personaggi che eseguono arie e pezzi d'insieme, ai quali si aggiunge il coro che rap-

Gelman, dunque, dando vita a un'opera altamente sperimentale dal punto di vista scenico e linguistico, si avvale allo stesso tempo di un modello codificato nella tradizione, in cui la musica ha un ruolo fondamentale⁷. Questo avviene infatti anche in *La junta luz*: alle voci del coro e al canto della madre e del figlio si alternano uno dopo l'altro un rock sfrenato, il valzer *Desde el alma*, che rimanda alla tradizione popolare, il rumore ossessivo dello scatto delle diapositive con i ritratti dei *desaparecidos* – una sorta di muro della memoria, come quello organizzato dal *Nunca más*⁸ –, le frasi degli interrogatori ossessivi e allucinati a cui sono sottoposti i ragazzi, reiterate costantemente e ossessivamente come ipnotico sottofondo di tutta l'opera, e ancora filastrocche per bambini, un tango, delle ninnenanne.

Il testo è suddiviso in otto scene separate da uno spazio bianco o da una indicazione testuale. Queste scene non sono collegate tra loro, hanno un carattere discontinuo e possono essere lette autonomamente, pur rimandando tutte al tema della *desaparición*. L'autore non rispetta nemmeno un ordine cronologico, giacché le scene seguono un apparente ordine casuale. All'interno del testo ci sono cinque disegni a china che riproducono immagini di violenza: ritraggono figure a volte deformi a volte simboliche che si riferiscono più o meno direttamente ad alcune scene del testo.

Anche i personaggi dell'opera si muovono su due livelli, uno più concreto e uno invece altamente simbolico: si susseguono sulla scena la madre (che abbiamo visto rappresenta tutte le madri di Plaza de Mayo), il coro (che indicherebbe la maternità, e all'interno del quale confluisce a volte la stessa madre), il figlio *desaparecido* (che rappresenta l'anima di tutti i *desaparecidos*, un'anima presente nell'assenza del corpo), un bambino e una bambina (che vogliono essere invece il ricordo, la passata e reale corporeità del figlio, essenzialmente espressa in due momenti: l'ultima volta che la madre ha visto il proprio figlio e il momento della tortura subita dai parte dei militari), l'albero della vita (immagine cabalistica che rimanda alle leggi dell'universo, in cui a volte si cela la madre, a volte il figlio *desaparecido*)⁹, una coppia di militari e una voce anonima.

Nascosto in mezzo a questi pochi ed emblematici personaggi c'è anche l'autore, coinvolto in prima persona con la *desaparición* del proprio figlio Mar-

presenta la folla o che semplicemente commenta l'azione, mentre l'accompagnamento strumentale è accompagnato da un organico che può variare dal piccolo complesso all'orchestra sinfonica”.

⁷ Nel testo si afferma che “La musicalización del presente texto pertenece a Gabriel Senanes” (Gelman 1985, 59; L'adattamento musicale del presente testo è di Gabriel Senanes).

⁸ Il *Nunca más* era stato pubblicato l'anno prima, nel 1984, dalla CONADEP, acronimo della Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Online esiste un sito dedicato alla memoria dei *desaparecidos* della dittatura argentina: <<http://www.desaparecidos.org>> (09/2014).

⁹ “hijo (árbol de la vida): crecen ramitas verdes de tu dolor, mamá // madre: dolor, serví // hijo: a tu sombra crece todo mi amor de vos” (Gelman 1985, 53; figlio (albero della vita): crescono rametti verdi dal tuo dolore, mamma // madre: dolore / fai qualcosa // figlio: alla tua ombra cresce tutto il mio amore di te).

celo, della nuora María Claudia e della nipotina, nata durante la prigionia. Nonostante l'implicazione personale nel dramma, Gelman non compare mai direttamente all'interno dell'opera se non come Autore attraverso le annotazioni sceniche in cui sovente si inserisce ricorrendo alla prima persona singolare: "Veo la escena así" (Gelman 1985, 11; Immagino la scena così). Possiamo scorgere inoltre un suo riflesso nella voce, sempre assolutamente anonima, o nel personaggio della madre, con cui il poeta condivide il medesimo dramma della perdita del figlio: il mondo dell'elaborazione letteraria e quello della realtà confluiscono nella prova drammaturgica, che li avvicina fino a renderli indistinguibili.

La scenografia è organizzata su due livelli, uno rialzato rispetto all'altro, che a loro volta vengono suddivisi a metà, venendo a formare un primo e un secondo piano con una parte destra e una sinistra per ciascuno. Il primo piano è riservato alla "simbolización del drama a través de elementos especiales alegóricos" (Fabry 2006, 110; simbolizzazione del dramma attraverso elementi spaziali allegorici), con il *desaparecido* che interagisce con la madre, mentre il secondo "acoge la representación de lo histórico como montaje de voces e imágenes que ostenta el carácter construido y espectacular de la representación" (ivi, 110; accoglie la rappresentazione dell'elemento storico come montaggio di voci e immagini che ostenta il carattere costruito e spettacolare della rappresentazione), in cui ritornano le immagini della tortura. I due livelli rappresentano due dimensioni temporali e due condizioni contrapposte, la dimensione allegorica dell'ideale – con la madre che dà perennemente vita al figlio – e quella reale della storia – con la dittatura che invece gli dà la morte, alternando quindi tra di loro l'ideale e la vita, la realtà e la morte. Nel corso del dramma essi si intrecciano e si alternano, perché dopo la scomparsa del figlio per la madre il tempo perde di senso, cosa che la spinge a vivere una continua paralisi temporale nel presente, che non riesce ad accettare, e che la rimanda inesorabilmente al passato per poter trovare il coraggio e la forza per continuare a cercare. Questo senso di inaccettabilità del reale e di spaesamento si traduce nella scena con continui movimenti tra i due piani e le rispettive due parti del palcoscenico. Completano l'allestimento scenografico cartelli che salgono e calano sullo sfondo, flash, fotografie, schermi cinesi, diapositive e una piramide, posta in mezzo al palcoscenico, che rimanda alla piramide di Plaza de Mayo, monumento di Buenos Aires attorno alla quale girano ogni giovedì le madri in segno di protesta.

La junta luz risponde a una delle caratteristiche fondamentali della poetica gelmaniana: l'invenzione attraverso la finzione letteraria di un nuovo sé, che consente al poeta di rinnegare in un certo qual modo la paternità di quanto affermato nella sua opera assecondando allo stesso tempo la sua tendenza a moltiplicare le voci, o piuttosto a coniugare la sua personale voce in numerosi tipi di altre voci. Questo espediente non è nuovo per il poeta. Esso si era già esplicitato attraverso l'invenzione, a partire dal 1965, di diversi ete-

ronimi, di cui Gelman avrebbe tradotto e quindi pubblicato l'opera¹⁰. Dopo la dittatura argentina però l'invenzione di due nuovi eteronimi assunse per il poeta una valenza diversa, maggiore, giacché consentì a Gelman di compiere un passo in più rispetto all'esperienza precedente, consentendogli sostanzialmente di prendersi una rivincita sulla storia del suo paese e di sconfiggere almeno in parte – ossia, poeticamente – la morte. José Galván e Julio Grecco sono infatti dei fittizi militanti e poeti, morti e scomparsi durante la dittatura, dei compagni di lotta, con cui Gelman condivide poesia e militanza e di cui pubblica le liriche in *Hacia el sur*, opera pubblicata in Messico nel 1983. In essa include inoltre anche alcune poesie firmate direttamente da lui¹¹, Juan Gelman in persona, aumentando lo spaesamento del lettore che viene ulteriormente indotto a ritenere l'opera un'opera collettiva, e a distinguere tra i tre soggetti scriventi dotando ognuno di loro di una veridicità, di una reale esistenza. Con i due nuovi eteronimi il poeta condivide questa volta la nazionalità e l'esperienza della dittatura, causa della morte dei primi due, mentre ha costretto all'esilio il loro inventore e traduttore. Gelman si nasconde quindi dietro a una pluralità di voci per dare simbolicamente voce a chi non l'ha più, per dare loro eternità attraverso la parola poetica.

No sólo vuelven y vuelven la figura del hijo y la de los compañeros desaparecidos: vuelven y vuelven también los textos y los intertextos que los evocan. Los textos también son aparecidos, es decir, espectros, pero, al contrario de los vivos que enloquecen si no se sitúan claramente en un mundo separado de los muertos, los textos van y vienen. Los enunciados que se repiten en enunciaciones diversas no mueren nunca en realidad: son, en el sentido estricto de la palabra, des revenants. (Fabry 2006, 118)

Non solo tornano e ritornano la figura del figlio e quella dei compagni *desaparecidos*: tornano e ritornano anche i testi e gli intertesti che li evocano. Anche i testi sono *aparecidos*, ossia, spettri ma, diversamente dai vivi che impazziscono se non si inseriscono chiaramente in un mondo separato dai morti, i testi vanno e vengono. Gli enunciati che si ripetono in enunciazioni diverse in realtà non muoiono mai: sono, nel senso stretto della parola, des revenants.

¹⁰ Mi riferisco concretamente a *Traducciones I. Los poemas de John Wendell (1965-68)*, *Traducciones II. Los poemas de Yamanocuchi Ando (1968)* e *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*, unico di questi testi che viene pubblicato autonomamente. Gelman sostiene di aver tradotto le opere di questi tre poeti, rispettivamente inglese, giapponese e statunitense. In *Cólera buey* (1965) i tre testi vengono riuniti e intitolati genericamente *Traducciones*.

¹¹ Secondo le biografie indicate da Gelman, Julio Grecco sarebbe morto durante la dittatura e José Galván rientrerebbe invece nella lista dei *desaparecidos*. Galván avrebbe trovato le poesie di Grecco dopo la sua morte mentre Gelman quelle di entrambi, una volta andato in esilio.

La junta luz è di per sé un testo eterogeneo sotto più punti di vista: esulando l'elemento strettamente testuale o vocale, riferendoci alla rappresentazione scenica, l'opera risulta ricca di movimento, sostanza, corporeità, vita, che contrastano con i temi dell'assenza e della morte. A livello formale si alternano dialoghi in prosa e in poesia, liriche, canzoni, echi di voci diverse e toni di voce diversi¹². E se questo può sembrare ovvio per un testo teatrale, in cui c'è sempre un autore che presta la sua voce ai diversi personaggi che la moltiplicano interagendo fra loro e parlando, sostenendo quanto l'autore fa loro dire, il poeta instaura qui un dialogo anche con alcuni testi, che vengono posti in rapporto dialogico tra di loro e con lui stesso. Quando pubblica *La junta luz* Gelman è in esilio e per sopravvivere si crea una ideale comunità letteraria di riferimento, che riporta all'interno delle sue opere. Nel nostro caso specifico, *La junta luz*, si tratta di estratti da diverse opere già pubblicate da altri autori e incluso da sé stesso: troviamo alcuni versi del suo maestro César Vallejo (1892-1938), le testimonianze di due ragazzi che come suo figlio avevano dovuto affrontare la violenza delle forze militari, alcuni versi di Gelman precedentemente pubblicati in altre raccolte e alcuni richiami alla mistica spagnola, che per il poeta argentino simboleggia il ritorno alle radici della madre lingua spagnola. Vediamo con quali modalità e per quale ragione questi testi sono stati inseriti all'interno dell'opera in oggetto.

Un dialogo riporta un tentativo di ricatto di un militare nei confronti della madre: sarebbe disposto a darle notizie del figlio ma solo in cambio di una ingente somma di denaro. Il dialogo si ripete in modo ossessivo, violento, brutale, con un ritmo meccanico. Questa scena viene alternata con il ricordo dell'ultima volta in cui la madre vide il figlio prima di uscire di casa quando, appoggiata sulla sua spalla, si sforzava di leggere dal libro che il ragazzo stava leggendo. La madre interrompe il tentativo di ricatto del militare recitando per l'appunto i versi di una lirica di César Vallejo, "Idilio muerto" (1918), che grazie all'accavallamento temporale si rivela essere la lettura del figlio, e che funge quindi da ponte tra il passato e il presente:

¹² Silvia Lafuente sostiene a proposito della produzione di Gelman che "El texto se vuelve un collage de imágenes de diferentes procedencias" (Lafuente 1995, 26; Il testo diventa un collage di immagini di provenienze diverse), procedimento tra l'altro tipico nella generazione del 60 e quindi non caratteristico solamente dell'opera di Gelman, in cui spesso vengono inclusi testi di tango, citazioni poetiche, espressioni dell'oralità e riferimenti ai classici.

... madre: siempre el mismo desordenado (arregla los libros, la ropa) / ¿no terminás el café? / ¿ya te vas? / ¿cuándo volvés? /	... madre: sempre il solito disordinato (sistema i libri, i vestiti) / non finisci il caffè? / te ne vai già? / quando torni?
milico 1 (voz en off, siempre): 20 millones de pesos, señora	militare 1 (voce in off, sempre): 20 milioni di pesos, signora
(la madre se acerca al hijo, lee sobre su hombro)	(la madre si avvicina al figlio, legge da sopra le sue spalle)
madre (canta): ‘qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita / de junco y capulí / ahora que me asfixia Bizancio y que dormita / la sangre como flojo cognac dentro de mí’ /	madre (canta): ‘Che farà a quest’ora la mia andina e dolce Rita / di giunco e capulí / ora che mi asfissia Bisanzio e che sonnecchia / il sangue, come un fiacco cognac, dentro di me ¹³ /
milico 1: 20 millones de pesos y le paso información... (Gelman 1985, 26-27)	militare 1: 20 milioni di pesos e le passo un’informazione...

Il nome di César Vallejo non viene pronunciato in nessun momento, i suoi versi compaiono all’interno dell’opera come una citazione silenziosa, che solo chi conosce può cogliere, a cui Gelman ricorre, in un momento altamente drammatico, per innalzare la bellezza della lingua, la tenerezza e il potere vivificatore della poesia in contrasto con la brutalità dei militari¹⁴. Recita Vallejo per allontanare il presente e per esorcizzare i suoi incubi. Un mondo ideale fatto di poesia si oppone quindi al mondo reale, caratterizzato da violenza e volgarità, da ragazzi rapiti e torturati e condannati alla *desaparición*, da madri costrette a pagare per sapere qualcosa dei propri figli¹⁵.

¹³ La madre sta leggendo “Idilio muerto”, lirica di César Vallejo, contenuta in *Los Heraldos Negros* (1918). La traduzione in italiano di “Idilio muerto” è di Roberto Paoli (Vallejo 2008, vol. 2, 83).

¹⁴ “Vallejo me influyó profundamente, en lo personal y también en mi poesía. Y creo que vos tenés razón cuando decís en tu trabajo que mientras la influencia de Neruda es aplastante, ahogadora, la de Vallejo es liberadora” (Benedetti 1972, 228; Vallejo mi ha influenzato molto, a livello personale e nella mia poesia. E credo che tu abbia ragione quando dici nel tuo lavoro che mentre l’influenza di Neruda è schiacciante, soffocante, quella di Vallejo è liberatrice), affermazione tratta da un’intervista rilasciata da Juan Gelman a Mario Benedetti.

¹⁵ Vallejo è un modello di riferimento per l’oralità della parola poetica, non solo in Gelman ma in molti poeti della sua generazione: “Una manera de hablar de sí mismo a

Passiamo al secondo caso, le testimonianze dei giovani *desaparecidos*. Nel corso del testo i due ragazzi vengono interrogati e torturati. Il brano dell'interrogatorio trae ispirazione dalle testimonianze che alcuni giovani argentini fatti prigionieri dalle forze militari negli anni della dittatura rilasciarono per il libro inchiesta di Carlos Gabetta, *Todos somos subversivos*¹⁶. In questo caso Gelman si avvale direttamente delle parole di Daniel Heredia e di Ana María Careaga, ma le traduce in versi. Vediamo la testimonianza di quest'ultima, all'epoca della tortura in stato interessante:

... un auto / dos hombres /
 me vendan los ojos /
 en la ciudad / es la ciudad /
 el día / el día /
 el subsuelo /
 la escalera /
 la pieza /
 ¿dónde está tu familia? /
 la picana /
 los pechos /
 la vagina /
 ¿dónde está tu familia? /
 querosén en los ojos
 la boca
 la nariz /
 desnuda yo /
 ¿dónde está el tiempo? /
 el tiempo que /
 la picana /
 ¿dónde está tu familia? /
 el tiempo /
 la mañana /
 ¿dónde estás / mi mañana? /
 te tengo aquí /
 sos vientre /
 dos celdas /
 la pieza /
 la vagina /
 ahí se movió mi niño /
 afuera el tiempo no es /
 adentro él vive /...

... un'auto / due uomini /
 mi bendano gli occhi /
 nella città / è la città /
 il giorno / il giorno /
 il sottosuolo /
 la scala /
 la stanza /
 dov'è la tua famiglia? /
 la picana /
 il seno /
 la vagina /
 dov'è la tua famiglia? /
 cherosene negli occhi
 la bocca
 il naso /
 nuda io /
 dov'è il tempo? /
 il tempo che /
 la picana /
 dov'è la tua famiglia? /
 il tempo /
 il domani /
 dove sei / mio domani? /
 ti tengo qui /
 sei ventre /
 due celle /
 la stanza /
 la vagina /
 lì si è mosso il mio bambino /
 fuori il tempo non è /
 dentro lui vive /...

través de los modos de decir tomados de los demás: decirse diciéndolos" (Lafuente 1995, 26; Una maniera di parlare di sé stesso attraverso i modi di dire presi dagli altri: dirsi dicendoli).

¹⁶ Gabetta pubblicò il suo lavoro nel 1979 mentre si trovava in esilio in Francia. L'opera venne ripubblicata in Argentina nel 1983. Alla fine della sua opera, Gelman riporta la provenienza delle testimonianze.

resistió /	ha resistito /
me crea /	mi crea /
no conozco su rostro /	non conosco il suo viso /
hace mi rostro /	crea il mio viso /
mi vientre /mi mañana /	il mio ventre /il mio domani /
mi tiempo que /	il mio tempo che /
le hablo todo el tiempo /	gli parlo tutto il giorno /
le cuento que /	gli racconto che /
y el oso y el lobito /	e l'orso e il lupetto /
vientre / mañana que /	ventre / domani che /
sos yo /	sei io /
te cuento que /... (Gelman 1985, 33-34)	ti racconto che /...

L'intertestualità è da intendersi però anche in chiave prospettica: Gelman crea richiami continui non solo con opere altrui ma anche con le sue stesse opere, con la sua stessa poesia scritta negli anni dell'esilio. All'interno de *La junta luz* ci sono infatti ben undici liriche tratte da *Carta abierta* (1980), sette da *Comentarios* (1982), tre da *Notas* (1980) e una da *Si dulcemente* (1980). María del Carmen Sillato parla in questo caso di una sorta di egemonia di una voce poetica che unificherebbe le altre voci presenti in queste liriche (Sillato 2006).

Nel caso delle poesie tratte da *Comentarios*, il gioco di riflessi e richiami impliciti aumenta ulteriormente. *Citas y Comentarios* (1982) è la terza raccolta poetica composta durante l'esilio, tra il 1978 e il 1979, e viene dedicata al suo paese. All'interno dell'opera Gelman dichiara alcuni dei riferimenti a cui il titolo allude, rivolti in parte alla tradizione biblica: ritroviamo infatti echi del re Davide, di Isaia, di Ezechiele. La maggior parte di queste poesie è vincolata però alla lettura della mistica spagnola, a Santa Teresa de Ávila (1515-1582) e soprattutto a San Juan de la Cruz (1542-1591), alla *Llama de amor viva* (composto nel 1584-85; vedi "Comentario XXV") e al *Cántico espiritual* (composto nel 1578-1584; come ad esempio il "Comentario XII"), a sua volta rilettura in chiave cristiana del *Cantico dei cantici*, lo *Shir hashirim* del Re Salomone, il canto del dialogo mistico tra l'amato e l'amata, secondo la tradizione ebraica simboli dell'unione tra Dio e il popolo d'Israele e secondo la tradizione cristiana – che dalla precedente trae origine – del ricongiungimento tra Dio e l'anima. Si tratterebbe quindi di una rilettura e successiva riscrittura, o di una "lectura de lecturas que contienen otras lecturas", come sostiene María del Carmen Sillato:

Lectura de lecturas que contienen otras lecturas – la del poeta que lee a los místicos españoles, los que a su vez leyeron o conocieron los textos de la Cábala, la que por su parte responde a una lectura de textos bíblicos –, confirma el concepto de Kristeva acerca del texto como "productividad" en el que se entrecruzan y neutralizan discursos provenientes de otros textos. (2006, 94)

Lettura di letture che contengono altre letture – quella del poeta che legge i mistici spagnoli, che a loro volta lessero o conobbero i testi della Cabbala, che a sua volta risponde a una lettura di testi biblici –, conferma il concetto di Kristeva a proposito del testo come "produttività" all'interno del quale si intrecciano e neutralizzano discorsi provenienti da altri testi.

Le liriche riprese da *Comentarios* e inserite in *La junta luz* si rifanno prevalentemente alla rilettura di San Juan, e non al *Cantico* biblico. Se di citazione si trattava con Vallejo – riprendeva esattamente alcuni versi tratti da “Idilio muerto” –, ora possiamo parlare solo di allusione: i versi di Gelman sono infatti a loro volta una sorta di riscrittura di quelli di San Juan de la Cruz, intesa non come citazione letterale del testo, quanto piuttosto come una versione arricchita e personalizzata dell’originale¹⁷. Più che di citazioni, infatti, si tratta di un “entrecruce de otras voces y de otros textos, producto de lecturas que se incorporan intertextualmente a sus propios textos” (Sillato 2006, 172; intreccio di altre voci e di altri testi, prodotto di letture che si incorporano intertestualmente ai suoi stessi testi). Se nei mistici il riferimento è alle anime che tendono alla riunificazione con Dio, nei *Comentarios* di Gelman c’è un’implicita allusione al concetto di patria, da cui il poeta è esiliato e a cui aspira di far ritorno. La visione esiliare è il filo conduttore che avvicina tutti questi testi, la mistica spagnola con l’anima che tende a Dio, la tradizione ebraica con l’esodo del popolo di Israele e il ritorno alla terra promessa e la poesia di Gelman, esiliato dalla sua patria, ebreo e di lingua spagnola come lo erano stati anche i sefarditi, gli ebrei spagnoli. A proposito della particolare variante della lingua spagnola usata dai sefarditi e ripresa da Gelman in alcune sue opere, Silvia Lafuente sostiene che:

... la ricreazione della lingua dei mistici offre al poeta la possibilità di unirsi all’assente (la patria), e attraverso quest’unione avere l’opportunità di incontrare il suo essere nell’esilio. E questo è il motivo che lo spinse anche a tradurre la poesia ebraica in *Composiciones*. (Lafuente 2008, 57)¹⁸

Composiciones rappresenta in parte il proseguimento di *Citas y Comentarios*. Pubblicato nel 1986, raccoglie 57 testi scritti tra il 1983 e il 1985, in cui Gelman traduce a suo modo, sempre con la sua peculiare prassi traduttologica, poesia ebraica tratta da fonti bibliche e poesia sefardita rinascimentale, che ruotano attorno al tema dell’esilio. Lo stesso Gelman offre all’interno dell’opera la chiave di lettura del suo titolo:

¹⁷ Si vedano i seguenti esempi: “¿estás vivo? // ¿estás muerto? // ... ¿vivimorís otra vez como // pedacito de vos?” (sei vivo? // sei morto? // ... vivimuoiri un’altra volta come // brandello di te?) di *La junta luz*, citazione che ricorda *Notas in Interrupciones I* (1988), “¿estás vivo? / ¿estás muerto? / ¿hijo? // ¿vivimorís otra vez / otro día / como // moriviviste estos tres años // en un campo de concentración?” (sei vivo? / sei morto? / figlio? / vivimuoiri un’altra volta / un altro giorno / come // morivivesti questi tre anni // in un campo di concentramento?). *La junta luz*, “como pajita / como suave recordación de vos” (come fuscello / come dolce ricordo di te) ricorda invece questo verso tratto da *Citas*: “alma de vos quemándome la dulce recordación de vos” (“anima di te bruciandomi il dolce ricordo di te).

¹⁸ In *Dibaxu* (1994) Gelman ricorre invece alla lingua dei sefarditi come mezzo per ricercare le proprie radici, di ebreo e di esiliato.

llamo com/posiciones a los poemas que siguen porque los he com/puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos. está claro que no pretendí mejorarlos. me sacudió su visión exiliar y agregué – o cambié, caminé, ofrecí – aquello que yo mismo sentía. ¿como contemporaneidad y compañía? ¿mía con ellos? ¿al revés? ¿habitantes de la misma condición? en todo caso dialogué con ellos...

(Gelman 2002, 453)

... chiamo com/posizioni le poesie che seguono, perché le ho com/poste, vale a dire, ho messo cose mie nei testi che grandi poeti scrissero secoli fa. è chiaro che non ho preteso di migliorarli. fui colpito dalla loro visione dell'esilio, e aggiunsi – o cambiai, camminai, offrii – ciò che io stesso sentivo. come contemporaneità e compagnia? mia con loro? a rovescio? abitanti della stessa condizione? in ogni caso dialogai con loro...

(Trad. it. di Branchini 2011, 17)

In *La junta luz* l'intertestualità che il poeta instaura all'interno del suo testo avvalendosi delle liriche tratte da *Comentarios* comporta una ulteriore interpretazione della fonte mistica. Se in *Citas y Comentarios* il tema era l'esilio, ossia l'esilio del poeta dalla sua patria – a cui l'opera era dedicata –, ora la patria appare come sfumata in lontananza, si è trasformata in un ricordo solo rimpianto con nostalgia ("esto te enseñé / a querer esta música / esta danza / esta gente / se levanta / camina hacia la noche / este cielo del sur" ([Gelman] 1985, 20; questo ti ho insegnato / ad amare questa musica / questa danza / questa gente / (si alza / cammina verso la notte). / questo cielo del sud) dice la madre rivolta al proprio grembo). Il contesto ci induce a interpretare il dolore per la separazione e l'ansia di unione che riscontriamo in queste liriche incentrate sul tema dell'esilio come il desiderio di riunificazione dell'anima della madre con quella del figlio, separate dalla dittatura. È questo un desiderio che nel corso de *La junta luz* si realizza: la madre riesce a riunirsi con l'anima del figlio, lo riporta al suo ventre, lo fa nascere ancora. Gelman celebra quindi l'unione di due anime, la stessa realizzazione del desiderio di unione con Dio cantato dal *Cantico dei Cantici* biblico e dalla cinquecentesca mistica spagnola. In *La junta luz* il figlio però non è solo uno spirito, o il ricordo del figlio, ma dopo la morte viene trasfigurato dagli occhi della madre in una divinità. Nel seguente passo la madre si rivolge al figlio ricorrendo alle parole usate da Maria Maddalena quando, recatasi al sepolcro, non trovò più il corpo del Cristo risorto.

... niño:	... bambino:
mujer ¿por qué llorás?	donna, perché piangi?
madre:	madre:
porque se llevaron a mi señor y no sé	perché si sono presi il mio signore e non so
dónde lo han puesto	dove lo hanno portato
niño:	bambino:
¿por que llorás / a quién buscás?	perché piangi / chi cerchi?
madre:	madre:
quiero saber donde lo han puesto	voglio sapere dove lo hanno messo
y yo me lo llevaré	e me lo riprenderò
niño:	bambino:
no me retengas, aún no he subido...	non mi trattenere, perché ancora non sono uscito...

(Gelman 1985, 21)

Nel dialogo tra la madre disperata e il figlio scomparso, l'assenza del figlio, Gelman fa risuonare chiaramente il noto passo del Vangelo di Giovanni:

Ed essi le dissero: 'Donna, perché piangi?'. Rispose loro: 'Hanno portato via il mio Signore e non so dove lo hanno posto'. Detto questo, si voltò indietro e vide Gesù che stava lì in piedi; ma non sapeva che era Gesù. Le disse Gesù: 'Donna, perché piangi? Chi cerchi?'. Essa, pensando che fosse il custode del giardino, gli disse: 'Signore, se l'hai portato via tu, dimmi dove lo hai posto e io andrò a prenderlo'. Gesù le disse: 'Maria!'. Essa allora voltatasi verso di lui, gli disse in ebraico: 'Rabbunì!', che significa: Maestro! Gesù le disse: 'Non mi trattenere, perché non sono ancora salito al Padre...'. (Giovanni 20, 13-17)

Juan Gelman costruisce l'amore dalle macerie di un mondo in rovina. Canta l'amore che è stato, che è e che tornerà a essere grazie all'esperienza mistica, canta uno stato di grazia:

... niño:	... bambino:
fuimos uno	siamo stati uno
madre / (de primer plano izquierda)	madre / (dal primo piano a sinistra):
ahora somos uno otra vez / te busco /	ora siamo un'altra volta uno / ti cerco /
coro:	coro:
te buscaré / te encontraré / te encuen-	ti cercherò / ti troverò / ti trovo / navi-
tro / navegás mi sangre / movés mi	ghi nel mio sangue / muovi ancora una
vientre otra vez / mi pecho / mi ca-	volta il mio ventre / il mio seno / la
beza / cantás en mi alma, pajarito /	mia testa / canti nella mia anima, uc-
dormís con migo / en mí...	cellino / dormi con me / in me...

(Gelman 1985, 34-35)

L'unione della madre e del figlio, proiettata nel futuro, si rivela essere anche metafora dell'unione dell'esiliato Gelman con la madre-patria Argentina. L'idea del ritorno aiuta a sconfiggere il presente di lontananza e sepa-

razione. Quest'unione immaginata ricrea il passato, ricrea l'amore materno e filiale ma in parte ricrea anche il concetto frantumato di patria che si è venuto a creare in seguito alla dittatura, responsabile della perdita del figlio e della perdita del proprio paese.

L'incontro e la riunificazione tra le due anime rappresenta allo stesso tempo la tensione di mettere fine alla condanna dell'esilio, ma anche la necessità della madre di tornare nel suo Paradiso terrestre, di riabbracciare il figlio scomparso, il proprio signore. Il *vos-hijo* (tu-figlio) e il *yo-madre* (io-madre) confluiscono quindi in un unico termine, simbolo dell'unione mistica delle due anime opposto alla frantumazione, alla distanza, alla separazione violenta prodotta dal regime militare. Il *vos* e il *yo* sono in realtà gli unici due attori dello spettacolo messo in scena, quando sono puro spirito e quando sono invece ricordo, come nel caso della figlia violentata, o del figlio che legge prima di uscire, o della madre ancora incinta che rivolge il grembo ai cieli del sud. La madre vuole far ritornare il figlio nel proprio grembo per poter continuare a proteggerlo, per tornare a essere uno ancora una volta e lo fa tornando indietro nel passato, quando erano davvero una sola cosa. Non si perdona di averlo messo al mondo, di averlo separato da sé, e non perdona al mondo di averlo poi ridotto in brandelli.

... con mi cuerpo vacío de vos /
eras mío...

... con il mio corpo vuoto di te /
eri mio... /

fuimos uno / hijo
un solo ser en dos / te abrigué, de gesté, te
diste vueltas dentro mío, allí, en mi oscu-
ridad, en mis mares de vos
saliste al mundo / a los otros
mi vientre son los mares de vos /
mi vientre conversó con el sol /

siamo stati uno / figlio
un solo essere in due / ti ho protetto, ge-
nerato, ti giravi dentro di me, lì, nella
mia oscurità, nei miei mari di te,
e sei venuto al mondo / agli altri
il mio ventre sono i tuoi mari /
il mio ventre ha parlato con il sole /

lo volvería a mi vientre / a mi abrigo / a
mi mar /
otra vez lo nacería

lo riporterei nel mio ventre / dentro di
me / al mio mare /
un'altra volta lo farei nascere /

madre-árbol:
te volveré a mi vientre

madre-albero:
ti riporterò al mio ventre

te naceré otra vez... (Gelman 1985, *passim*)

ti nascerò un'altra volta...

È necessario quindi recuperare l'unione mistica dalla memoria e farlo attraverso il linguaggio. La parola è infatti l'unica cosa che può permettere al poeta di recuperare l'unione perduta, ma le parole a disposizione sono di per sé insufficienti per esprimere l'esperienza mistica, e bisogna quindi in-

ventare un nuovo linguaggio, o adoperarsi con quello in proprio possesso, modificando lessico e sintassi, violentandoli per arrivare a dire l'indicibile:

... ¿y esas bestias dicen que no estás más aquí?	... e quelle bestie dicono che non sei più qui?
¿y dónde estoy volando yo / sino en vos /	e dove sto volando io / se non in te /
¿y acaso yo no soy / no te soy / no soy vosyo? /... (Gelman 1985, 13) ¹⁸	e per caso io non sono / non ti sono / non sono iote? /...

La realizzazione dell'unione mistica avviene in Gelman grazie al linguaggio. La trasgressione linguistica è infatti la principale caratteristica di questa seconda fase poetica di Juan Gelman, che si crea un linguaggio assolutamente personale mettendo in questione la rigidità della norma. Essa si esplica nella creazione lessicale attraverso invenzione di parole, neologismi a volte costruiti da intenzionali errori grammaticali, verbi coniugati per analogia ("morido"), sostantivazione di verbi, verbalizzazione di sostantivi ("niñando el mundo", "almás", "hijás"), assemblamento di parole ("vivimoris" – per esprimere il perdurare della vita al di là della morte –, o "leemurmuracanta" – per indicare la contemporaneità delle azioni), o attraverso la creazione lessicale (ricorso al prefisso des- privatizzante, per creare termini come "desmadrado", "deshijado", "desufrir", che calcano il termine *desaparecido*), ricorso ad arcaismi. Si allontana dalla norma anche con processi di creazione morfologica, spesso ricorrendo al cambio di genere (prevala la femminilizzazione delle parole: "la recordación de vos", "la mundo", "la dolor")²⁰. Infine ha un peso di una certa importanza la creazione sintattica, con la dislocazione nel verso spezzato, frammentato, concitato, le continue domande senza risposta²¹, l'assenza della punteggiatura, l'uso delle minuscole. Il poeta crea in

¹⁹ Il tema della maternità, l'essere due dopo essere stati uno in due è fondamentale in *Carta a mi madre* (1989), opera scritta quando venne a sapere della morte della madre: "¿por eso escribo versos? / ¿para volver al vientre donde toda palabra va a nacer?" (Gelman 2002, 620-621; per questo scrivo versi? / per tornare nel ventre dove ogni parola nasce?). Qui la madre espelle il figlio come una patria che espelle un figlio in esilio, a cui rimane sempre il desiderio di tornare. Gelman in *Carta a mi madre* ricorre per questo concetto al termine "desmadrar", che in *La junta luz* diventa "deshijar", essendo visto con un'altra prospettiva. Se in *Carta a mi madre* è infatti un figlio che ha perso la madre (è infatti "desmadrado") ora è una madre che ha perso il figlio, e linguisticamente il poeta lo realizza con un neologismo di analogia formazione ("deshijada").

²⁰ La femminilizzazione del lessico di riferimento secondo Lafuente (1995) è presente soprattutto in opere come *Carta a mi madre* e *La junta luz*, dove si produce uno scontro tra il femminile che dà la vita (la madre, la madre coro) e il maschile che la toglie ("los milicos", sineddoche del regime).

²¹ Jorge Boccanera afferma che la lirica di Gelman "no está tanto en lo que afirma, sino en lo que pregunta" (Boccanera 1994, 163; non consiste tanto in quello che afferma, quanto in quello che chiede).

questo modo una sua personale realtà espressiva, genera una nuova realtà attraverso una nuova lingua interpretando la sua poesia come un atto rivoluzionario. Sostiene Silvia Lafuente che la poetica di Gelman rappresenta "... la creación de un espacio poético donde la emoción, la subjetividad en el poema coexisten con la experimentación del lenguaje" (Lafuente 1995, 57; la creazione di uno spazio poetico in cui l'emozione, la soggettività nella poesia coesistono con la rappresentazione del linguaggio)²². È una poesia politica, sostiene sempre Lafuente, più per quanto riguarda la forma, e la trasgressione alla forma, che per il contenuto.

La inspiración del autor se enriquece justamente a través de la labor realizada sobre el material lingüístico. Gracias a esta tarea cotidiana de montar y desmontar letras y estructuras se regeneran las posibilidades de dar sentido a la vida, a los espacios en que se vive y a los recuerdos. (Lafuente 1995, 14-15)

L'ispirazione dell'autore si arricchisce giustamente attraverso il lavoro realizzato sul materiale linguistico. Grazie a questo compito quotidiano di montare e smontare lettere e strutture si rigenerano le possibilità di dare senso alla vita, agli spazi in cui si vive e ai ricordi.

Nel 1981, nell'introduzione a *Interrupciones I*, Cortázar scrisse a proposito della poetica gelmaniana:

Acaso lo más admirable en su poesía es su casi impensable ternura allí donde más se justificaría el paroxismo del rechazo y la denuncia, su invocación de tantas sombras desde una voz que sosiega y arrulla, una permanente caricia de palabras sobre tumbas ignotas. (Gelman 1999, 7)

Probabilmente l'aspetto più ammirevole della sua poesia è la sua quasi impensabile tenerezza proprio dove si giustificerebbe maggiormente il parossismo del rifiuto e la denuncia, la sua invocazione di tante ombre da una voce che placa e culla, una permanente carezza di parole su tombe ignote.

Invocazione di ombre e una poesia come "una permanente carezza di parole su tombe ignote", struggenti immagini per descrivere mirabilmente l'oratorio mistico *La junta luz*.

²² La scrittura è un atto nuovo e rivoluzionario anche perché deve comportare un processo di riconoscimento della creazione anche nel lettore, che non può più avvalersi di un sistema conosciuto e condiviso come la lingua.

Riferimenti bibliografici

- Banda Hispánica (Brasil), <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh6gelman.htm>> (09/2014).
- Benedetti Mario (1972), *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Biblioteca de Marcha.
- Boccanera Jorge (1994), *Confiar en el misterio: viaje por la poesía de Juan Gelman*, Buenos Aires, Sudamericana.
- CONADEP (1984), *Nunca más*, Buenos Aires, Eudeba; <<http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nuncamas/nmas0001.htm>> (09/2014).
- San Juan de la Cruz (1946 [1601]), *El cántico espiritual*, Firenze, Fussi.
- (1993 [1601]), *Poesías. Llama de amor viva*, ed. by Cristobal Cuevas Madrid, Taurus.
- Fabry Geneviève (2005), “La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman”, *Anuario de Estudios Filológicos XXVIII*, 55-69.
- (2006), “Textos y aparecidos. Acerca de *La junta luz* de Juan Gelman”, in Milagros Ezquerro, Julien Roger (eds), *Le texte et ses liens I/El texto y sus vínculos I*, Paris, Indigo et Côté-femmes éditions, 109-118; <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Le_texte_et_ses_liensWEB.pdf> (09/2014).
- (2008), *Las formas del vacío: la escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*, Amsterdam, Rodopi Bv Editions.
- Fressia Alfredo, *Obras de Juan Gelman: el poema infinito*, <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh6gelman.htm>> (09/2014).
- Gabetta Carlos (1983 [1979]), *Todos somos subversivos*, Buenos Aires, Editorial Brujuela.
- Gelman Juan (1956), *Violín y otras cuestiones*, Gleizer, Buenos Aires.
- (1965), *Cólera buey (1962-1968)*, La Habana, La Tertulia.
- (1971), *Fábulas*, La rosa blindada, Buenos Aires.
- (1969), *Los poemas de Sidney West (Traducciones III)*, Buenos Aires, Galerna.
- (1980), *Si dulcemente*, Barcelona, Lumen (contiene: “Notas”, “Carta abierta”, “Si dulcemente”).
- (1982) *Hacia el Sur*, México, Marcha Editores.
- (1982), *Citas y Comentarios*, Madrid, Visor.
- (1985), *La junta luz: oratorio a las madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- (1986), *Composiciones*, Barcelona, Ediciones del Mall. Trad. it. di Laura Branchini (2011), *Composizioni*, Milano, Rayuela edizioni.
- (1988), *Anunciaciones*, Madrid, Visor.
- (1988), *Interrupciones I*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- (1989), *Carta a mi madre*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- (1994), *Dibaxu*, Barcelona, Seix Barral.
- (2001), *Anunciaciones y otras fábulas*, Barcelona, Seix Barral.
- (2002 [1994]), *De palabra*, Madrid, Visor Libros.
- Lafuente Silvia (1995), *Juan Gelman o la poesía como aventura del lenguaje*, Firenze, Edizioni Polistampa.
- (2008), “Juan Gelman: la lingua dell’esilio”, *Collettivo Atahualpa XXXVIII*, 53-63. *La Sacra Bibbia*, edizione ufficiale della C.E.I., Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1987; <<http://www.bibbia.net/>> (09/2014).

- Proyecto Desaparecidos, <<http://www.desaparecidos.org>> (09/2014).
- Rodríguez Sancho Javier (2004), “El poemario *La junta luz* de Juan Gelman. El exilio y la violencia durante la dictadura militar en Argentina”, *Especulo. Revista de estudios literarios* 28; <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/juntaluz.html>> (09/2014).
- Sillato María del Carmen (1998), “Función del testimonio en *La junta luz* de Juan Gelman”, *Revista Hispánica moderna* LI, 368-375.
- (2006), *Juan Gelman: Las Estrategias de la Otredad: Heteronimia, Intertextualidad, Traducción*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- Vallejo César (1918), *Los Heraldos Negros*, Lima, Talleres de la Penitenciaría de Lima.
- (2008), *Opera poetica completa*, trad. it. e cura di Roberto Paoli, prologo di Antonio Melis, Iesa, Edizioni Gorée.
- Vocabolario online Treccani, <<http://www.treccani.it/vocabolario/oratorio3/>> (01/2013).