



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Facultad de Filosofía y Letras

**LAS DIFERENTES FORMAS DE SUBVERSIÓN EN LA POESÍA DE GHÉRASIM  
LUCA: “LA CRÉACTION D’UN ÉTRAN-JUIF”**

Tesina que para obtener el título de:

**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS FRANCESAS)**

Presenta:

Lucrecia Arcos Alcaraz

Asesora:

Dra. Monique Landais Choimet

Ciudad de México 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A Renata,  
por el calvario  
y la poesía en voz alta,  
a pesar del Atlántico.*

## AGRADECIMIENTOS

Antes que nada, quisiera agradecer a mi familia, por ser mis primeros y mejores maestros, por la paciencia y el cariño infinitos. Por la forma en la que nos nutrimos juntos, por el aprendizaje que significa la vida a su lado. A mis padres, Lorena y Bernardo, a mis hermanas, Renata y Clara. Cuatro pilares.

A la UNAM y a la Facultad de Filosofía y Letras porque este trabajo es resultado de cuatro años de estudio que siempre serán incomparables y detonadores. Es, asimismo, la forma de atestiguar el fin de una etapa académica y personal, una íntegra formación por la que estoy eternamente agradecida. Agradezco especialmente a Monique Landais por ser, además de profesora, una guía y consejera. A Eugenio y a Marianela, porque sus enseñanzas siempre fueron motivos, semillas para emprender este proyecto. A Laura López, por enseñarme a comprender el francés y las geografías de otra manera, por Argelia y Camus. También quiero agradecer a María Elena Isibasi Pouchin, a Claudia Ruiz, a Gabriela García Hubard y a Carlos Rubio Pacho por haber sido fundamentales y determinantes en mi formación.

A Pablo, por ser y estar, siempre.

A Kevin, Jim y Jimena, por ser, más que amigos, hermanos. A Chamбу, por el cariño tan arraigado. A Emiliano, por la inexplicable complicidad que tenemos por mirar.

A aquellas personas que estuvieron a mi lado durante estos cuatro años y cuya amistad perdura: Mario, Zuleima, Fabiola, Eugenia, David, Dania y Andrés. A Diego, por perder en grande.

A Carlos Lingan, por la teoría y la práctica, por una bondad nunca antes vista.

A Los Amigos: María, Emilio, Fabián, Adrián, Eto, Mau y Santiago, por una nueva forma de comprender las cosas y enfrentarnos a todo lo actual y a lo venidero.

Al *Periódico de Poesía* e integrantes de la Mesa de Traducciones, por las colaboraciones pasadas y futuras. A la DGECI, porque el aprendizaje y el crecimiento también provienen de nuevos espacios y nuevas lenguas. Gracias a mis profesores de la Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. A todas aquellas personas que hicieron posible este trabajo, que no por ausencia de mención significan menos.

Y finalmente, otra vez, gracias a Renata, por la simbiosis y el amor que van más allá de lo fraternal. Por ser la mejor compañera de vida.

A Ghérasim Luca y a la ontofonía.

Este trabajo se realizó con el apoyo de la Beca para Titulación Egresados de Alto Rendimiento, UNAM.

# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS .....	3
INTRODUCCIÓN .....	7
LA CONSPIRACIÓN POÉTICA .....	18
1.1 La duda y la sospecha .....	19
1.2 Crisis y ontofonía .....	23
1.3 El poeta blasfemo .....	27
1.4 El cuerpo .....	29
1.5 El dispositivo ontofónico: el poema.....	38
EL ATENTADO HISTÓRICO .....	47
2.1 Resurrección y restitución: la encarnación mortuoria.....	48
2.2 El silencio contra el silencio: antisemitismo e imposición .....	51
2.3 Vanguardia o rebeldía .....	57
2.4 Los <i>Paralipomènes</i> : lo oculto .....	65
2.5 Sobre lo omitido: un acercamiento al texto.....	69
LA LENGUA COMO HERRAMIENTA SUBVERSIVA .....	80
3.1 La herencia transmutada .....	81
3.2 La retórica del combate.....	84
3.3 Silenxieusement autre(s): Cuba y Rumania .....	89
3.4 Romper con la patria: homme apatride .....	92
CONCLUSIÓN.....	99
ANEXO DE POEMAS .....	104
«Œdipe Sphinx» .....	104
«Poésie élémentaire».....	105
«Guillotiné en tête à tête» .....	105
«D'un geste significatif».....	106
«L'amant dit cité».....	107
«La parole ».....	107
«Propos avant» .....	108
«Paralipomènes » .....	109
BIBLIOGRAFÍA.....	113

*Me echaron del palacio  
no me importó  
me desterraron de mi tierra  
caminé por la tierra  
me deportaron de mi lengua  
ella me acompañó  
me apartaste de vos  
y se me pegan los huesos  
sme abrasan llamas vivas  
estoy expulsado de mí*

*Juan Gelman, "El Expulsado"*

*Somos lo que deshabita desde la memoria. Tropel.  
Estampida. Inmersión. Diáspora. Un agujero en el  
bolsillo. Un fantasma que se niega a abandonarte.  
Nosotros somos esa invasión. Un cuerpo hecho de  
murmullos. Un cuerpo que no aparece, que nadie  
quiere nombrar.*

*Aquí todos somos limbo.*

*Sara Uribe, Antígona González*

*El poeta se corta las venas  
en homenaje a su país natal*

*Nicanor Parra*

## **INTRODUCCIÓN**

No son pocos los autores que, siendo originarios de países ajenos al espacio francófono, han optado por el francés como lengua de su escritura. Debido a razones familiares, políticas o morales éstos se vieron no sólo en la necesidad de converger en importantes centros como Bruselas, Montreal o París, sino de elegir otra lengua, y en algunos casos, de mantener el bilingüismo.<sup>1</sup> Entre ellos se encuentran Samuel Beckett o Edmond Jabès – de Irlanda y Egipto, respectivamente–, dos figuras del siglo XX que se insertaron en la tradición francesa con una fuerte injerencia literaria. También hubo otros, como Rainer Maria Rilke<sup>2</sup> –originario de la República Checa– o el fundador del dadaísmo, Tristan Tzara. Abundan los autores pertenecientes a este fenómeno de migración – específicamente a la capital francesa–, como la importante ola de migración latinoamericana formada por aquellos tantos e innumerables nombres que resuenan, en los cuales no me detendré, para evitar cualquier bifurcación temática.

Otra ola significativa fue la rumana. La cual, en mi opinión y en comparación con otras suele pasarse por alto. Autores como Paul Celan, Emil Cioran, Eugène Ionesco y Mircea Eliade fueron partícipes de este éxodo hacia la bulliciosa capital. Para el presente estudio, opté por un autor que forma parte de esta generación: Ghérasim Luca (1913-1994), un poeta proveniente de la comunidad judía askenazi<sup>3</sup> de Bucarest que, compartiendo las características mencionadas anteriormente, decidió cortar el cordón

---

<sup>1</sup> Cfr. Robert JOUANNY, « Écrire dans la langue de l'autre », *L'identité culturelle dans les littératures de langue française*, (coord. Arpád Vigh), Presses de l'Université de Pécs, ACCT, Pécs (Hongrie), 1989. p. 292.

<sup>2</sup> Aquí me refiero precisamente a *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, para ejemplificar, no sólo la influencia francesa, sino el recorrido o la experiencia del personaje Malte en París. No olvidemos que esta obra, publicada en 1910, es un texto semiautobiográfico, cuya trama se desarrolla, como dije anteriormente, en París, pero está escrito en alemán.

<sup>3</sup> I. adj. Judío oriundo de la Europa central y oriental. Del al. *Ashkenazi*, éste del hebreo bíblico *Ashkenazi* 'nación descendiente de un bisnieto de Noé', identificada en la Edad Media con Alemania. (Real Academia Española). En Israel hay importantes grupos ortodoxos del judaísmo askenazi, el cual se extiende a ámbitos culturales, deportivos, económicos, etc., además de defender fuertemente el sionismo.

umbilical con su país de origen y abandonar su lengua materna –el rumano– para exiliarse, no sólo de manera física, sino lingüística<sup>4</sup>.

En 1913 –año del nacimiento del autor– se firmó el Tratado de Bucarest, el cual daba fin a la Segunda Guerra Balcánica<sup>5</sup>. Las décadas previas fueron años de alianzas militares, efervescencias sociopolíticas que confluían en múltiples descontentos –como el atentado de Sarajevo– y que acabarían por detonar la Primera Guerra. Ésta trajo consigo la disolución de los Imperios austrohúngaro y otomano. Además, en 1917, en «los restos del imperio ruso»<sup>6</sup>, el zarismo fue derrocado. Ese mismo año, en la Revolución de Octubre, los bolcheviques se enfrentaron al gobierno instaurado en febrero. En 1922 se formó la URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas) y en 1924 murió Lenin.

Asimismo, estas significativas transformaciones trajeron consecuencias fructíferas en países como Rumania, la cual creció considerablemente. Recuperó territorios que por mucho tiempo habían pertenecido al Imperio austrohúngaro, así como otros –el sur de Dobrudja<sup>7</sup>– obtenidos durante la Segunda Guerra de los Balcanes, perdidos durante la Primera Guerra Mundial, y nuevamente conseguidos después de la derrota de las Potencias Centrales<sup>8</sup>. A pesar de este crecimiento geográfico, la pobreza afectaba a gran

---

<sup>4</sup> Cfr. André VELTER, préface dans *Héros-limite* suivi de *Le Chant de la Carpe* et de *Paralipomènes*, Gallimard, collection Poésie, France, 2001.

<sup>5</sup> Junio-julio 1913. En esta guerra se oponían Bulgaria y los reinos de Serbia, Grecia, Montenegro, Rumania, así como el Imperio Otomano. La derrota fue para Bulgaria, quien cedió Macedonia a Grecia y Serbia, y Dobrudja a Rumania.

<sup>6</sup> Carlos TAIBO. *Crisis y cambio en la Europa del Este*, Alianza Editorial, sección Humanidades, España, 1995, p. 13.

<sup>7</sup> Dobrudja es una región de la Península Balcánica ubicada abajo del Danubio y el Mar Negro, en la costa. Se divide en Dobrudja Septentrional, que pertenece a Rumania, y Dobruja Meridional, que pertenece a Bulgaria.

<sup>8</sup> Imperio austrohúngaro, Imperio otomano, Reino de Bulgaria, Imperio alemán. Con la derrota o disolución de estas Potencias, surgieron nuevos Estados.

parte de la población, principalmente agrícola. Durante esos años, *La Gran Rumania*<sup>9</sup> aún era una monarquía. El Estado no sólo imitaba el modelo del parlamento británico, sino que contaba con una constitución y dos aparentes partidos<sup>10</sup> controlados por minorías. En los años treinta, esta política supuestamente democrática, a cargo de la burguesía, llevaría al país entero a una dictadura caracterizada por un movimiento antisemita conocido como la Guardia de Hierro –en rumano, Garda de Fier–, que será fundamental en mi análisis.

No obstante, durante este período de entreguerras, Bucarest gozaba del carácter de una ciudad cosmopolita. No sólo era la capital, sino que ahí la geografía favorecía el encuentro de diversas culturas y creaba un espacio abierto a las migraciones<sup>11</sup>. Esto, por ejemplo, se reflejaba en las lenguas:

Il était souvent question de langues, on en parlait sept ou huit différentes rien que dans notre ville; tout le monde comprenait un peu toutes les langues usitées, seules les petites filles venues de la campagne ne savaient que le bulgare, aussi disait-on qu'elles étaient bêtes. Chacun faisait le compte des langues qu'il connaissait, il était on ne peut plus important d'en posséder un grand nombre, cela pouvait vous sauver la vie ou sauver la vie d'autres gens.<sup>12</sup>

Ghérasim Luca no fue la excepción a esta pluralidad lingüística. Nació, como ya lo mencioné, en 1913 en el seno de una familia judía askenazí, en plena víspera de la guerra. Sus padres quisieron llamarlo Zola –en honor al autor de *Germinal*–, pero terminaron por llamarlo Salman Locker<sup>13</sup>, nombre que cambió algunos años después. Desde pequeño estuvo en contacto con diversas lenguas, no sólo con el rumano –su lengua materna–,

---

<sup>9</sup> Fue llamada así únicamente entre 1920 y 1940.

<sup>10</sup> El Partido Conservador formado en 1871 y el Partido Nacional Liberal formado en 1875.

<sup>11</sup> Cfr. Dominique CARLAT, *Ghérasim Luca l'intempestif*, José Corti, éd. 1436, France, 1998.

<sup>12</sup> Elias Canetti, *Histoire d'une jeunesse, La Langue sauvée*, Albin Michel, Paris, 1980, traduction française Bernard Kreiss; page 42. Première édition: *Die gerettete Zunge, Geschichte einer Jugend*, Carl Hanser Verlag, München, 1977. En *op. cit.* Dominique Carlat, p. 20.

<sup>13</sup> Un año después de su nacimiento, su padre murió en la guerra.

sino con el yiddish<sup>14</sup>. Además, en esos años, Francia era un ejemplo político y económico para Rumania<sup>15</sup>, por lo que París y la misma lengua francesa resonaban en toda la capital. De ahí que en el liceo se enseñara el idioma francés, además de las letras francesas que, en ese momento, ocupaban un lugar primordial en la educación rumana. Cabe decir que también hubo una gran influencia germánica –de Viena y Berlín, principalmente– por lo que Luca se aproximó no sólo al estudio de la lengua alemana, sino de filósofos como Hegel. Bucarest encarnaba un *Orient de l'Occident* donde el cruce y la multiplicación de lenguas era posible<sup>16</sup>, donde el monolingüismo era visto como algo pasado y se relacionaba con la negación del otro.

De igual forma, es preciso elucidar ciertos aspectos de la vida del autor. Ghérasim Luca fue, en un inicio, el nombre de escritor del joven Salman Locker, estudiante de química que colaboraba en revistas vanguardistas de Bucarest<sup>17</sup>. Lo usó por primera vez bajo sugerencia de un amigo al momento de firmar un texto inaugural en una revista colectiva. La enigmática sugerencia provenía de las necrológicas de un diario de la capital donde se anunciaba la muerte de «Ghérasim Luca, Archimandrita<sup>18</sup> del Monte Athos y lingüista emérito.»<sup>19</sup> En 1930 –dejando atrás su nombre original– Luca abandonó sus estudios de química y comenzó a participar en una revista rumana llamada *Algues* –en

---

<sup>14</sup> 2. m. Variedad del alto alemán, con elementos hebreos y eslavos, que hablan los judíos askenazíes. (Real Academia Española).

<sup>15</sup> Después de la Primera Guerra Mundial, Rumania mantenía una fuerte y estrecha unión con Francia y el Reino Unido y, por esto mismo, se vio beneficiada. Sin embargo, con la crisis económica de los años treinta (La Gran Depresión), estas dos naciones se vieron en dificultades de aplacar la crisis rumana, lo que llevó al país a acercarse poco a poco a las potencias del Eje, sobre todo a Alemania. Hoy en día, el poder judicial rumano está basado en el Código Civil de Francia. Es posible ver cómo tiene ciertas calcas socio-políticas y económicas, como el parlamento británico que mencioné anteriormente.

<sup>16</sup> *Cfr.* Dominique CARLAT, *op. cit.*, p. 20.

<sup>17</sup> *Cfr.* Dominique CARLAT, *op. cit.*, p. 22.

<sup>18</sup> Del lat. tardío archimandrita, y éste del gr. ἀρχιμανδριτης archimandritēs. 1. m. En la iglesia griega, superior de un monasterio. 2. m. germ. Jefe o superior de una junta o comunidad. (Real Academia Española).

<sup>19</sup> *Cfr.* Dominique CARLAT, *op. cit.* p. 21.

rumano *Alges*–, con textos ya en francés y con ciertas ilustraciones. En ésta participaban jóvenes poetas y pintores con obras que ellos calificaban como «frenéticas», tomando como base la revista 75HP fundada por el pintor Victor Brauner e Ilarie Voronoca<sup>20</sup>; la cual contó con una sola publicación en 1924.

A pesar de la situación política del país, los ámbitos plástico y literario se desarrollaron considerablemente.

L'ouverture culturelle de la capitale roumaine s'accompagne dans les années trente, en matière littéraire, d'une relative permissivité : les régimes politiques sont fragilisés par une instabilité dont les ligues ultra-nationalistes n'ont pas encore tiré entièrement profit. Les hésitations de la monarchie, les jeux d'intimidation et de séduction par lesquels les partis d'extrême droite tentent de la circonvenir, focalisent le débat public mais laissent ouvert un espace d'expression artistique partiellement sauvegardé.<sup>21</sup>

De aquí que se creara un grupo surrealista, influenciado por el constructivismo ruso y la actividad de la Bauhaus<sup>22</sup>, además del arte y las conocidas vanguardias parisinas que estaban en boga en ese entonces. Esta agrupación rumana –compuesta por Paul Paun, Dolfi Trrost, Gellu Naum, Virgil Theodorescu y el mismo Luca– fue una de las más importantes en el plano surrealista internacional, y publicó, inclusive, un manifiesto

---

<sup>20</sup> «Réunissant dans ses pages l'unique groupe d'avant-garde de Roumanie», recommandant aux lecteurs de se "déparasiter le cerveau", exigeant, entre autres, de ses collaborateurs, d'"uriner sur tout" et de "ne pas faire de la littérature", la revue 75HP fait son entrée fracassante dans l'arène artistique début octobre 1924. Victor Brauner et Ilarie Voronca, les fondateurs, font l'éloge de la technique (75 HP, pour 75 Horse-Power, c'est-à-dire 75 chevaux-vapeur) et créent un espace moderne, régi selon les rythmes nouveaux de l'univers machiniste. Malgré son bref parcours (un seul numéro), la revue a laissé un souvenir retentissant et le fac-similé permet aujourd'hui de voir comment, en Roumanie ou ailleurs, une jeunesse inspirée faisait irruption sur la scène artistique internationale, au rythme du jazz et, se séparant sans regret de tout provincialisme, proclamait avec fureur, dans un éclat de rire, le droit d'imaginer un nouveau style de vie. » [http://www.jeanmichelplace.com/fr/livres/detail.cfm?ProduitID=768\\_2-04-2016](http://www.jeanmichelplace.com/fr/livres/detail.cfm?ProduitID=768_2-04-2016) Consultado el 2 de abril del 2016.

<sup>21</sup> Dominique CARLAT, *op. cit.* p. 22.

<sup>22</sup> La Staatliche Bauhaus fue una escuela fundada en 1919 en Weimar, por Walter Gropius. Buscaba revolucionar el diseño, la arquitectura, el arte y la artesanía, haciendo hincapié en el vínculo de la estética y la utilidad de las creaciones. Se fomentó también el uso de materiales innovadores, el rescate de métodos artesanales y uno de los objetivos era la accesibilidad de los productos a gran parte de la sociedad. La escuela fue cerrada por el nazismo, dada la presencia de judíos en el comité directivo y la ideología socialista de la institución.

titulado *Dialectique de la dialectique*. Así, en la década de los treinta, cuando comenzó la lucha antifascista del partido comunista, e inclinándose no sólo hacia los intereses socio-políticos de este último, sino hacia aquellos de los surrealistas, Luca emprendió su primera visita a París<sup>23</sup>. De este modo comenzaron los desplazamientos geográficos del autor que continuaron a lo largo de toda su vida. La capital francesa atestiguaría su muerte, años después. En 1994, se quitó la vida en el río Sena, queriendo dejar «ce monde où les poètes [n'avaient] plus de place»<sup>24</sup>.

En cuanto a las características de su poesía, es ineludible mencionar que ésta se ve marcada por un fuerte desgarramiento existencial –además de múltiples tentativas suicidas– derivado de la crueldad de la guerra, de la violencia vivida por el pueblo rumano y por él mismo. Desde su adolescencia, «il a déjà l'intuition que son pays, c'est son corps; que son identité, c'est sa voix»<sup>25</sup>. Sabiéndose «citoyen disqualifié» así como hombre de ninguna parte, y apátrida por voluntad propia, escoge la poesía como el lugar de operación donde todo lo anterior puede ser expresado<sup>26</sup>. Poesía que «séduit parce qu'elle déconcerte. Exubérante dans ses premières manifestations, d'une extrême tension faite de retenue dans les textes plus tardifs, elle se nourrit d'une certaine violence qui s'avoue aussi tendresse»<sup>27</sup>. Escritura caleidoscópica que rompe con las categorías

---

<sup>23</sup> En este primer viaje el autor partió también en búsqueda de André Breton, con quien mantenía una correspondencia desde hacía cierto tiempo. Asimismo, Tristan Tzara (1896-1963), pseudónimo de Samuel Rosenstock, fue otro autor rumano que vivió casi toda su vida en Francia. Fue uno de los principales autores del dadaísmo. A pesar de compartir el mismo origen, la misma época y el mismo espíritu de revuelta, Luca y Tzara nunca se conocieron. No obstante, el dadaísmo influyó en la efervescencia de las vanguardias rumanas de la generación de Luca.

<sup>24</sup> André VELTER, *op. cit.*, p. XV

<sup>25</sup> André VELTER, préface dans *Héros-limite* suivi de *Le Chant de la Carpe* et de *Paralipomènes*, Gallimard, collection Poésie, France, 2001.

<sup>26</sup> Cfr. André VELTER, *op. cit.*

<sup>27</sup> Dominique CARLAT, *op. cit.* p. 10.

genéricas, mezcla estilos y se niega a sucumbir a lo tradicional, además de dar pie a una continua unión del erotismo, el lenguaje y el pensamiento<sup>28</sup>. Los versos compuestos por lagunas se caracterizan por una estética del shock y de la sorpresa, además de exhibir un ambiente de muerte, miedo y territorios áridos<sup>29</sup>.

Influenciado por el surrealismo parisino, el grupo rumano se convirtió en uno de los más fuertes en el plano europeo, como ya se dijo; por lo que sería fácil cometer el error de catalogar al mismo autor y a su obra con etiquetas literarias. Sin embargo, Luca buscaba hacer de su exilio lingüístico un proceso de *oralización* –donde la poesía fuera más allá de lo estético o de lo narrativo–, darle un cuerpo a las palabras y concebir la búsqueda poética como un instrumento de investigación capaz de revelar territorios del pensamiento tratados de manera diferente por otras disciplinas. Su poesía es una incitación –con el justo erotismo que ésta sugiere– a percibir de forma nueva el lenguaje y el mundo<sup>30</sup>.

En los años cuarenta, Luca participó en exposiciones colectivas en la galería Cretulescu, en Rumania. En París, colaboró en revistas dirigidas por Edouard Jaguer, importante estímulo para la difusión de su poesía. De aquí nació la amistad con Claude Tarnaud, fundador –junto con Yves Bonnefoy– del grupo *La révolution la nuit*. También, en esta misma década, tradujo al rumano el manuscrito de Breton titulado «Ni votre paix, ni votre guerre» –hecho por el que fue juzgado como un agitador trotskista. En los sesenta publicó algunas obras ilustradas por Marx Ernst, Wifredo Lam, Piotr Kowalski y Jacques Hérold<sup>31</sup>. De igual manera, difundió, gracias a la apertura de la radio a la poesía

---

<sup>28</sup> *Loc. cit.*

<sup>29</sup> *Loc. cit.*

<sup>30</sup> Cuando me refiero al mundo éste no va exento de las condiciones históricas.

<sup>31</sup> *Cfr.* Dominique CARLAT, *op. cit.*

contemporánea, discos de vinilo con grabaciones que acompañaban algunos de sus textos. En la segunda mitad del siglo XX, la mayoría de sus textos fueron publicados; entre ellos *Un loup à travers une loupe*, *Le Vampire passif*, *L'Extrême-Occidentale*, *Sept slogans ontophoniques*, y *Théâtre de Bouche*. En 1980, la editorial José Corti retomó definitivamente la publicación de sus obras.

La palabra de Ghérasim Luca es eminentemente poética porque «toda la lengua se enhebra y varía y acaba extrayendo un bloque sonoro último, un único aliento al límite del grito»<sup>32</sup>, como explica Gilles Deleuze. El idioma francés se estremece de arriba abajo y deja de ser una lengua de refugio, se vuelve, entonces, una materia más para una nueva expresión de la individualidad. Existe, además, un tartamudeo, no sólo en la lengua, sino en la Historia<sup>33</sup>. Por estas razones mi estudio se enfoca en las diferentes formas de subversión en la poesía de Ghérasim Luca. Me concentro inicialmente en el nivel lingüístico, es decir, en la revuelta contra la lengua y contra la poesía misma, así como en sus tradiciones. Destacaré, de igual forma, el nivel histórico de esta subversión, donde el atentado se centra en el plano socio-político, ahí donde la Historia rumana y el antisemitismo tartamudean y se balancean en las entrañas de cada uno de los versos. Finalmente, expondré el papel de la lengua adoptada, esta «caresse et morsure de mots»<sup>34</sup> que funge como herramienta para quebrantar y subvertir los dos primeros planos: la poesía y la Historia.

Para servir mejor a mi propósito analítico, a lo largo de este trayecto me referiré y citaré poemas correspondientes sólo a los libros *Héros-limite* (1953), *Le Chant de la*

---

<sup>32</sup> Gilles DELEUZE, « Balbució », *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 154.

<sup>33</sup> Esta noción está presente en las obras citadas André Velter, Gilles Deleuze y Dominique Carlat.

<sup>34</sup> Dominique CARLAT, *op. cit.* p. 11.

*Carpe* (1973) y *Paralipomènes* (1976), cuya elección se debe a las precisiones temática y lingüística –pertinentes a mi investigación–, así como a las fechas de su publicación. El anexo final de poemas comprende sólo aquellos analizados en el segundo capítulo e incluidos todos en *Paralipomènes*. Esta resolución se debe a tres criterios determinantes: el aspecto histórico que se aborda en los poemas, es decir, la denuncia de los crímenes y la crudeza de la violencia; el juego lingüístico de la *resignificación*, y finalmente, porque busco respetar la *mise en page* de la edición original y mostrar tal cual el funcionamiento de todos los signos en la página. Estos ocho poemas me parecieron adecuados para tal ejemplificación.<sup>35</sup>

Habiendo esbozado un breve panorama histórico-literario, que será una de las bases fundamentales para mi estudio, me gustaría precisar, retomando a Dominique Carlat, que «la juxtaposition, l'équilibre précaire maintenu entre fragments poétiques et écriture prosaïque, sont destinés à faire pressentir une représentation de la temporalité que les structures de la langue ne peuvent saisir»<sup>36</sup>. El poema de Luca se presenta como el lugar donde confluyen estos fragmentos poéticos y prosaicos que no sólo corresponden a la literatura, sino a las artes plásticas. Es, exactamente, yuxtaposición. Son versos empapados de violencia y erotismo –impetuosa sexualidad– que esputan, además, discontinuidad e incluso catástrofe. También producen inquietud y son propensos a la incomprensión.

Finalmente, el presente estudio tiene como objetivo rescatar el vínculo existente entre las literaturas de vanguardia –no sólo la de Luca– y las condiciones históricas que influyeron durante su gestación; y busca enfatizar la revuelta poética emprendida –en este

---

<sup>35</sup> Invito al lector, sin embargo, a consultar en su totalidad los demás poemas que sólo fueron citados en el primer y tercer capítulo, mas no anexados al final del trabajo.

<sup>36</sup> *Ibid* p. 33.

caso– en Europa del Este, a mediados del siglo XX, en el plano donde la palabra reprimida desecha su carácter intangible para volverse materia y, como creación, tener una injerencia activa en el plano sociopolítico –la *créaction*–, comenzando como testimonio. Asimismo, pretendo establecer una consciente relación entre la represión que tuvo lugar en Rumania en el siglo XX y la situación actual de México, sumergido en la impunidad y los crímenes del Estado. Los cuerpos ausentes y desmembrados por los que Luca escribe y que además pronuncia y expone en sus páginas, no se alejan de los cuerpos mutilados que se encuentran a diario en nuestro país. Estas líneas son también para los compañeros desaparecidos, para las mujeres asesinadas, por todas las muertes que esta falta de justicia ha provocado. Espero que la curiosidad del lector coincida con este interés por ver resurgir, del enorme territorio balcánico, nombres como Rumania o Ghérasim Luca, tantas veces «renvoyés au silence»<sup>37</sup>, que a pesar de esa lejanía, aún confluyen en tantos aspectos con este siglo XXI. Y que los versos del autor –así como estas líneas– puedan suscitar, por mínimo que sea, algún estremecimiento lingüístico o histórico capaz de originar convergencias geográficas y poéticas de todo tipo.

---

<sup>37</sup> Dominique CARLAT, *op. cit.*, p. 28.

**CAPÍTULO 1:**  
**LA CONSPIRACIÓN POÉTICA**

## 1.1 LA DUDA Y LA SOSPECHA

*Je refuse toutes les formes, toutes les catégories, toutes les idées, tous les actes, tous les plans, toutes les lois, tous vos arômes castrants. Je mange, je respire, je bois, je pense, je nie, je m'habille, je me meus aphrodisiaquement. [...] les zones qui traversent mon être sont génitales et pré-génitales, érotiques et criminelles, noires, féroces, sataniques.*

Ghérasim LUCA, *Le Vampire passif*

Hölderlin, en su conocida elegía titulada *Pan y Vino (Brod und Wein)*, reconoce el abandono de los dioses en un presente condenado a la debilidad, a una apatía general. En sus versos retoma el topos melancólico para preguntarse, en este desprendimiento entre lo divino y lo humano, por el papel de aquel que, otrora, personificaba el vínculo con aquellas deidades: el poeta. «Wozu Dichter in dürftiger Zeit?», clama Hölderlin, verso cuya traducción me parece más exacta en francés: «Et pourquoi des poètes en temps de manque?»<sup>1</sup> Así, me permito establecer un paralelo entre el siglo XIX alemán, –donde surgió este sentimiento de soledad y desestabilización descrito por Hölderlin– y el siglo XX, principalmente en la literatura francesa.

Ahora bien, considerando las circunstancias bélicas que articularon y desarticuloron las condiciones socio-políticas del globo, entre el período que abarca desde finales del siglo XIX hasta el XXI<sup>2</sup> también encontramos ese mismo *temps de manque*, es decir, tiempo de falta, de carencia. El modo de producción capitalista es la estructura sobre la cual se desarrollan tales procesos. Éste supone la explotación laboral, la propiedad privada y la enajenación del trabajador hacia su producto, hacia las actividades

---

<sup>1</sup> Hölderlin, *Brod und Wein*, traducción de H.A. Baatsch de la séptima estrofa, p. 11 de la encuesta publicada por Le Soleil Noir, 1978, en Dominique Carlat, *Ghérasim Luca l'intempestif*, José Corti, éd. 1436, France, 1998, p. 222.

<sup>2</sup> A pesar de referirme a los siglos XIX y XX, principalmente, prolongo la mención hasta el siglo XXI por el espacio y tiempo que me incumben al escribir este trabajo. Busco enfatizar que estos fenómenos y malestares no son propios de los siglos anteriores, sino que aún hoy en día permanecen, en la situación internacional y en la de México.

que realiza, hacia la naturaleza y hacia los trabajadores mismos. Ya no existe un modo de producción comunitario sino que el trabajador asalariado se ha individualizado por la misma condición de asalariamiento, que consiste en poseer solamente fuerza de trabajo y venderla en el mercado. Esta condición enajenada condiciona las relaciones personales entre los mismos trabajadores. El modo de producción capitalista implica un proceso de abstracción y deshumanización en el cual se intensifica, además, la primacía y opresión de una clase sobre otra, la burguesía sobre el proletariado, y la evidente desigualdad que esto conlleva.

Como consecuencia de todas estas lagunas de un siglo en declive, caracterizado por el estrépito de épocas turbias y cegadoras, surge, principalmente, la interrogación del conocimiento. A mediados del siglo XX, en la filosofía, Ricœur designó ya a los maestros de la sospecha –Marx, Nietzsche y Freud– por la forma en la que cada uno expresaba la entrada en crisis de la filosofía de la Modernidad, de modo que esta hermenéutica –de la sospecha– debía actuar como desenmascaradora. Como contestación a la filosofía cartesiana del *cogito* y como tentativa de solucionar el malestar socio-económico, surgió también una fuerte conmoción del pensamiento antropocéntrico con la muerte de Dios (Nietzsche), el desplazamiento del sujeto (Foucault) y la muerte del autor (Barthes). Con movimientos como el estructuralismo, el lenguaje –como sistema, estructura– se convierte en el paradigma de los sistemas culturales de significación; y el consecutivo postestructuralismo busca deshacer toda jerarquía de las estructuras, no negándolas, sino buscando desestabilizarlas.

De este modo, repito, se *duda* de todo tipo de conocimiento, del origen (*arché*) y del fin (*telos*), se busca la liberación de los estereotipos, de los prejuicios, de los dogmas,

de todo sentido impuesto: la palabra absoluta es cuestionada. Así, enfatizo la duda porque ésta misma es *manque* –carencia–, de lo que no se sabe, de lo que se desconoce. Yves Bonnefoy, en una conferencia en el Collège de France, explica:

Dentro de la duda que sienten algunos poetas sobre su capacidad de conocer, es posible que debamos ver sólo un brusco momento de vértigo, surgido de la percepción del abismo que es la escritura, pero que una decisión más valiente podría disipar. ¿Y no será la duda misma, en esa situación tanto como en otras, el lugar donde la evidencia velada por un instante puede rehacerse con mayor fuerza, por lo cual sería necesaria en tal sentido profundo también dentro de la historia de la poesía, donde nos sirve como prueba, donde nos ofrece una oportunidad?<sup>3</sup>

Es posible, entonces, a partir de la cita de Bonnefoy, articular la duda no como algo negativo, sino como una ausencia que da la oportunidad para erigir y construir algo a través de lo que no está, de lo que no *es* evidentemente. «Et pourquoi des poètes en temps de manque?» Porque esta falta es «el lugar donde la evidencia velada por un instante puede rehacerse con más fuerza». *Falta* que lleva a una convergencia que me permito proponer para este primer capítulo, es decir, una lectura o comparación de la obra de Ghérasim Luca con la *deconstrucción* de Jacques Derrida<sup>4</sup> que atestigua un similar acercamiento a la voz y a la escritura, a pesar de la brecha temporal que los separa, dada la previa actividad poética de Luca, décadas antes. Cabe remarcar que ambos poseen orígenes judíos y comparten el exilio de sus países de origen, Rumania y Argelia.

---

<sup>3</sup> Yves BONNEFOY, *Lugares y destinos de la imagen. Un curso de poética en el Collège de France*, trad. de Silvio Mattoni, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2007, p. 21.

<sup>4</sup> La deconstrucción cuestiona el aparato epistemológico occidental y busca desmontar estructuras como son las relaciones de oposición binaria y jerarquizaciones, para salir de las restricciones y límites del logocentrismo. Propone que ya no hay un centro –concebido como idea de *ser* y *verdad*– puesto que todo aquello que queda es el lenguaje. «La déconstruction ne consiste pas à passer d'un concept à un autre mais à renverser et à déplacer un ordre conceptuel aussi bien que l'ordre non conceptuel auquel il s'articule.» Jacques DERRIDA, *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris, 1972.

A partir de esto es posible retomar el cuasi-concepto derridiano de la *archi-écriture*<sup>5</sup>, a través del cual se genera una reflexión en torno a la primacía que se ha otorgado a la voz y a la presencia que ésta tiene al ser pronunciada por un orador o hablante. Este último se presenta como una especie de autor o padre creador, misma autoridad<sup>6</sup> que Roland Barthes decide matar. En cambio, la escritura se erige como un suplemento del habla, de la voz, y al no ser enunciada por ninguna autoridad, posee cierta orfandad y se encuentra a la deriva,<sup>7</sup> como Luca, en su condición de apátrida, como Derrida, enfrentándose cada quien, como Hölderlin, a un tipo de destierro.

No hay centro, no hay origen. Además, la escritura se relaciona directamente con la muerte porque es ahí mismo donde son posibles la muerte y la repetición del signo, de la palabra.<sup>8</sup> En esta labor semejante, ambos autores buscan *rehacer*, *reconstruir*, y volver a ver lo que ya se ha visto, de otra manera. El objetivo es cuestionarse sobre la escritura, establecer diferencias y alejarse del discurso filosófico-lógico, buscando devenir otro, capaz de ser discernible y de distinguirse<sup>9</sup>. Entonces se emplean y se juega con las diferentes palabras que se pueden escribir, basándose principalmente en un *dérèglement graphique*<sup>10</sup>: «Tout doit être réinventé / il n'y a plus rien au monde.»

---

<sup>5</sup> Cfr. Jacques DERRIDA, *La voix et le phénomène*, PUF, Paris, 1967.

<sup>6</sup> La muerte del Autor representa la muerte de la intención y noción de autonomía del texto.

<sup>7</sup> Cfr. Jacques DERRIDA, *La voix et le phénomène*.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> «Ce qui s'écrit différence, ce sera donc le mouvement de jeu qui « produit », par ce qui n'est pas simplement une activité, ces différences, ces effets de différence. Cela ne veut pas dire que la différence qui produit les différences soit avant elles, dans un présent simple et en soi immo-  
difié, in-différent. La différence est l'« origine » non-pleine, non-simple, l'origine structurée et diffé-  
rante des différences. Le nom d'« origine » ne lui convient donc plus.» Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, p. 12.

<sup>10</sup> Jacques DERRIDA, *Marges de la philosophie*, «La différence», p. 4.

## 1.2 CRISIS Y ONTOFONÍA

El proyecto literario que significa la obra de Ghérasim Luca no se aleja de la sospecha de Marx, Nietzsche y Freud, y su obra posee, de manera similar al pensamiento derridiano – aunque en verso– fragmentación, vacíos o elipsis, y los atentados contra la estructura y la cronología: «parce que j'ai osé briser / ces limites oppressantes / qui s'opposent à la libération / intégrale de l'homme.»<sup>11</sup> Por otra parte, Dominique Carlat, en el análisis fundamental sobre el poeta rumano, habla de la posible disparidad que marcará al lector en sus primeras inmersiones en esta poesía, una diversidad que «possède d'abord une capacité polémique de susciter l'inquiétude, de refuser la coulée de la parole dans le moule des formes communes»<sup>12</sup> y establece, entonces, una relación con el término alemán *unzeitgemässe* –el intempestivo–, presente en la obra nietzscheana.

Ahora bien, Ghérasim Luca optó por el francés como lengua de escritura una vez que revivió al recién muerto *Ghérasim Luca* –Archimandrita emérito del monte Athos–, y mató, en cierto modo, al joven Salman Locker. El abandono del nombre, así como la adopción del francés, no fueron procesos inmediatos. La primera adopción nominal se produjo con la eliminación del apellido Locker, para dar nacimiento a Salman Ghérasim Luca. Más tarde, las transformaciones llevaron a borrar definitivamente el nombre originario. Incluso el autor dudó en la acentuación del nuevo nombre: Gherasim o Ghérasim.<sup>13</sup> Es preciso, entonces, indagar el soterramiento de ciertas palabras –del mismo primer nombre lanzado al olvido– cuestionar qué criterios empleó para mostrar una u otra, para su exacta elección, para analizar y diseccionar tan cautelosamente la sintaxis y

---

<sup>11</sup> Ghérasim LUCA, *Le Vampire passif*.

<sup>12</sup> Dominique CARLAT, *op. cit.*, p. 17.

<sup>13</sup> Dominique Carlat, por ejemplo, opta por Gherasim, sin el acento, cuando otros autores como Serge Martin o André Velter, se refieren al poeta con el nombre acentuado.

los vocablos de su lengua otra. Vemos, pues, que no escogió la lengua francesa por gusto o estilo, que «le français n’[était] pas une langue de refuge, à laquelle on devrait déférence. Il [était] une matière suffisamment vierge pour se plier à la recherche d’une autre expression de l’individualité»<sup>14</sup>. Así, ya como una materia lista para ser maleada, Luca buscó ir más allá de la hegemónica lengua francesa tantas veces defendida y elogiada por Du Bellay y Rabelais. Y siendo él mismo víctima de un exilio, de un destierro, no sólo geográfico, sino identitario, llevó junto con él a la lengua, para *dépayser*<sup>15</sup> las palabras, lanzarlas consigo mismo a la desterritorialización y, al mismo tiempo, reterritorialización. Como explica Valeria Luiselli: «El escritor, cuando no se siente en casa en su lengua, convierte las escamas en escaleras. Sube hasta la cumbre de su lenguaje, lo perfora desde dentro, camina como un equilibrista por el techo.»<sup>16</sup>

Estos procesos casi catárticos fueron consecuencia del *temps de manque*, de todo tipo, presente en las condiciones materiales de su época. Desde muy joven fue huérfano de guerra; su madre desapareció en 1938; Salman Locker se desvaneció progresivamente. Además se reconoció como hombre apátrida, «tête perdue cœur errant», y de ninguna parte –*homme de nulle part*–: «Dès son adolescence... Il a déjà l’intuition que son pays, c’est son corps; que son identité, c’est sa voix.»<sup>17</sup> Asimismo, fue en 1962, diez años después de su instalación en París, que se nombró a sí mismo con el término de *étran-juif* –de *étranger*, extranjero y *juif*, judío– «un juif étranger à la judéité définie comme une appartenance religieuse, ethnique, ou nationale»<sup>18</sup>. Es posible decir que todos estos

---

<sup>14</sup> Dominique CARLAT, *op. cit.*, p. 32.

<sup>15</sup> No en el sentido de desorientar, sino en una traducción literal, con el prefijo negativo *dé*, y la palabra *pays* (país).

<sup>16</sup> Valeria LUISELLI, «Crucero Peligroso», *Papeles Falsos*, Sexto Piso, 2a Edición, Madrid, 2013, p. 68.

<sup>17</sup> André VELTER, préface dans *Héros-limite* suivi de *Le Chant de la Carpe* et de *Paralipomènes*, Gallimard, collection Poésie, France, 2001, p. I.

<sup>18</sup> *Ibid.* p. VII.

espacios o vacíos son la fisura exacta del límite roto, de la perfecta transgresión, transmutación, no sólo del hombre, sino del lenguaje y del mundo. Como explica Vincent Teixeira, «(re)pensar y rehacer el lenguaje, [para] (re)pensar el pensamiento y el cuerpo. Mover el lenguaje para poder mover al hombre y al mundo, arriesgar el lenguaje, sacudirlo para sacudir lo humano, con la esperanza, más allá de todo humanismo, de que lo humano se (re)construya a través de la palabra.»<sup>19</sup> El poeta quiere volver, en una búsqueda genuina aunque no ausente de toda ironía, al principio donde existía la palabra, mas la Palabra no estaba junto a Dios, y la Palabra no era Dios. Por lo tanto, la frenética acumulación de todos estos elementos, causas de miedo, duda y sospecha, de una enorme pasión por el sacrilegio, fueron la dolorosa cimentación de la crisis y de la *ontofonía*.

Puede decirse que la subversión de Luca, en este primer plano poético y lingüístico, va de lo general a lo particular. Dominique Viart establece diferentes tipos de literatura. Define aquellas que son *concertante* y *consentante*, la primera sigue las tendencias en boga –explica Viart– y la segunda produce placer al lector. Pero existe otro tipo de literatura que se opone a estas dos: la *déconcertante*, aquella que es ruptura, aquella que produce «jouissance», aludiendo a Barthes. Dominique Carlat converge en este argumento: «Il s’agit de faire soupçonner derrière l’inanité apparente du discours mélancolique, absurde et répétitif, l’exercice d’une jouissance.»<sup>20</sup> En primera instancia, se encuentra el abandono del término poesía, para sugerir lo que el rumano llamaría *ontophonie* (ontofonía): «Mais le terme de poésie me semble confus, je préfère

---

<sup>19</sup> Vincent TEIXEIRA, “Un barbare dans les lettres françaises”, *Europe revue littéraire mensuelle*, 96ème année, no. 1045 «Ghérasim Luca», Mai 2016. La traducción es mía.

<sup>20</sup> Dominique CARLAT, *op. cit.* p. 224.

ontophonie.»<sup>21</sup> Etimológicamente, esta propuesta que rompe con toda una tradición literaria, que Luca encuentra demasiado vaga, y a la vez ilegítima, designa claramente una forma de entender el ser a través del sonido, es decir, la voz. Una salida, una *voie* posible representada por la *voix*. Por esto mismo, el poema no persigue objetivos estéticos, jamás encontraremos el equivalente a un soneto de Ronsard, ni la misma expresión del sufrimiento de Labé, mucho menos el escrupuloso ritmo de Marbeuf. Para Luca, el poema se vuelve «un lieu d’opération, [où] le mot est soumis à une série de mutations sonores, [et] chacune de ses facettes libère la multiplicité de sens dont elles sont chargées»<sup>22</sup>, ya que no busca situarse con respecto a una tradición, sino que busca descubrir, revelar su resonancia de ser.

La obra de Luca, con la violencia que esta carga, es a la vez una herida, también una brecha, que se abre, de pronto, en los espacios de una lengua recorrida de forma incesante.<sup>23</sup> Presagia la catástrofe porque ella misma se erige como crítica de todas las estructuras previamente establecidas por Occidente: el lenguaje, el espacio y el tiempo, por ejemplo. Además el habla es violentada y es aparentemente reducida al tartamudeo y a la incomprensión. Por otra parte, es al mismo tiempo crisis –tomando en cuenta la etimología de la palabra *crítica*, del griego *krinein*, que significa separar. Se suma a la crisis del lirismo, como se define la función de la poesía, que consiste en la división interior del sujeto, para su conocimiento personal y del mundo. Por estas razones, la

---

<sup>21</sup> Este texto inédito, “Je m’oralise”, se encuentra en el número de la revista *Europe* previamente citado. En esta versión del texto, ligeramente diferente –debido a las correcciones editoriales– encontramos el adjetivo *confus*, cuando en los fragmentos publicados por André Velter en el prefacio de la antología de Gallimard, encontramos el adjetivo *faussé*. Ambos me parecen adecuados para describir el término que se deja atrás.

<sup>22</sup> Ghérasim LUCA, “Je m’oralise”, *Europe revue littéraire mensuelle*, 96ème année, no. 1045 «Ghérasim Luca», Mai 2016, p. 91-92.

<sup>23</sup> Dominique CARLAT, *op. cit.*, p. 37.

lengua, dicha y escrita de maneras otras, es un arma que escarba en el interior de las preeminentes estructuras, en este caso, de la hegemonía de Francia.

### 1.3 EL POETA BLASFEMO

Les époques qui vouent un culte aux “poètes maudits” sont fréquemment celles qui professent, en dehors de la sphère esthétique, les valeurs de la “réussite”, de l’activité et de la maîtrise. Faire du poète un être maudit, voué au malheur, permet de se préserver de la virulence de son discours et de se prémunir des conséquences immédiates de ce dernier sur notre propre exercice de la parole: la sublimation, admirative ou compatissante, relève souvent du désir d’acclimatation ou d’édulcoration.

Dominique Carlat, *Ghèrasim Luca l’intempestif*

Ghèrasim Luca se acerca más a escritores como Rimbaud, Breton, Artaud, Bataille, Sade, Nerval y Baudelaire, siempre despreciados, incomprensidos, «meteoritos iconoclastas, indisciplinados, indomables, que atravesaron el paisaje literario.»<sup>24</sup> Luca no es la excepción al rechazo, ya que él busca crear una mancha, no consonar, ser heteróclito. Sin embargo, como lo explica Carlat, Luca no es un poeta maldito, por la facilidad de las etiquetas y categorías, sino que es un poeta que maldice, un poeta blasfemo: «Le poète maudit... le monde».<sup>25</sup> La irreverencia de Luca es violencia contra la lengua, contra el sistema, porque dentro del sistema mismo es donde mejor puede agredir, deconstruir, y como en una mesa de disecciones o un laboratorio de química, jugar con las palabras, las sílabas, las letras, como con reactivos, experimentar sin expectativa alguna. Como diría Yves Bonnefoy en la conferencia citada:

todo lenguaje es un orden, todo orden una opresión, y por consiguiente toda palabra, aunque fuera una verdad científica, un instrumento que utiliza un poder; y que por lo tanto habría que ubicarse, para poder recobrar nuestra libertad, “fuera del poder”, hacer trampas con las palabras, burlarse de ellas jugando con ellas, lo que identifica el acto libre –y entonces la verdadera

<sup>24</sup> Vincent TEIXEIRA, *op. cit.* p. 110.

<sup>25</sup> Ghèrasim LUCA, “Le poète maudit”, *Paralipomènes*, Gallimard, collection Poésie, France, 2001.

lucidez a pesar de todo, entendida esta vez como un acto— con la práctica del escritor que sabe ponerle fin a cualquier fórmula.<sup>26</sup>

A pesar de seguir llamándose poeta, Luca no se adhiere en lo más mínimo a lo que este término refiere. «Pourquoi des poètes en temps de manque?» Primero sería necesario definir qué es un poeta y explicar que, para Luca, ser poeta no es una profesión, sino un estado; además de afirmar que «le poète le plus illuminé / [lui] semble une excroissance / tout aussi purulente / que le banquier cupide.»<sup>27</sup> No olvidemos que en 1994, Luca se lanzó al Sena, después de escribir que abandonaba este mundo donde ya no había lugar para los poetas. Entonces el extraordinario papel se rompe; el cometido de la palabra fracasa. Y el poeta es igual o incluso más repugnante que los demás seres. La poesía de Luca busca dejar de lado la interpretación de los mitos, las jerarquías de la lengua que aspiran a que ciertos elementos sean excluidos de la poesía, en una suerte de censura, para lograr algo brillante y perfecto, pulcro. En su caso es todo lo contrario, para que el texto pueda ser la encarnación de la historia —y no la representación—, para que pueda realmente retratar al hombre de su época —no como en el retrato que Baudelaire realiza y cuyo error yace en no haber ido más allá de la burguesía—, es necesario encarnar lo más originario del hombre, es decir, el nacimiento del habla —el tartamudeo—, por más repugnante que parezca, con sonidos guturales que pretenden no decir nada, con palabras rotas, incluso retratar lo más escatológico, ponerlo en la página, escribirlo, gritarlo, reivindicando la libertad a como dé lugar. «Là où les écrivains recherchent fréquemment une caution ou une légitimation, —explica Carlat— Gherasim Luca trouve des points d'instabilité et de mouvance susceptibles de ruiner toute édification monumentale

---

<sup>26</sup> Yves BONNEFOY, *op. cit.*

<sup>27</sup> Ghérasim LUCA, *L'inventeur de l'amour*. José Corti, Paris, 1994, p. 18-19.

d'une 'figure de l'écrivain'.»<sup>28</sup>

#### 1.4 EL CUERPO

En la obra de Ghérasim Luca encontramos diferentes corporalidades. Existe, por una parte, el cuerpo humano y, por otra, el cuerpo de la palabra, este último debido a la materialización que se hace de ésta. Ya en «L'écho du corps» se hace evidente la relación física que existe entre la lengua y el hombre, que son puestos casi en un mismo nivel, buscando un equilibrio desprovisto de cualquier oposición binaria, jerárquica. «Et avec les os de l'écho du chaos et dans une sorte de coma entre l'homme et l'atome, la tomate, l'automate, *recréer le créé*»<sup>29</sup>, explica el autor en «La Voie Lactée». Recrear lo creado. Por esto, en esta proeza lingüística se extraen palabras de partes del cuerpo y partes del cuerpo de las palabras.

Comenzaré analizando de lo general a lo particular, antes de profundizar en la relación existente entre ambos cuerpos. En el poemario *Héros-Limite*, encontramos ya la pista que nos da el título, que nos lleva a pensar nuevamente en este no héroe, anti-héroe que es el poeta. Es decir, se concibe el fin de aquel que ya no es profeta, como lo mencioné unas líneas arriba. Y se concibe también el fin (límite) del hombre, el ser finito. Asimismo, el vocabulario físico salta a la vista en la lectura más superficial de los textos: «entre les villes de ta cheville et la nacelle de / tes aisselles / entre la source de tes sourcils et le but de ton / buste / entre le musc de tes muscles et le nard de tes narines,»<sup>30</sup> o en el magnífico poema «La fin du monde», dividido en tres partes, las primeras dos homónimas: «Prendre corps», y la tercera titulada «Son corps léger»: «Je te narine je te

---

<sup>28</sup> Dominique CARLAT, *op. cit.* p. 183.

<sup>29</sup> Las cursivas son mías.

<sup>30</sup> Ghérasim LUCA, «L'écho du corps», *Héros-Limite*, Gallimard, collection Poésie, France, 2001.

chevelure / je te hanche / tu me hantes / je te poitrine puis te visage / je te corsage / tu m'odeur tu me vertige»<sup>31</sup>. Otros textos llevan títulos que hacen referencias más específicas, como «À gorge dénouée» en *Le Chant de la carpe* o «Guillotiné en tête à tête» en *Paralipomènes*.

Cabe mencionar que en la poesía de Luca jamás encontraremos cuerpos completos. La totalidad física está ausente en sus versos. Vemos, por el contrario, una reiteración de temas como el asesinato, la decapitación, las incisiones, la estrangulación, secundados por la amenaza de y miedo a la muerte, así como el suicidio<sup>32</sup>:

toute sa poésie [...] est traversée par d'innombrables cris (et silences), morsures, figures de corps blessés, coupés, mutilés, [...] torturés, fragmentés, mourants ou handicapés: fusillé, pendu, guillotiné ou décapité, acéphale, étranglé, asphyxié, naufragé, noyé, corps suicidé, mordu, déchiré, dévoré, homme-tronc, cul-de-jatte, manchot, unijambiste, mains coupées, mais aussi bègue, sourd, aveugle.<sup>33</sup>

Esta fragmentación corpórea es paralela a la fragmentación de la lengua, así como estos cuerpos heridos y desmembrados son paralelos a la lengua herida, y por lo tanto, también víctima de todo este desmembramiento: «Main-tenant / Main en dérive / au bras d'une vergue / A bras raccourcis / la langue coupée».<sup>34</sup> La palabra *lengua* se refiere no sólo al francés y al rumano, sino también, en el sentido más simple y carnal, al órgano muscular. De aquí que una «langue coupée» sea la imagen tan dolorosa de cierta amputación de la patria, por la violencia del destierro, así como por la violencia de la represión, el silencio impuesto, la incapacidad de hablar y el tartamudeo de todo tipo. También, las personas representadas, carentes siempre de identidad, son generalmente víctimas o mujeres

---

<sup>31</sup> Ghérasim LUCA, «La fin du monde», *Paralipomènes*.

<sup>32</sup> El tema del suicidio estuvo presente desde sus primeros textos en rumano. En *La Mort morte* se presentan cinco tentativas de suicidio llevadas a cabo en cinco días sucesivos, con el estrangulamiento, arma de fuego, arma blanca, envenenamiento y conteniendo la respiración, como respectivos métodos.

<sup>33</sup> Vincent TEIXEIRA, *op. cit.* p. 113.

<sup>34</sup> Ghérasim LUCA, «A bras ouverts, main coupée», *Paralipomènes*.

desmembradas. Se atenta contra la imagen antropocéntrica por excelencia, a través de estas escisiones, cortes evidentemente físicos y no metafóricos: «Femme cou, coucou, femme coupée pain, comme un pain, en deux, coupée en deux avec une, elle a vécu en paix, en deux, coupée en deux avec une scie, si si avec une scie fine, scie infinie su beau milieu de sa, en deçà.»<sup>35</sup> Esto alude a una colectividad donde cualquiera –pensando en las víctimas de guerra y de los pogromos– podría ser ese cuerpo desmembrado: «À LA SANTÉ DU ‘MORT’ (SANS QUEUE NI TÊTE)»<sup>36</sup>. Como Teixeira explica, Luca descompone y deshace las identidades, los cuerpos, como los territorios y las fronteras.

La fusión –transgresión entonces de toda frontera– entre la lengua y el cuerpo se gesta desde estos poemas escatológicamente agresivos. Su agresividad yace en las partes del cuerpo aludidas, en la manera en que lo hace –como la «bouche située, tuée entre ses deux cuisses récon, récon réconcil cil réconciliatrices et mé, aimées»–, y finalmente, en el placer que el autor encuentra en la descripción puramente grotesca. La sorpresa generada por este tipo de temas ya se había visto en la literatura francesa. Por ejemplo, en el siglo XVI, está el nacimiento del gigante Gargantúa, que es parido por el agujero auditivo de su madre, así como la invención del *torche-cul* en el capítulo XIII, que se sirve de la rima entre las palabras para poder explicarlo a su padre Grandgousier. En el universo de Luca el humor empleado por Rabelais se queda muy lejos; aquí estamos frente a un cuerpo que secreta, cuyos fluidos y carácter finito están reivindicados en cada verso. Sin embargo, ya no es burlesco, la jovialidad lingüística del joven gigante se esfuma, para dar lugar a la putrefacción del cuerpo, a su finitud, de manera mucho más cruel y despiadada, más realista.

---

<sup>35</sup> Ghérasim LUCA, «Héros-Limite», *Héros-Limite*, p. 17.

<sup>36</sup> Ghérasim LUCA, *Paralipomènes*, p. 258.

Aquí se habla de vísceras, «capturant l'essence du moi à ses vices, à ses viscères qui puisent tout, qui puisent toute leur haine»<sup>37</sup>, del interior corporal que busca volcarse hacia el exterior, eliminando cualquier límite que pueda dificultar u obstruir el proceso en busca de libertad física, intelectual e identitaria del individuo. Seguido asoma el cordón umbilical, «la tête de ma bien-aimée adorée / tentaculaire, radiante, jamais née / et dont l'affirmation suprême est l'immense cordon ombilical / par lequel je lui suce le cœur»<sup>38</sup>, la imagen de la madre «tatouée et tuée à l'intérieur de [son] dedans», la idea de romper con los orígenes a través de cierta culpa de haber nacido en el mundo mortal, «vide et immonde», no mundo. Las alusiones corporales se van haciendo cada vez más íntimas, y por esto más transgresoras; no obstante, menos tangibles. De partes concretas como son la cabeza, los pies, las manos, los brazos, etc., pasa a la descripción de, como mencioné antes, fluidos y secreciones, todo tipo de excreción, succión, de fetos y orina.<sup>39</sup> Conforme el cuerpo humano se vuelve más frágil, más inasible, la lengua y la voz adquieren carácter, cuerpo, se materializan. En «La fin du monde», el poeta crea una atmósfera húmeda que se asocia con esto: «tu me lèvres humides», «je te sueur», sin olvidar el pasaje por los lugares más recónditos, íntimos : «je te bouche/ je te palais je te dents», «tu m'aisselles», «je te langue». Además, se acerca a los genitales, al sexo, manteniendo una ambigüedad entre cierto erotismo sensual –incluso convencional– y otro mucho más violento. Encontramos el acto sexual, amoroso, en el mismo poema «la fin du monde» : «je te vulve je te paupières», así como la idea de la violación, no sólo física –humana–

---

<sup>37</sup> «L'Anti-toi», *Héros-Limite*.

<sup>38</sup> Ghérasim LUCA, *L'inventeur de l'amour*, p. 53.

<sup>39</sup> Ver «La Voie Lactée», p. 33-38.

sino de la lengua violando a la misma lengua : «le viol viole violemment le on du violon / on du violon étant violé par le viol».<sup>40</sup>

Recientemente, en busca de un semejante pictórico que abordara los mismos temas, incluso con la misma violencia, noté que, fuera de la fructífera colaboración entre Luca y varios pintores como Wifredo Lam, Dorothea Tanning, Max Ernst, Victor Brauner y Jacques Herold, donde el texto y la pintura se corresponden. También existen otras correspondencias con la fotografía de Joel-Peter Witkin, nexos que yo planteo por diversas concomitancias en los temas y la fragmentación física, la muerte, y, además en el trabajo con la muerte muerta. Es una aproximación laboral a toda deshumanización del hombre, cuando el cuerpo ya no se vale por sí mismo, como cuerpo, sino por la otra faceta que posee, como fragmento, como miembro, pedazo. La aportación pictórica de Luca yace en sus conocidas cubomanías (cubomanies), fotografías o pinturas existentes intervenidas por el poeta, en las que crea una fragmentación de la obra, donde se observa y se busca perpetuar otra manera de percibirla. Muchas veces la obra intervenida constaba de fotografías de cuerpos, y otorgaba especial atención, ya en el resultado de Luca, a partes específicas del cuerpo: «la cubomanie nie. La cubomanie rend le connu méconnaissable. La cubomanie est une vraie fossilisation de notre époque.»<sup>41</sup> Declaración que confluye con el pensamiento de Witkin (Joel-Peter) y su hermano gemelo Jerome : «Creo en la importancia de pertenecer a mi tiempo y poder atestiguarlo». Los hermanos Witkin, (1939, Brooklyn), intervenían cadáveres y miembros de éstos para elaborar proyectos de fotografía construida. Me parece que estas obras se

---

<sup>40</sup> «Le Triple», *Héros-Limite*, p. 65-68.

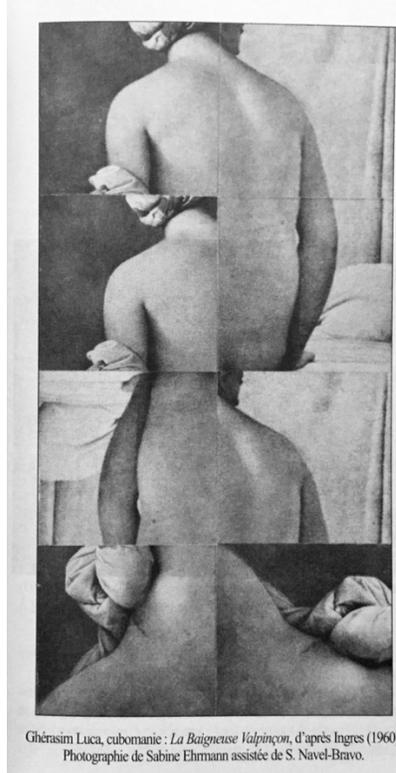
<sup>41</sup> Ghérasim LUCA, « Cubomanies et objets, dans Ghérasim Luca », Dolfi Trost, *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets, 7 janvier-28 janvier 1945*, Bucarest, 1945, in Serge Martin, *op. cit.*, p. 13.

aproximan a las cubomanías de Luca por la intención fragmentaria y búsqueda del desmembramiento. Es un vínculo que establezco para esclarecer la violencia suscitada – por lo menos en mi caso– por los versos de Luca, así como la capacidad de «tourner, renverser, déborder» que según Serge Martin, el poeta posee. La imagen que Luca logra crear con la palabra, me parece exactamente representada con las obras de Witkin, sobre todo por los personajes cojos, sin cabeza, hombre tronco de los cuales habla Teixeira:



---

<sup>42</sup> Joel-Peter WITKIN, *Corpus Medius*, impresión en gelatina de plata tonificada, 2000, en *Witkin&Witkin*, Trilce Ediciones, México, 2016.



Tras esta digresión pictórica, me parece que la representación gráfica de lo escrito por Luca será más sencilla, no por eso menos dolorosa. El pudor no existe en la poesía de Ghèrasim Luca. El atentado poético que significa su obra, jamás generará comodidad visual, y de ningún otro tipo. Como ya dije, presagia la catástrofe. Y etimológicamente, a la manera de Luca, la palabra *catastrophe*, *cata-strophe*, sería el deterioro de la estrofa misma, por lo tanto, de la estructura del poema. La deconstrucción, pues, debe realizarse desde el origen mismo, la raíz, por consiguiente, llegar a la «substantifique moelle», la fecundación, el sexo. En el poema «Hermétiquement ouvert», el autor nos presenta un encuentro sexual, burlándose de toda metafísica occidental, de los «voyages métaphysiques»<sup>44</sup> de Rimbaud, labor que se propuso en su atentado poético y filosófico:

<sup>43</sup> Ghèrasim LUCA, «Cubomanies», *Europe revue littéraire mensuelle*, 96ème année, no. 1045 «Ghèrasim Luca», Mai 2016, p. 93.

<sup>44</sup> Arthur RIMBAUD, «Dévotion», *Illuminations, Œuvres complètes-Correspondances*, Robert Laffont, Paris, 2004.

«les beaux yeux les beaux seins les belles / fesses métaphysiques / de la métafemme absolument substantielle» y más adelante: «sa douce métavulve / sa noire métabouche / la transplantation innocente de la fleur / de sa bouche / dans les terres aériennes de mes cuisses». Finalmente, en un inicio de inversión gramatical y semántica: «en sperme du diamant / en sperme de ton cœur / en sperme noir de la métaluxure absolue».<sup>45</sup>

Ahora bien, la obra de Luca se ve influenciada por el surrealismo francés, el cual André Breton define como un «automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.»<sup>46</sup> La fragmentación sintáctica, la repetición de las palabras, de las sílabas, el juego perpetuo de *resignificación*, de ruptura y la proyección de imágenes a través de la palabra y de la voz prueban esta influencia. Así, el rumano retoma en su poesía el mismo rumbo con el leitmotiv del ojo. Por el erotismo y la vulneración del espectador, la provocación moral, éste nos remite inmediatamente a la perversidad sexual de la historia de Bataille, por otra parte, a la incisión ocular de Buñuel y Dalí en *Un chien andalou*. Sin olvidar los recurrentes aumentos realizados por este último a través de una lupa, o el gran ojo de Magritte titulado «El espejo falso». No sobra mencionar los ojos de Man Ray y las lágrimas vertidas, inmovilizadas. Ghérasim Luca toma el mismo rumbo con este leitmotiv. Ya en «La paupière philosophale», burla evidente a la piedra filosofal, por la palabra «Pierre», homófona del final de *paupière*, se habla de esta piel fina –«peau fine»– , «paupière finale / foetale / fatale / philosophale». Y en «Droit de regard sur les idées», las ideas

---

<sup>45</sup> Ghérasim LUCA, «Hermétiquement Ouverte», *Héros-Limite*, p. 51-54.

<sup>46</sup> André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, France, 2013, p. 36.

poseen cuerpos formados por diferentes párpados, los laterales, los superiores, los de en medio. Sí, las ideas tienen ojos, y existen además glándulas *ideativas* que secretan líquidos mentales. Los párpados representan una suerte de frontera protectora, pero se busca también eliminar esa ligera capa, débil manto que cubre la verdad inquirida que yace bajo todo el edificio occidental, detrás de todo «el horizonte ontológico», como diría Bonnefoy. Es una descripción no sólo de la anatomía humana, sino de la anatomía del poema y de la lengua misma. Y se crea una anatomía de las ideas para engendrar luego la dimensión erótica del pensamiento.

Para finalizar con esta geografía física y sexual, me parece fundamental explicar la relación que existe entre el ojo y la vulva, debido a la forma oval y a la concavidad, por lo que la reiterada idea de la penetración se refiere a aquella tanto física como visualmente. Agredir, conmocionar al lector-espectador en todos los sentidos. De los versos surge el deseo, el placer, el éxtasis y el orgasmo, hay tanto violaciones como orgías de huesos, voyeurismo mental, masturbación. El carácter cóncavo del ojo y de la vulva, como más adelante del ano, se volverá violencia textual: «Démon trou / mon ouverture étonne! / Et ma chatte verte / un vestige de l'étrange naufrage.»<sup>47</sup> Dominique Carlat analiza la relación de estos *trous*, hoyos, que existen en el cuerpo y en la misma *mise en page* de los poemas. Su estudio ahonda más en un paralelismo existente entre Luca y el marqués de Sade, ídolo para muchos de los surrealistas. La comparación se debe principalmente a la violencia sexual y a las múltiples penetraciones que están presentes en los encuentros orgiásticos de sus personajes. Como expliqué, en estos textos hay presencia de un cuerpo, pero también una incesante destrucción de su representación. Lo vemos en los cortes, en las mutilaciones, etc. Y es a través de la destrucción de la

---

<sup>47</sup> «La Question», *Paralipomènes*, p. 235.

lengua, atentando contra la poesía tradicional, donde la destrucción del cuerpo es posible, y viceversa, por lo que todas esas heridas y cortes en la superficie y entrañas del cuerpo, serán equivalentes en la superficie y las entrañas del poema: golpes entre los fonemas, rupturas de la sintaxis, circulación del sinsentido (en francés, *non-sens*). Los agujeros del poema, según Carlat, se dilatan y se abren tanto como los agujeros partícipes en cualquier acto sexual. Y los vacíos que aparentarían ser silencios, espacios insignificantes, realmente significan:

Tout comme Jakobson définit un phonème zéro qui ne possède aucune valeur phonologique déterminée mais s'oppose à l'absence de phonème et non pas au phonème, de même le non-sens ne possède aucun sens particulier, mais s'oppose à l'absence de sens, et non pas au sens qu'il produit en excès, sans jamais entretenir avec son produit le rapport simple d'exclusion auquel on voudrait les ramener.<sup>48</sup>

Deleuze habla aquí de ese fonema cero de Jakobson, que nos remite a la recurrente aparición del cero en los poemas de Luca –de nuevo la alusión a la forma oval– que prueba que la aparente ausencia es realmente presencia, y que existe además un discurso cuidado –podría decir planeado o construido– con intenciones casi aritméticas.

### **1.5 EL DISPOSITIVO ONTOFÓNICO : EL POEMA**

Robert Bresson, al hablar de la elección de la imagen cinematográfica, explica que las cosas deben ser mostradas bajo un ángulo capaz de evocar todos los demás, de manera tan exacta y cautelosa que logre, al mismo tiempo, no mostrarlos. Aconseja, también, agotar todo aquello que se comunica por medio de la inmovilidad y del silencio, así como no ir tras la poesía, sino dejar que ella misma penetre por las juntas existentes.<sup>49</sup> Terry

---

<sup>48</sup> Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1969, in Dominique Carlat, *op. cit.* p. 236.

<sup>49</sup> Cfr. Robert BRESSON, *Notas sobre el cinematógrafo*, Ardora, Madrid, 2002.

Eagleton, por otra parte, asevera que lo literario es el lugar donde el lenguaje se puede subvertir, donde puede ser modificado y tener entonces un efecto en el mundo, permitiéndonos ver, justamente, la realidad como nunca la hemos visto.<sup>50</sup> Valeria Luiselli, poco antes de iniciar el ensayo sobre Ghérasim Luca, nos confirma: «Las ciudades, como nuestros cuerpos, como el lenguaje, están en obra de destrucción.»<sup>51</sup>

La poesía de Ghérasim Luca, como lo he analizado en los apartados anteriores, difiere de lo tradicional, sigue una estética surrealista –los poemas suscitan incomodidad, repulsión, incompreensión, pueden provocar incluso la interrupción de la lectura–. El autor no sólo mueve (desestabiliza) las autonomías de la Modernidad, de la tradición, del academicismo y del vanguardismo –como explica Serge Martin–, sino que emplea «une langue tout à fait sienne qui excède autant le bon usage des linguistes et des grammairiens que le bon style des littérateurs, la bonne pensée des idéologues ou les bons mœurs des tenants de l'ordre grégaire»<sup>52</sup>. Esta estética puede ser empleada como la mirada bressoniana: la multiplicidad semántica que sugiere la palabra litigiosa. Sin embargo, uno de los objetivos era –y continúa siendo– obligar al lector, crítico, o teórico a adoptar otra perspectiva, a interpretar, cuando las palabras son significantes de significados concretos. Así, el poema es el dispositivo del naciente término ontofonia en los estudios de Ghérasim Luca, con los cuales proponía también cierta teoría, y por lo tanto es fundamental analizarlo.

La ontofonia de Luca se caracteriza por la inversión lingüística, nominalización de verbos y verbalización de sustantivos; no posee ningún tipo de métrica; si algunos textos están escritos en verso, no hay, realmente, organización fonética o gramatical.

---

<sup>50</sup> Cfr. Terry EAGLETON, *La función de la crítica*, Paidós, Barcelona, 1999.

<sup>51</sup> Valeria LUISELLI, *op. cit.* p. 67.

<sup>52</sup> André VELTER, *op. cit.* p. VII.

Otros tantos están escritos en un estilo de prosa que tampoco es convencional, en un estilo y temática *tourbillon*, como lo denomina Carlat. Lo que encontramos en ambos casos es una alteración de la prosodia<sup>53</sup>, sobre todo por aquello que podría entenderse como la no-pronunciación, casi retroceso del habla, por el tartamudeo. La estructura del contenido, la que correspondería al relato, es casi nula, hay pocas historias, lo que Carlat denomina como *micro-récits*. La disposición de la página es tan parte del poema como los grafemas. Por esta razón, el cuerpo del poema es también la página, su capacidad de extenderse, de moverse, una más de sus extensiones. De igual forma que la voz –como analiza Sibylle Orlandi– no es una entidad independiente, sino una prolongación del cuerpo.<sup>54</sup> Los vacíos o espacios en blanco significan tanto como los espacios en negro, como se vio anteriormente con el fonema cero de Jakobson citado por Deleuze. Luca busca capturar el instante exacto donde el objeto se ausenta del lenguaje y deja, de manera paradójica, su marca:<sup>55</sup> «nos corps miment la vie sourde / ou absente / de n’importe quel mot».<sup>56</sup>

Pero qué es lo que se busca decir a través de esta sucesión, encadenamiento de marcas. Breton –explica Walter Benjamin– «manifestó de inmediato su intención de romper con una *praxis* que muestra al público las sedimentaciones literarias de una determinada forma de existencia, ocultándole sin embargo esa misma forma de

---

<sup>53</sup> «En gramática tradicional es aquella parte que se ocupa de la pronunciación regular y correcta de las palabras en cuanto toca al acento y a la cantidad o duración, y también se ocupa de las particularidades fónicas de los fenómenos métricos tales como la medición, la melodía proveniente del ritmo, y también el acento y la duración.» Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, 2ª edición, Porrúa, México, 1988, p. 405.

<sup>54</sup> Cfr. Sibylle Orlandi, «Le corps hors du corps: sur un récital de Gherasim Luca filmé par Raoul Sangla», École Normale Supérieure de Lyon, <http://cmdr.ens-lyon.fr/spip.php?article87>. Consultado 2/enero/2017.

<sup>55</sup> Cfr. Dominique CARLAT, *op. cit.*

<sup>56</sup> Ghérasim LUCA, «Le Verbe», *op. cit.* p. 116.

existencia»<sup>57</sup> –búsqueda perpetuada por Luca puesto que es una poesía herméticamente abierta, que alude a su poema–. Y, por otra parte, como explica Dominique Carlat, empleaba diferentes sintagmas binarios y términos antinómicos para crear un ritmo sintáctico. Sin embargo, Luca busca fisurar la coherencia existente entre estos términos. Con una empresa similar a la de Jacques Derrida, el rumano busca terminar con la jerarquización de cualquier sistema binario de la lengua. Y retomando «l'ombre et la proie fondues dans l'éclair»<sup>58</sup> del *Amour fou* bretoniano, surge el título del poemario *La proie s'ombre*, ya con la posibilidad de un sentido otro: *la proie sombre*. La figura de la víctima o de la presa estará presente en toda la obra. Así, en la obra de Luca encontramos hilos sueltos que dan pie a la interpretación, ya que lo que su poesía encarna no es en sí completamente concreto; es decir, encontramos seres zoomorfos, una mezcla de escenarios fantasmagóricos –debido al juego de ausencia y presencia– y especulaciones filosóficas, como explica Carlat. Y a pesar de la poca concreción o esclarecimiento lingüístico, el poeta va en contra de la metafísica y busca la desmitificación. Se acerca – en términos de Benjamin– a un materialismo antropológico y no a un materialismo metafísico. Es decir que la destrucción dialéctica se convierte en uno de los objetivos, para perpetuar un ámbito de imágenes «más concreto, más corporal.»<sup>59</sup>

Si asumimos que la poesía de Luca no sólo es polisémica, sino sinestética, es debido decir que el proceso de destrucción –o deconstrucción– es posible gracias a, principalmente, la paradoja, las paronomasias, los calambures y las silepsis. La paradoja,

---

<sup>57</sup> Walter BENJAMIN, *El surrealismo*, 2ª edición, Casimiro, Madrid, 2014.

<sup>58</sup> «C'est à la recreation de cet état particulier de l'esprit que le surréalisme a toujours aspiré, dédaignant en dernière analyse la *proie et l'ombre* pour ce qui n'est déjà plus *l'ombre* et n'est pas encore la *proie: l'ombre et la proie fondues dans l'éclair.*» André Breton, *l'Amour fou*, CH III, 1937, réédition Gallimard Folio, 1990, p. 39, in Dominique CARLAT, *op. cit.* p. 185. Las cursivas son mías.

<sup>59</sup> Walter BENJAMIN, *op. cit.* p. 53.

descrita por los franceses como «opinión contraria a la opinión», abunda en los versos del poeta. Principalmente por el ávido deseo de querer engendrar vida desde el vacío, desde la negación, presente en «À gorge dénouée» y corroborado en «Passionnement»: «Il est né de la négation». También encontramos, más en la estructura de los poemas, paradojas aunadas al sonido. Retomo el mismo ejemplo que Carlat: el poema titulado «Comment s'en sortir sans sortir», donde el cuestionamiento yace en cómo huir de una situación confusa, «inextricable», sin optar por la muerte. «L'issue doit consister dans le refus de l'issue.»<sup>60</sup> Por otra parte, «s'en sortir» y «sans sortir» son fonéticamente idénticos, a pesar de tener significados opuestos. Lo que alude, como explica Carlat, a los *vers holorimes* de Victor Hugo. Es decir, a los versos homófonos, cuyo significado varía cuando se lee y cuando se escucha. La voz es entonces fundamental.

Relacionado con este cambio fonético y a la vez gráfico, menciono ahora el empleo no sólo de la silepsis –«figura de construcción porque afecta a la forma de las frases»<sup>61</sup>–, también de las paronomasias: «figura que consiste en aproximar dentro del discurso expresiones que ofrecen varios fonemas análogos (paronimia), ya sea por parentesco etimológico, ya sea casualmente»<sup>62</sup>. En el poema «La Voie Lactée» encontramos: «l'atome, la tomate», «bouger une bougie dans la bouche», «tout état, tout est à tout étage», «la bouche sans dents boit, lave, voile l'acte de téter, elle boit la Voie Lactée». Luca generalmente se sirve de las paronomasias introduciendo nuevas palabras que hilan las frases, y es aquí donde podemos hablar de la palabra dentro de la palabra, como en «À gorge dénouée», «Accouplé à la peur / comme le sacré au massacre», que él

---

<sup>60</sup> Dominique CARLAT, *op. cit.* p. 236.

<sup>61</sup> «Se presenta como una falta de concordancia gramatical –de género, persona, tiempo o número», Helena BERISTÁIN, *op. cit.* p. 459.

<sup>62</sup> Helena BERISTÁIN, *op. cit.* p. 385.

mismo resalta para evidenciar el nacimiento de la palabra en el ocaso de la anterior. Esta situación es análoga al cuerpo textual entero, es decir, al poema dentro del poema, que se manifiesta como el poema escrito, impreso, cuyos significados varían según sus lecturas. Por ende, el poema escrito/leído difiere completamente de un poema dicho/escuchado, y reúne en una misma página, no sólo la pluralidad semántica –los contenidos– sino que ofrece al lector más de un solo poema, ya sea escrito, ya sea oral.

Así, este abanico de contenido –y a la vez de estructura– presente en los versos de Luca, junto con la paronomasia, coincide con el empleo del calambur –o calembur– «que consiste en que dos frases se asemejen por el sonido y difieran en el sentido»<sup>63</sup>, como en aquellos versos de Villaurrutia que convienen a la temática vocal de Luca. El poema «Comment s'en sortir sans sortir», citado anteriormente, además de la paradoja, es un ejemplo de calambur. En «Le Verbe» se evidencia la teoría ontofónica de Luca, se habla de la construcción del ser a partir de las palabras, de las mismas letras que las componen y que son desmenuzadas. Ya la frase «Une lettre c'est l'être lui-même»<sup>64</sup> lo comprende todo. En este texto surgen ejemplos sonoros como *ange* en *danger*, *cou* en *coup*, y *mourir* fonéticamente hilada a *mourir*. Es una propuesta deconstructiva que sugiere descartar sílabas de algunas palabras para poder encontrar otras. Entonces se evidencia el proceso: la palabra dentro de la palabra. Así, este poema se erige como el ejemplo hegemónico de su teoría. Por un lado, esto se debe al título: «Le Verbe», que se contrapone, irónicamente, al inicio del evangelio de San Juan. Por otro lado, como lo mencioné anteriormente, conforme el cuerpo humano se vuelve más frágil, más inasible, la lengua y la voz adquieren carácter, cuerpo, se materializan, y además, actúan: «ce mot ose encore

---

<sup>63</sup> *Ibid.* p. 86.

<sup>64</sup> Paronomasia en *lettre* y *l'être*.

faire / le récit en vers de la hantise / qui gît au fond des cœurs»<sup>65</sup>. Y en este poema se evidencian estos «gestes», «jets», y «jeux», la idea de este juego en el que debe descubrirse lo que no se ve, lo que no es evidente y mana de las grietas, de las marcas, de las palabras separadas, amputadas, decapitadas, como esos cuerpos.

En la poesía de Luca hay que cavar, ensuciarse las manos, los ojos, la voz. Leer y escuchar más allá de la aparente inanidad –como explica Carlat–, comprender que donde parecería haber univocidad, no la hay, que Luca prepara una mayéutica jubilosa.<sup>66</sup> No sólo hay que analizar el cambio de la estructura, la subversión gramatical, fonológica o morfológica, sino que es fundamental saber qué se busca decir, y por qué se buscó decirlo. Analizar y comprender las condiciones materiales que llevaron a Ghérasim Luca a escribir o simplemente pronunciar sus versos, tartamudearlos, escupirlos: «le tangage de ma langue.»<sup>67</sup> Entonces, donde la palabra parece ser privada de toda coherencia y significación, hay que abrir posibilidades, romper lo tradicional, y –como mencioné anteriormente– cavar, para ver de otra manera, desde otro ángulo, como con el prisma de Bresson. Comprender que en el aparente caos rige realmente un orden que nos es ajeno: poemas cíclicos que –siguiendo la temática zoomorfa– se asemejan a un uróboros, que ciertos poemas siguen un orden matemático, que el cero es fundamental en sus versos, que se habla de Heráclito y de la flecha de Zenón. Y, además, disociar el surrealismo rumano del surrealismo francés.

---

<sup>65</sup> Ghérasim LUCA, «Le Verbe», *op. cit.* p. 131.

<sup>66</sup> *Cfr.* Dominique CARLAT, *op. cit.* p. 198.

<sup>67</sup> «Le tangage de ma langue», literalmente traducido como *el cabeceo de mi lengua* –en francés jugando con la semejanza fonética entre *tangage* y *langage*– fue un poema divulgado únicamente en un recital radiofónico. Algunos fragmentos se leen en *Le Chant de la Carpe*. *Cfr.* Dominique CARLAT, *op. cit.*

En un inicio, el surrealismo –explica Benjamin– «hacía suyo cuanto tocaba... el lenguaje parecía serlo sólo si sonido e imagen, imagen y sonido se interpenetraban con tal automática y feliz exactitud que no dejaban resquicio alguno por donde insertar la ficha del “sentido”. Imagen y lenguaje se imponían.»<sup>68</sup> Es cierto que Luca es heredero de Lautréamont y de Rimbaud, como precursores surrealistas, de su irreverencia religiosa, así como la importancia de temas como el mal y la vileza: «el culto del mal como ejercicio», en palabras de Benjamin. Sin embargo, es preciso agregar que a pesar de inscribirse en la estética de los primeros surrealistas franceses y buscando la misma deselitización del arte, Luca pertenece a lo que Julien Gracq define como la generación de jóvenes surrealistas cuya producción es posterior a 1945. Por lo tanto, debido a condiciones materiales diferentes, la lectura de los *Manifestos* traería resultados distintos: «Le temps, pour eux, n’avait pas donné au surréalisme les mêmes rides, mais par-delà une histoire tapageuse et compliquée ils semblaient en renouer le fil aux origines mêmes et presque un peu au-delà».<sup>69</sup>

De aquí que inicialmente los jóvenes rumanos como Luca participaran en este fenómeno, y como explica Carlat, buscaran obtener el reconocimiento de sus predecesores, «se faire plus royaliste que le roi». En 1945, Luca y su colega Dolf Trosti, redactan un mensaje dirigido al Movimiento Surrealista Internacional, con especial énfasis en André Breton, titulado *Dialectique de la dialectique*:

We address ourselves to André Breton in particular, by sending him our warmest message, and at the same time inform the international surrealist movement about some of the theoretic results we have reached during these

---

<sup>68</sup> Walter BENJAMIN, *op. cit.* p. 33.

<sup>69</sup> Julien GRACQ, prefacio de la reedición de *La Victoire à l’ombre des ailes*, de Stanislas Rodanski, editorial Christian Bourgois, 1989, en Dominique Carlat, *op. cit.*, p. 54.

late years of solitude, in an untiring pursuit of new dialectic solutions that allow us to surmount the rending conflict between ourselves and the world.<sup>70</sup>

El texto se presenta con un doble registro, el discurso político y el discurso literario, este último proveniente del romanticismo oscuro;<sup>71</sup> y propone la construcción de su propio surrealismo, con bases evidentes en el primero, adherentes al materialismo dialéctico, con preocupaciones tales como el proletariado internacional y la conquista teórica del surrealismo. Para ellos, el empleo de la técnica surrealista sólo podía ser justificado por una necesidad objetiva. Además, toman el amor, liberado de sus limitaciones psicológicas, teóricas, religiosas y sentimentales, como el método revolucionario de conocimiento y de acción.<sup>72</sup> En este caso, propongo analizar, en los capítulos subsecuentes, las condiciones materiales de la época como la necesidad objetiva, no sólo de Ghérasim Luca, sino del grupo rumano. Asimismo, me propongo mostrar la inclinación del poeta por el tema del mal –herencia de los surrealistas franceses– y la utilización del lenguaje para llevar acabo su empresa, que otorga un valor gestual y teatral a éste. Y, finalmente, buscaré mostrar lo oculto –históricamente–, lo que no se ha dicho, a través de su poesía: los paralipómenos que yacen en sus versos.

---

<sup>70</sup> Ghérasim LUCA & Dolf TROSTI, *The Dialectical of Dialectic : A Message to the International Surrealist Movement*, 1945, en <http://icr.ro/pagini/the-dialectic-of-dialectic/en>. Consultado el 8/05/2017.

<sup>71</sup> Cfr. Dominique CARLAT, «La formation d'un fauteur de trouble», *op. cit.*

<sup>72</sup> Cfr. Ghérasim LUCA & Dolf TROSTI, *The Dialectical of Dialectic : A Message to the International Surrealist Movement*.

## **CAPÍTULO 2:**

### **EL ATENTADO HISTÓRICO**

«Es más difícil honrar la memoria de quienes no tienen nombre (das Gedächtnis der Namenlosen) que de las personas reconocidas. A la memoria de los sin nombre está dedicada la construcción histórica.»

Walter Benjamin

## 2.1 RESURRECCIÓN Y RESTITUCIÓN: LA ENCARNACIÓN MORTUORIA

Nul étonnement ne doit aujourd'hui s'emparer de nous à voir la Roumanie, ce nom souvent renvoyé au silence, ressurgir par tressaillements dans notre Histoire: la Roumanie, symptôme non d'une maladie de la langue, mais de la relation malade qu'une certaine forme de culture européenne, qui échoit aussi à chacun de nous en partage, a voulu entretenir avec la langue.<sup>1</sup>

Dominique Carlat, en el apartado «Entre les nœuds de l'Histoire et de la légende préserver le délié d'une vie», analiza los conflictos históricos que fueron una influencia primordial para la poesía de Luca, no sólo para justificar la forma de su escritura –que pudimos ver en el capítulo anterior– sino también como uno de los temas principales que el poeta buscaba denunciar. La actitud adoptada y profesada por Luca en cuanto a la poesía –explica Carlat unas páginas antes– es indisociable de este contexto histórico. Ahora bien, para comprender la marginalidad que persiguió a Luca a lo largo de toda su vida, durante sus desplazamientos no sólo geográficos –Rumania, Israel, París–, sino poéticos y vocales, es preciso comprender el trasfondo sociopolítico que reinaba en su patria abandonada: Rumania.

Rumania se erige como síntoma, declara Carlat en la cita inicial de este capítulo. El término me parece exacto, porque, de cierta forma, es posible relacionarlo también con la trayectoria geográfica del autor, con una trayectoria del abandono. Rumania se erige como el síntoma inicial, provocador del aullido gutural detrás de la palabra entrecortada, de la torpeza de la lengua: el tartamudeo. Un seísmo auditivo que se presenta de igual forma como síntoma principal de un país fragmentado y doliente. Por ende, mientras el cuerpo y la voz tartamudean, la lengua fraccionada –auditiva y visualmente– sirve para encarnar ausencias, en el plano semántico y en las diferentes geografías. Así, el objetivo

---

<sup>1</sup> Dominique CARLAT, *op. cit.* p. 29.

también es encarnar aquellas voces que fueron reprimidas y aquellos cuerpos que se extinguieron mutilados. Ya Didi-Huberman y Benjamin coinciden en este argumento, cuando el primero cita al segundo, para explicar «que frente al margen de esa *tradición de los vencedores* que nos miente, [también] resiste, sobrevive y persiste una menos legible *tradición de los oprimidos*.»<sup>2</sup>

Hay, entonces, una suerte de espectro dentro del texto: lo que no está, lo que se añora. Así, precisamente, se busca hacer «la historia narrable»<sup>3</sup>, desvelar la tradición ausente de los oprimidos, de los «hors-la-loi / d’hier / [et] d’aujourd’hui»<sup>4</sup>, a través de una narración otra, diferente, conquistando y exponiendo, en términos de Luiselli, los *relingos*<sup>5</sup> de la Historia, término –según la autora– relacionado con las *realengas*, «vieja voz castellana que se refería a las tierras marginales de la corona, abandonadas o en desuso.» Y de este modo, como evidentes *relingos* históricos, «los pueblos desfigurados por la guerra, sin figura y sin rostro»<sup>6</sup> y el mismo *no man’s land* físico y sonoro que habitó Luca como *étran-juif*, censurados y oprimidos por la tradición de los vencedores. He aquí la premisa de Rilke donde el lenguaje funge como una intermitencia semántica,<sup>7</sup> además deviene cuerpo, o encarna y busca rescatar lo invisible de la Historia, así como lo no dicho y lo entre dicho, en la materialización de la palabra. Hacer que los gritos vanos («Les cris vains») realmente valgan la pena: «personne à qui pouvoir dire / que nous n’avons rien à dire / et que le rien que nous nous disons / continuellement / nous nous le

---

<sup>2</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Manantial, Buenos Aires, 2014, p. 29.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Ghérasim LUCA, «Edipe Sphinx», *Paralipomènes*, Gallimard, collection Poésie, France, 2001, p. 206.

<sup>5</sup> «(Extraños avatares de las palabras: ahora, en ciertos países latinoamericanos, ‘realenga’ se utiliza para hablar de un animal que no tiene dueño, y en otros, la palabra es sinónimo de ‘holgazán’.)» Valeria LUISELLI, IV : *Relingos*, «Obra suspendida», *Papeles Falsos*, Sexto Piso, 2a Edición, Madrid, 2013, p. 74.

<sup>6</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 18.

<sup>7</sup> *Cfr.* Giorgio AGAMBEN, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás Segovia, Pre-Textos, Valencia, 2006.

disons / comme si nous ne nous disions rien»<sup>8</sup>. Es decir que en la poesía de Luca, observamos como cuerpo del espectro, una *palabra-materia*, una poesía práctica – «Poésie Pratique»–, donde «on passe la parole à l’acte».

Deleuze revivió la voz de Luca a través de la reiterada presencia del poeta en sus textos. También habló de su tartamudeo, de su «frágil presencia, temblorosa, en ruptura, y voz de timbre resonante, procedente de los confines balcánicos, que lucha sin cesar contra una lengua poco común, hasta retomar su aliento para evitar sofocarse.»<sup>9</sup> Por lo tanto, este tartamudeo se refiere no sólo al plano lingüístico y vocal, sino al histórico. Hay que pensar en el tartamudeo de la Historia. «*Cuando un lenguaje se tensa tanto* –cita Valeria Luiselli a Deleuze– que comienza a tartamudear, a murmurar o a trastabillar... entonces el lenguaje en su totalidad alcanza el límite que marca su exterior y lo obliga a confrontar el silencio».<sup>10</sup> Lo que se atestigua en el poema de Luca es un continuo enfrentamiento, violenta confrontación de una tradición oral con una repentina ausencia de palabras. Por consiguiente, es preciso indagar el significado del silencio en los poemas de Luca, qué se ausenta y por qué. Como lectores encontramos «poemas tartamudos, llenos de huecos»<sup>11</sup>, los versos compuestos por lagunas –mencionados en la introducción– donde el uso de las palabras, así como del silencio, no es fortuito, sino que hay una exactitud premeditada. Luego, la elección del francés como lengua otra se debe a un repudio a «les mots et la syntaxe qui, pour lui, ont structuré un inconscient collectif coupable des plus innommables atrocités»<sup>12</sup>; admitiendo, además, que «apprendre un

---

<sup>8</sup> Ghérasim LUCA, « Les cris vains », *Paralipomènes*, Gallimard, collection Poésie, France, 2001, p. 206.

<sup>9</sup> André VELTER, prefacio en *Héros-limite* seguido de *Le Chant de la Carpe* y de *Paralipomènes*, Gallimard, collection Poésie, France, 2001. p. IX.

<sup>10</sup> Valeria LUISELLI, « Crucero Peligroso », *op. cit.*, p. 69.

<sup>11</sup> *Loc. cit.*

<sup>12</sup> André VELTER, *op. cit.*, p. VII.

idioma es un primer destierro, exilio involuntario y mudo hacia el interior de esa nada en el corazón de todo lo que nombramos.»<sup>13</sup> Por esto mismo, a la encarnación de toda ausencia me permito denominarla encarnación mortuoria, al final de un siglo donde, en palabras de Carlat, la historia sería la confirmación de la lúgubre uniformidad de un pensamiento ineluctablemente asesino.<sup>14</sup> Encarnación mortuoria no sólo por la recurrencia temática de una atmósfera de asesinato, suicidio y mutilación, sino por la muerte y abandono de la patria y de la lengua, por el «desplome del lenguaje».<sup>15</sup> Y regresando, entonces, a Rumania como síntoma –quizá– inicial de un padecimiento histórico –y biográfico– de décadas, la poesía de Luca es también un proceso de restablecimiento que se caracteriza por la resurrección y la restitución<sup>16</sup>, además de una impetuosa lucha que busca, sobre todo, «no abandonar al enemigo la palabra»<sup>17</sup> y se resiste, sin descanso, en la lengua.<sup>18</sup>

## 2.2 EL SILENCIO CONTRA EL SILENCIO: ANTISEMITISMO E IMPOSICIÓN

En 1927 nació la Guardia de Hierro<sup>19</sup>, un grupo rumano de ideología antisemita y ultranacionalista, cuya actividad alteró profundamente el notable desarrollo –geográfico, político y cultural– que tuvo lugar en Rumania en los años posteriores a la Gran guerra.

---

<sup>13</sup> Valeria LUISELLI, *op. cit.*, p. 65.

<sup>14</sup> *Cfr.* Dominique Carlat, *op. cit.*, p. 32.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 70.

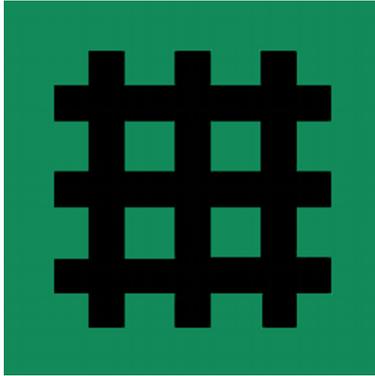
<sup>16</sup> Con estos términos me refiero, por una parte, a la acción de otorgar un nuevo cuerpo y nueva voz a las personas acalladas y oprimidas, a los muertos, que –se podría decir– renacen en la ontofonía. Es decir que, a medida que el cuerpo humano va desapareciendo o se va debilitando, como consecuencia del fascismo, la palabra (*le mot*) funge como el lugar donde se concretizan y se materializan la voz y la palabra (*la parole*). Con resurrección sería posible hablar de una especie de renacimiento de la lengua, en tanto que Luca la lleva violenta, la explota, la ensucia y la mastica, para poder, después, escupirla, moldearla y restablecer el sentido (o los sentidos) de las palabras, buscando liberarlas de previas determinaciones o las huellas de las atrocidades históricas.

<sup>17</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 20.

<sup>18</sup> *Cfr.* Georges DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*

<sup>19</sup> En rumano, Garda da Fier.

En un inicio, el grupo surgió bajo el nombre de «La Cruz del Arcángel Miguel» y se erigía como una legión. Su principal líder fue Corneliu Zelea Codreanu –antes miembro de la «Liga de la Defensa Nacional Cristiana»– quien sería sucedido por Horia Sima. El



símbolo de la legión, una cruz triple con barras negras sobre fondo verde buscaba, justamente, crear una analogía con barras de prisión. El verde, como fondo del símbolo, y de los mismos uniformes de los miembros, representaba el rejuvenecimiento. Y su lema –«Todo para el País»– no se alejaba del pensamiento de los fundadores

del Partido Nacional Demócrata<sup>20</sup> –el historiador Nicolae Iorga y Alexandru C. Cuza– que codiciaba «Todo para la Nación».

La gestación de la Guardia de Hierro data de 1919, con un pequeño grupo de veinte personas liderado por el plomero Constantin Pancu –entre ellos, un estudiante, un abogado, un impresor, un padre ortodoxo, cuatro mecánicos y doce artesanos–, cuyo objetivo era un socialismo cristiano nacional (*Socialismul National Crestin*).<sup>21</sup> Los propósitos y tendencias de Pancu fueron una de las principales influencias para el proyecto posterior de Codreanu. Así pues, la Guardia de Hierro se manifestó como una de las consecuencias de las diferentes crisis que sobrellevaba el país en aquellas décadas, estragos presentes desde el siglo XIX, mezcla de una tradición multicultural de los Imperios austrohúngaro y otomano que comenzaba a desvanecerse. Además, en los años previos a la Primera Guerra Mundial se anexaron a Rumania los territorios de

---

<sup>20</sup> Disputas y diferencias entre Iorga y Cuza dieron lugar a la fundación de dos Partidos homónimos, dos Partidos Nacional Demócratas, bajo la dirección de cada uno de ellos, respectivamente.

<sup>21</sup> Cfr. Zvi YAVETZ, “An Eyewitness Note: Reflections on the Rumanian Iron Guard”, *Journal of Contemporary History*, Vol. 26, No. 3/4, 1991, 597-610. <http://www.jstor.org/stable/260662>

Transilvania, Bucovina y Besarabia, generando diversas consecuencias relacionadas con las minorías étnicas –húngaros, alemanes y judíos– que habitaban los nuevos territorios. Rumania era un país principalmente agrícola, con estructuras industriales poco desarrolladas, como afirma Zvi Yavetz:

In 1918, Rumania was a primitive country, where between 43 and 60% of the population were illiterate, infant mortality ran at 17.4%, and the annual per capita income was sixty dollars. Productivity was extremely low, industry at an embryonic stage, protective tariffs were very high, and most experts agree that 80 per cent of the population lived below the poverty line.<sup>22</sup>

De modo que la situación del país contrastó con la llegada de una modernidad principalmente occidental, cuyo elemento principal era el liberalismo político y económico. Con esta influencia de lo occidental, hubo también un nacionalismo inspirado en otros nacionalismos europeos, algunos radicalmente antioccidentales, y otros, extremadamente antisemitas. De este modo, un grupo de origen campesino y de habla rumana buscó ensalzar la cultura del país para que pudiera ser apreciada por todo el mundo, de manera que adquiriera preeminencia sobre las potencias. A pesar de la simpatía con el Eje, profesada por ciertos políticos de la época, ellos no serían ni Alemania, ni Japón, sino la *Gran Rumania*.

El primer impedimento para este proyecto nacional eran los habitantes que, originalmente, no eran rumanos, es decir, los migrantes –las minorías étnicas mencionadas anteriormente–, y por ende, los judíos, entre ellos Ghérasim Luca y su familia. Así, para que éstos pudieran convivir o asimilarse con los rumanos de origen, debían tener trabajos productivos que pudieran servir y favorecer el desarrollo de la

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 599.

nación. Aunado a esto, el movimiento ultranacionalista radicalizado por la Guardia de Hierro quería inculcar, desde la raíz, un sistema educativo completamente racional, acentuando los elementos más fuertes del país: la agronomía y el cuerpo docente, para que, a través de estos dos, fuera posible formar una educación militar y activista. Por otra parte, el monarca de la época, Carol II, tenía una amante judía, hecho que hirió gravemente el orgullo nacional, y que generó, también, acusaciones en contra del pueblo judío por la mala administración del país por parte del Rey. Lamentablemente, con estos discursos antisemitas que representaban al judío como un *otro*, aislado, recluido y enemigo, se creó una imagen, casi mito, de una sociedad dividida en dos: por un lado, la sociedad patriarcal rumana, y por otro, la sociedad de origen no rumano, *fracción improductiva* de la sociedad, que sólo buscaba satisfacer sus propios intereses.

La Guardia de Hierro admiraba fervientemente a Hitler, éste, sin embargo, no profesaba la misma admiración, no por un desacuerdo en el pensamiento antisemita, sino debido a la población alemana que era segregada por el poder rumano. Erróneamente, se creyó que la legión recibía apoyo del Tercer Reich. No obstante, es preciso comprender que la forma de fascismo que se desarrolló en esa época, en ese determinado lugar, fue muy particular. Veamos entonces que el pensamiento antisemita rumano se presenta en tres etapas diferentes, según Zvi Yavetz: los escritos de Nicolae Iorga, los panfletos de Cuza y el terrorismo de Codreanu. En 1933, tres miembros de la Guardia de Hierro asesinaron al Primer Ministro rumano en la estación de trenes de Sinaia; en 1937, el grupo se lanzó como partido político para las elecciones democráticas donde se esperaba

que ganara el Partido Liberal. Para asombro de muchos, con 15.58% en las votaciones, la Guardia de Hierro tuvo el éxito electoral.<sup>23</sup> Y el fascismo subió oficialmente al poder.

Así, el primer error que se cometió por la Guardia de Hierro y otros tantos movimientos que enaltecían el nacionalismo rumano, fue engrandecer la lengua misma, buscando una pureza que no podía ser contaminada por lo extranjero, es decir, una lengua que se considerase como «autochtone, à continuité ininterrompue, et non comme la langue d'un peuple immigré (ou réimmigré) plus tard.»<sup>24</sup> Histórica y geográficamente, esto era imposible porque, en efecto, la mayor parte del pueblo rumano se conformaba por diversas culturas y diversas lenguas. Esta pluralidad resintió la injuria de «une population latinisée déplacée», y generó discriminación y xenofobia al querer distinguirse de sus vecinos eslavos y mongoles<sup>25</sup>. De aquí que el antisemitismo, en busca de negar la verdad oriunda, se inmiscuyese en el lirismo poético, lo que, a mi parecer, puede calificarse como una cuarta etapa del antisemitismo.

Poetas rumanos altamente reconocidos, como Mihai Eminescu o Vasile Alecsandri, incluso historiadores como el mencionado Nicolae Iorga, se convirtieron en propagandistas del ideal nacionalista y devotos de la Guardia de Hierro, en otras palabras, «colporteurs de haine»<sup>26</sup>. Más adelante, otros jóvenes intelectuales como Mircea Eliade y Emil Cioran se dejaron seducir por esta *retórica visceral* –como Carlat la llama–, manifestando su rechazo hacia los judíos. En el caso de Cioran, por ejemplo, en el ensayo *Schimbarea la fata a României* leemos: «Humainement nous ne pouvons pas nous approcher d'eux, car le Juif est d'abord Juif et ensuite homme», «en tout les juifs sont

---

<sup>23</sup> Cfr. Zvi YAVETZ, *op. cit.*

<sup>24</sup> Dominique CARLAT, *op. cit.*, p. 28.

<sup>25</sup> Cfr. Zvi YAVETZ, *op. cit.*

<sup>26</sup> Dominique CARLAT, *op. cit.*, p. 24.

uniques; ils n'ont point leur pareil au monde, courbés sous un blasphème dont le responsable n'est que Dieu. Si j'étais juif, je me suiciderais aussitôt»<sup>27</sup>.

Es comprensible, entonces, que, para Luca, el poeta no fuese más que una excrecencia –y en este caso, en efecto, «Le poète maudit... le monde»– dado que la poesía de esta época, que se vio de pronto vinculada con el fascismo, era capaz de contaminar de esta manera a grandes figuras de la literatura «oficial», figuras traidoras, tributarias de la imposición. Ahora bien, si el fascismo «se insinuó en la carne y la sangre de la multitud a través de las expresiones aisladas, los giros, las formas sintácticas que se imponían a millones de ejemplares y que se adoptaron de manera mecánica e inconsciente»<sup>28</sup>, fue entonces necesario idear una solución para rescatar aquellos elementos que el adversario buscaba eliminar. Si éste se apropiaba de la lengua para enaltecerla, purificarla, y persuadir, para censurar y callar al pueblo, era imperioso atacar de vuelta, con la misma arma, *insinuar* no sólo en la carne y la sangre de la multitud, sino de la lengua misma, pervertir el lenguaje, violentar la –tan defendida– hegemonía de las lenguas, parir «une activité qui renverse, qui déborde et qui démode toutes les activités enregistrées culturellement, socialement et moralement»<sup>29</sup>, en otros términos, conmocionar, crear una lengua otra, y, por lo tanto, responder con una literatura y un silencio inusuales: «Être hors la loi / voilà la question / et l'unique voie de la quête».

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>28</sup> Victor KLEMPERER, *LTI, La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, Minúscula, Barcelona, 2002, en Georges DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 20. En la cita original, el autor, en lugar de referirse al fascismo, habla del nazismo. Sin embargo, yo me permito sustituir un término por el otro, dada la relación entre esta cita y las condiciones históricas de la época.

<sup>29</sup> Serge MARTIN, «Ghérasim Luca sur la corde sans fin ni commencement», *Europe revue littéraire mensuelle*, 96ème année, no. 1045 «Ghérasim Luca», Mai 2016, p. 8.

### 2.3 VANGUARDIA O REBELDÍA

En el siglo XX existieron diferentes polémicas acerca del individuo en el interior del capitalismo y, aunado a esto, acerca del papel de la literatura vanguardista como un posible resultado de éste. Para Georg Lukács, las vanguardias se erigieron como una tendencia antirrealista, pensando en el subjetivismo, y a su vez, en la fragmentación como unas de las principales consecuencias capitalistas.<sup>30</sup> Evoquemos pues, entre las características de la literatura de vanguardia y de la obra de Ghérasim Luca, la fragmentación, las elipsis y los atentados contra la estructura y la cronología. En «Los principios ideológicos del vanguardismo», capítulo de la *Significación actual del realismo crítico*, Lukács<sup>31</sup> critica la literatura de vanguardia por diferentes razones, además de las que ya mencioné líneas arriba.

De este modo, uno de estos argumentos se ocupa en retomar a Heidegger y su conocido *estado de yecto* –el «haber sido lanzado a la vida»<sup>32</sup>– que define la existencia humana y describe la soledad ontológica del individuo, para, así, acentuar que este estado del hombre como un ser aislado, arrancado de cualquier relación social, no hace más que exaltar una suerte de ahistoricidad, menospreciando y vulgarizando la historicidad. Esto se presenta como consecuencia de pensar al hombre como un ser solitario y que «los otros individuos son también, a su vez, solitarios por esencia»<sup>33</sup>. De esta ahistoricidad resulta que los hombres se desprendan –escribe Lukács– de «una vida histórico-social

---

<sup>30</sup> Cfr. Georg LUKÁCS, «¿Franz Kafka o Thomas Mann?», *Significación actual del realismo crítico*, Ediciones Era, México, 1963.

<sup>31</sup> Si bien el concepto de *vanguardia* de Lukács se extiende a dominios que van más allá de los que son habituales, para mi argumentación, al hablar de las vanguardias me refiero al concepto de movimiento histórico de vanguardia empleado por Peter Bürger, el cual alude al dadaísmo, al primer surrealismo y a la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre, tres movimientos que «no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y, por tanto verifican una ruptura con la tradición.» Peter BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2000, p. 54.

<sup>32</sup> Georg LUKÁCS, «Los principios ideológicos del vanguardismo», *op. cit.*, p. 23.

<sup>33</sup> *Loc. cit.*

concreta, compartida con otros hombres concretos, con influencias e interrelaciones mutuas»<sup>34</sup>, lo que representaría la idea de enajenación de Heidegger. Para Lukács, la literatura realista se opone a la literatura de vanguardia, ya que la primera es un fiel reflejo de una realidad objetiva, cuando la segunda toma lo patológico como un propósito de la composición literaria.<sup>35</sup> Y esto conlleva a un vacío, «es, en último extremo, un *nihil.*»<sup>36</sup> La vanguardia, sin ahondar mucho más en el notable texto de Lukács, privilegia la forma y descuida el contenido, carece de finalidad, y al crear «un mundo literario cuyo cuadro dinámico está delimitado por los falsos extremos de la mediocridad burguesa y la excentricidad patológica, surge espontáneamente la preferencia estilística por la deformación.»<sup>37</sup>

En el primer capítulo del presente análisis, hablé de la paradoja como una de las características principales de la poesía de Luca, asimismo, del ávido deseo de querer engendrar vida desde el vacío, desde la negación. Mencioné, incluso, la célebre frase de Hölderlin: «Et pourquoi des poètes en temps de manque?», y el mismo sentimiento de desprendimiento y de soledad. Sobraría enlistar ampliamente los demás elementos que empatan con las particularidades criticadas por Lukács y que comprobarían, *quizá*, que la poesía de Luca es una literatura de vanguardia. Si echamos un rápido vistazo a la obra de Luca, observamos que las marcas de la vanguardia están, en efecto, presentes: la influencia de Breton para el título del poemario *La proie s'ombre*, el ensueño delirante y la búsqueda de la reinención del amor, del deseo, de la persona amada, en *L'inventeur*

---

<sup>34</sup> *Loc. cit.*

<sup>35</sup> Como se sabe, la trayectoria política de Lukács guardó una considerable cercanía con el desarrollo de su labor técnica, lo que le ganó en numerosas ocasiones algunas críticas al interior del marxismo occidental. Sin embargo, es posible reconocer la pertinencia de varias de las observaciones que nos aporta por la toma de posición crítica que presupone con las transformaciones políticas de su momento histórico.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 40.

*de l'amour*; así como la parte introductoria de *La Mort Morte* seguida de una detallada descripción de cinco tentativas de suicidio a lo largo de cinco días, donde cada relato va acompañado de una nota de suicidio y, también, de un pequeño mensaje escrito con la mano izquierda, mientras el personaje se observa en el espejo.<sup>38</sup> No dejemos de lado la primera estancia de Luca en París, en el Salon Sur-Indépendants en búsqueda de Breton, o el manuscrito en colaboración con Delfi Trost que reivindicaba su postura como surrealistas al lado de Paul Paun, Gellu Naum y Virgil Theodorescu: “A Message to the International Surrealist Movement. We address ourselves to our surrealist friends scattered all over the world and, as in great shipwrecks, we indicate to them our exact location, at latitude 44° 5' North and longitude 26° East.”<sup>39</sup> Finalmente, insisto, el *arrachement existentiel*, consumado en su suicidio, es evocado por la límpida narración de Luiselli:

Apoyado sobre el barandal del puente, ¿tembló el cuerpo de ochenta años de Gherasim Luca antes de saltar al agua? ¿Tartamudeó como esa última línea que se tropieza en *passio* y cae: *passionnément*? El poema empieza con un *faux pas*, un paso en falso, y todo lo que sigue es caída –¿hacia dónde?–...

Gherasim Luca saltó al río Sena el 9 de febrero de 1994. El Pont Marie fue el último asidero –cuerda floja sobre el caudal del Sena– de este tartamudo. Después del salto final –*what is the word?*–, sólo el silencio. Su cuerpo fue hallado un mes después, ya lejos de Île Saint-Louis.<sup>40</sup>

Ahora bien, tras haber mostrado la faceta «vanguardista» de la poesía de Luca, es preciso, para proseguir mi análisis, un acercamiento al punto de vista de Dominique Carlat, quien hace hincapié en la importancia de interpretar (bajo la perspectiva histórica elucidada a lo largo de todo este apartado) la dimensión crítica de las vanguardias

---

<sup>38</sup> Cfr. Krzysztof FIJALKOWSKI, prólogo en *El Inventor del Amor, La Muerte muerta*, trad. Eugenio Castro, La Poesía, señor hidalgo, España, 2007.

<sup>39</sup> Ghérasim LUCA & Dolf TROSTI, *The Dialectical of Dialectic : A Message to the International Surrealist Movement*, 1945, p. 1, <http://icr.ro/pagini/the-dialectic-of-dialectic/en>.

<sup>40</sup> Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 70.

rumanas.<sup>41</sup> Y es cierto que, a pesar de la postrera –y eventual– reivindicación de este grupo rumano como surrealista, en un inicio, se estableció como un «groupe réuni sans structure d'”école” ou de “mouvement” [qui manifestait] également sa vitalité dans diverses manifestations publiques destinées à “scandaliser les bourgeois”.»<sup>42</sup> Además, al ver a las figuras literarias e intelectuales seducidas por la Guardia de Hierro, Ghérasim Luca, junto con sus compañeros, se vio en la necesidad de «les attaquer de front sur les domaines esthétiques ou moraux», puesto que era «la manière la plus efficace de tester le pouvoir qu'elles [avaient] déjà conquis.»<sup>43</sup>

Retomando la crítica de Lukács, me permito decir que en este caso en particular – del Archimandrita del Monte Athos– es posible hablar de una excepción. En el siglo XX se produjeron múltiples polémicas –principalmente con la escuela de Frankfurt– a raíz de los escritos de Lukács, ya que para Walter Benjamin y Bertolt Brecht, la literatura vanguardista, incluyendo el subjetivismo que ésta conlleva, sí podía, contrariamente a la opinión del húngaro, tener un objetivo, en términos históricos, concreto. Lukács no niega el hecho de que la literatura de vanguardia «al igual que toda forma literaria [sea un reflejo] de la existencia histórico-social»<sup>44</sup>, sino que, considerando la nebulosidad de sus límites, su carácter desfigurador, y su probable concepción de la realidad de modo inmediato y no crítico, sería factible desembocar en un resultado confuso, cuya perspectiva –elemento de mayor importancia para el autor– carecería del grado de concreción necesario. Es esta concreción la que determina la importancia o insignificancia de los elementos plasmados en la obra, y lo que podría, en todo caso, dar

---

<sup>41</sup> Cfr. Dominique Carlat, *op. cit.* p. 25.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>43</sup> *Loc. cit.*

<sup>44</sup> Georg LUKÁCS, «¿Franz Kafka o Thomas Mann?», *op. cit.*, p. 61.

lugar a la mencionada ahistoricidad. En su ensayo “Against Georg Lukács”, Brecht escribe:

Literature, to be understood, must be considered in its development, by which I do not mean self-development. Experimental phases can then be noted, in which an often almost unbearable narrowing of perspective occurs, one-sided or rather few-sided products emerge, and the applicability of results becomes problematic.<sup>45</sup>

Y más adelante: “Literature cannot be forbidden to employ skills newly acquired by contemporary man, such as the capacity for simultaneous registration, bold abstraction, or swift combination”<sup>46</sup>. Estas características descritas por Brecht –las fases experimentales de la literatura y el inevitable empleo de habilidades, como la abstracción y las múltiples combinaciones, adquiridas por el hombre contemporáneo– empatan, también, con la poesía de Luca. Así, cuando surge la deshumanización en el capitalismo, el hombre no se vuelve hombre –explica Brecht– saliéndose de las masas, sino entrando de nuevo en ellas para salir siendo un hombre diferente. Es decir que si el fascismo busca extirpar de las masas todo aquello que es valioso y al mismo tiempo humano, el papel de la literatura es crear una movilización en contra del proceso de deshumanización<sup>47</sup>, producida dentro y por el modo de producción capitalista. Veamos pues que el origen de la mayor parte de las vanguardias es principalmente occidental: Francia, España, Italia, el México del siglo XX, etc. Y en la poesía de Ghérasim Luca encontramos una fuerte crítica a esta cultura de occidente: «Sous des dentelles soudées / au nom de l’Occident / la brûlante morsure des mots / oxyde... / ...dent».<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Bertolt BRECHT, «Against Georg Lukács: II, On the Formalistic Character of the Theory of Realism», en Adorno, Theodor, Walter Benjamin, et. al., *Aesthetics and Politics*, trad. Ronald Taylor, epílogo de Frederic Jameson, Verso, Londres, 1980.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Cfr. Ibid.*

<sup>48</sup> Ghérasim LUCA, «Le Verbe», *Le Chant de la Carpe*, Gallimard, collection Poésie, France, 2001, p. 109.

En efecto, la forma de escritura de Luca posee un carácter vanguardista ineludible, puesto que parecería privilegiar la forma y optar por el estilo de deformación que critica Lukács. Sin embargo, no me parece que su fragmentación sea resultado del capitalismo, y mucho menos, que corresponda a *los falsos extremos de la mediocridad burguesa y la excentricidad patológica*.<sup>49</sup> Como dije en el capítulo anterior, estos jóvenes se inscriben dentro de la estética surrealista de los años treinta. Sin embargo, Luca denunció el hecho de que ciertos surrealistas cedieran al mercado del arte, pecando además de técnicas idealistas y repetitivas que los privaban del valor teórico que importaba realmente en el momento revolucionario. Esto daba pie a la posibilidad de que el surrealismo se convirtiese en una moda o tendencia artística, volviéndola aceptable para la clase enemiga: la burguesía. Ghérasim Luca mantuvo una consciencia histórico-política que sus predecesores perdieron de vista. “In our eyes, surrealism cannot just be the most advanced historical movement”. En la época posterior a la Segunda Guerra Mundial, los jóvenes rumanos rescataron del surrealismo francés elementos fundamentales como son la estética y la técnica, incluso el acercamiento psíquico, freudiano, aunque criticando los errores que cometieron Breton y los demás al dejarse seducir por el mercado y la burguesía, por ende, la moda. Luca y Trost, en su manifiesto, enfatizan el valor teórico del surrealismo, el esfuerzo común por mantenerlo en un continuo estado de revolución que pueda ofrecer nuevas soluciones, nuevas formas de comprender el mundo.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Si bien las objeciones de Lukács a los posicionamientos políticos representados por algunas de las vanguardias históricas anuncian un acentuado carácter negativo (el carácter patológico, la preferencia estilística por la deformación, la fragmentación, la carencia de concreción, etc.), es necesario observar el dinamismo que caracterizó a la producción artística tanto de Lukács como de Luca. Lo que permite identificar afinidades entre elementos formales y relevancia política. Así como la trayectoria intelectual y política de Lukács se vio marcada por cambios, la de Luca también estuvo caracterizada por ese dinamismo.

<sup>50</sup> Cfr. Ghérasim Luca & Delfi Trost, *op. cit.*

Por lo tanto, si se puede hablar de una patología, es debido situarla en el momento histórico concreto, y examinarla, no como una peculiaridad en boga, sino como una consecuencia y necesidad histórica: «Luca llevaba treinta, cuarenta años en Francia, toda la vida; lo mismo da. El poeta había abandonado Rumania y el rumano, perseguido por el mismo terror que expulsó a tantos otros de sus países, de sus casas, del breve siglo XX.»<sup>51</sup> Que en 1941 a finales de junio e inicios de julio, con el comienzo de la guerra y bajo el gobierno de Antonescu, tuvo lugar el pogromo de Iași, capital de Moldavia, de donde era originaria la madre de Luca, desaparecida en 1938. En esta masacre, perpetrada por civiles y militares rumanos –apoyados también por la Alemania nazi– se invitaba a toda la población a asesinar a los judíos, acusándolos, evidentemente, de comunistas. Tras los asesinatos, los demás judíos fueron deportados, y acabaron en los campos de concentración. La mayoría murió dentro de los trenes, sofocados, hambrientos, o por cualquiera de las deplorables condiciones. Otros se suicidaron, gran parte de los cadáveres fue enterrada en un cementerio judío. Se desconoce el número exacto de víctimas, aunque fue mayor a cinco mil. Durante estos años, la política discriminatoria antisemita de Antonescu obligaba a los habitantes a trabajos forzados, de aquí que Luca haya interrumpido su actividad poética y artística,<sup>52</sup> viviendo estos años de guerra como un exilio forzado, sometido a una angustia y miedo permanentes.<sup>53</sup> Fue entonces cuando ocurrieron las reuniones clandestinas, de manera irregular, con el grupo surrealista rumano, las que le permitieron sobrellevar el sentimiento de desamparo. Dominique Carlat cita, para ilustrar este asunto, los escritos de Serge Moscovici a propósito de este

---

<sup>51</sup> Valeria LUISELLI, *op. cit.*, p. 68.

<sup>52</sup> *Cfr.* Dominique CARLAT, *op. cit.*

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 29.

mismo período: «Je tentai de transformer cette vie tétanisée en stimulant une vie de bohème.»<sup>54</sup>

De este modo, no me parece preciso hablar de Luca o de este grupo únicamente como una *vanguardia*, a pesar de los rasgos semejantes ya mencionados. He desarrollado ampliamente las razones por las cuales el poeta, junto con su obra, se erige como un caso particular, como una excepción. Para Lukács, el hombre plasmado literariamente debería evolucionar en una dirección determinada, cosa que, según su crítica, no sucede en la literatura vanguardista. No obstante, en el caso de Luca, ¿qué hombre podría ser plasmado en su totalidad? ¿El hombre fascista o el hombre mutilado, fragmentado, asesinado, tartamudo? Es cierto que –aludo a Dominique Carlat– el surrealismo tenía dudas políticas, irresoluciones teóricas y prácticas contemporáneas, pero cuestionaba abiertamente lo que en los años treinta se buscaba resolver sólo política y científicamente. El acercamiento de Luca a los surrealistas no se debió, por lo tanto, al universo cultural, ni a las prácticas literarias, sino a que ambos compartían una aguda percepción de la violencia contenida en un cierto imaginario de los «territorios lingüísticos». Y sólo ahí, como una primera tentativa, era posible identificarse, de cierta forma, con una lengua, un nombre y una tierra.<sup>55</sup>

Ahora bien, ¿es *vanguardia* la palabra exacta? Propongo así, retomando la trayectoria transgresora del poeta, y el argumento de Benjamin citado previamente, que la poesía –ontofonía– de Luca, es, en efecto, una necesidad y un ejemplo históricos de contar o rehacer la *historia de los oprimidos*: «Accouplé à la peur / comme le cri au crime / le cou engendre le couteau / et le Coupeur de têtes / suspendu entre ma tête et son

---

<sup>54</sup> Serge MOSCOVICI, *Chronique des années égarées*, Stock, Paris, 1997, page 313 en Dominique CARLAT, *op. cit.*, p. 29.

<sup>55</sup> Cfr. Dominique CARLAT, *op. cit.*, p. 44.

corps / comme *l'égorgeur à la gorge*»<sup>56</sup>. Por lo tanto, quizá no es vanguardia la única palabra que pueda describir la labor de este poeta, si se toma en cuenta la multiplicidad semántica que atañe a la obra de Luca y, asimismo, la aseveración que hace en cuanto a pertenecer a la «tradition poétique, tradition vague et de toute façon illégitime.»<sup>57</sup> Entonces, pensando en sus poemas como herida y brecha abierta en la lengua recorrida de forma incesante, como palabra otra –y voz otra–, vanguardia no es la única palabra, sino que es posible considerar, por ejemplo, rebeldía, incluso barbarie, como formas de resistencia activa. Coincido, de esta manera, con Vincent Teixeira:

Luca est de ces irréductibles enragés, aventuriers de l'esprit et aventuriers du langage, qui refusent toute allégeance, toute compromission avec les mensonges idéologiques, même tacites, mollement consensuels, les innombrables conformismes et entreprises de normalisation et asservissement des corps et des esprits, bref un refus du monde tel qu'il est ou tel qu'on voudrait nous faire croire qu'il est. Un refus barbare, contre toutes les barbaries de l'histoire.<sup>58</sup>

## 2.4 LOS *PARALIPOMÈNES*: LO OCULTO

La paradoja en Ghérasim Luca yace en que algunos textos –como explica Serge Martin– contribuyen a la revolución y otros abren una organización al pesimismo.<sup>59</sup> Así de simple: la lectura de Ghérasim Luca debe carecer de expectativas, no puede ser calculada, puesto que la versatilidad de su palabra y de su voz es repentina. El trasfondo, sin embargo –lo he dicho ya a lo largo de mi estudio–, no es fortuito. Como explica André Velter con respecto a los recitales de poesía en voz alta: «Entendre Ghérasim Luca imposait de redécouvrir, toutes affaires cessantes, toute certitude bannie, toute prudence

---

<sup>56</sup> Ghérasim LUCA, «À gorge dénouée», *Le Chant de la Carpe*, p. 180.

<sup>57</sup> Ghérasim LUCA, «Je m'oralise», *Europe revue littéraire mensuelle*, 96ème année, no. 1045 «Ghérasim Luca», Mai 2016, p. 92.

<sup>58</sup> Vincent TEIXEIRA, «Un barbare dans les lettres françaises», *Europe revue littéraire mensuelle*, 96ème année, no. 1045 «Ghérasim Luca», Mai 2016, p. 110.

<sup>59</sup> *Cfr.* Serge MARTIN, «Ghérasim Luca sur la corde sans fin ni commencement», *Europe revue littéraire mensuelle*, 96ème année, no. 1045 «Ghérasim Luca», Mai 2016, p. 7.

bafouée, le pouvoir primordial de la poésie, sa puissance oraculaire et sa vertu de subversion.»<sup>60</sup>

Regreso, así, nuevamente a Martin, ya que ante esta poesía no se trata de medir nuestros pasos, el pensamiento, o incluso el cuerpo en relación con la escritura, sino de acompañar a Ghérasim Luca, dejarse llevar en un baile, dado que es cuestión de ritmo más que de medida.<sup>61</sup> Porque –explica Luca–, al romper la forma, «la sonorité s'exalte, des secrets endormis surgissent, celui qui écoute est introduit dans un monde de vibrations qui suppose une participation physique, simultanée, à l'adhésion mentale»<sup>62</sup>, por ejemplo: «Ulex las et ulite lâche / Zigzag qui piaffe / lapilli et pistaches / Pilier en pilules / pour les langueurs zygomorphes»<sup>63</sup>. También he demostrado que la poesía de Luca jamás es unívoca, que sus límites –si es que de límites puede hablarse– suelen ser extremadamente violentos, y que, tanto temática como formalmente, encontramos un abanico de posibilidades.

Giorgio Agamben menciona cómo en la recuperación de una tradición de la Antigüedad clásica, la poesía es capaz de mostrar y ocultar al mismo tiempo.<sup>64</sup> Tal es el caso de Luca, en la fragmentación y aparente caos de su obra, el papel de la poesía es, exactamente, denunciar la situación sociopolítica, el terror del fascismo, presente en países –en su país– «Econocomiquement faibles / Apocapoliptiquement forts». Y aunque sea quizá bajo un aparente hermetismo, existen múltiples *clins d'œil* no sólo dentro del texto, sino dentro de la lengua misma. Además, los fragmentos, explica Agamben, sirven

---

<sup>60</sup> André VELTER, préface dans *Héros-limite* suivi de *Le Chant de la Carpe* et de *Paralipomènes*, Gallimard, collection Poésie, France, 2001, p. VIII.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> Ghérasim LUCA, «Je m'oralise», *op. cit.*, p. 91.

<sup>63</sup> Ghérasim LUCA, «Le lapis-lazuli», *La paupière philosophale*, p. 33.

<sup>64</sup> Cfr. Giorgio AGAMBEN, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás Segovia, Pre-Textos, Valencia, 2006.

para designar una totalidad que no es visible, que no es (e)*vidente*. Y en este caso, la lengua fraccionada sirve para la encarnación mortuoria. Ya hemos dicho que el poema «Le Verbe» es el epítome de la teoría ontofónica de Luca, por la construcción del ser a partir de las palabras. Y es ahí mismo donde se erige la frase: «mais qu'est-ce un "pouvoir" sans *pou* / sinon une façon de *voir*». <sup>65</sup> De aquí la necesidad de fragmentar, desmenuzar, justamente –repito– para designar aquello que no es visible: el carácter cegador del poder, de la Rumania fascista, como si el velo viniese ya, de origen, en la palabra misma, *palabra raíz*, de modo que quitando una sola sílaba se pasase a lo tangible, descubriendo, viendo, en acción. He aquí todo lo que encarna la *créaction*, el concepto que abarca la **creación** de Luca vuelta **acción**, la *palabra-materia*, el paso de la palabra al acto. <sup>66</sup>

Así, en 1976, Luca publicó el poemario *Paralipomènes*, libro de muerte y de amputaciones –corporales y lingüísticas–, de enfermedades, de imposibilidades, visuales y orales. Es un libro de silencios y de gritos donde emergen hombres guillotizados, y al mismo tiempo, Sísifo y Edipo. También, el decir y ser «silenxieusement autre». Es el libro del apocalipsis, con un fin del mundo erótico. En uno de los poemas <sup>67</sup>, homónimo al título de la obra, leemos, a modo de epígrafe «(Répertoire / des / oublis / d'un livre)» <sup>68</sup>. Como lector es inevitable preguntarse a qué se debe un repertorio de olvidos, de ausencias, y sobre todo, por qué fueron, en un primer lugar, olvidados. Cabe mencionar que paralipómenos, en hebreo, se refiere a «lo omitido», a «lo no dicho», y que es,

---

<sup>65</sup> Ghérasim LUCA, « Le Verbe », *Le Chant de la Carpe*, p. 139.

<sup>66</sup> Ver apartado 2.1.

<sup>67</sup> En la presente edición, en el índice aparecen ciertos poemas clasificados, con número de página correspondiente, sin embargo, ya dentro de los textos, a mi parecer, hay otros poemas que no fueron indexados, o que quizá, dada la audacia del poeta, podrían formar parte de un poema principal, como divisiones o apartados, o incluso, como poemas dentro del poema. Para facilitar la lectura y el análisis, los llamaré, de igual forma, poemas, aunque no aparezcan como tal en el índice.

<sup>68</sup> «Paralipomènes», *Paralipomènes*, p. 264.

además, otra manera de llamar al Primer Libro de las Crónicas del Antiguo Testamento – Primer Libro de los Paralipómenos. No es casualidad que Luca haya optado por este título, tomando en cuenta sus raíces y la censura, la imposición *silansiosa*.

En los dos Libros de Crónicas se realiza una recapitulación histórica que abarca desde el período de Adán hasta el regreso de los judíos después de ser exiliados de Jerusalén a Babilonia. Nuevamente, surgen el desplazamiento, el éxodo y la desterritorialización. Y a pesar de reivindicarse como *étran-juif* –sirve repetir–, «un juif étranger à la judéité définie comme une appartenance religieuse, ethnique, ou nationale»<sup>69</sup>, la herida sigue abierta, no sólo en Luca como hombre, sino en sus mismos textos fracturados, en la lengua mutilada, malherida, donde él :

mange, malaxe, maltraite, mitraille, caresse, exalte les consonnes, les voyelles, les phénomènes, relance ses rythmes, dévale ce qui déraille, tangué au creux du gouffre verbal pour renaître plus ardent après les naufrages, avec entre les dents cette goutte de néant volée aux grands fonds, à l’obscur et à la mort.<sup>70</sup>

Así, dentro de la heterogénea operación que significa amasar, maltratar, ametrallar y acariciar la lengua, Luca es un híbrido entre artista plástico y poeta, y de este modo, con la fuerza de no ser uno ni otro, pero algo de ambos, él mismo la hiere y la deshace. Entonces, en la reinención, *en el renacimiento ardiente después del naufragio*, él también realiza una recapitulación de la historia, de su historia.

---

<sup>69</sup> André VELTER, *op. cit.*, p. VII.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. IX.

## 2.5 SOBRE LO OMITIDO: UN ACERCAMIENTO AL TEXTO

*Paralipomènes* se abre con un texto titulado «Poésie élémentaire»<sup>71</sup>, el cual, partiendo desde lo más básico, pretende demostrar que la poesía es el lugar donde se vuelve común y factible aquello que concreta y racionalmente parecería imposible: «l'eau qui a l'air d'allumer / le feu sur la terre / l'air d'allumer l'air sur le feu / l'air d'allumer sur l'eau / ce qui a l'air de s'éteindre sur terre». En una primera lectura, encontramos la presencia de los cuatro elementos: agua, aire, fuego y tierra, donde el aire no sólo es un sustantivo aunado semánticamente al viento, sino que también es empleado como una locución verbal: *avoir l'air*. Y su significado atañe de manera idónea al juego de estructuras de apariencias –y perspectivas– que he trabajado a lo largo de mi análisis: la fragilidad, proceso de un cuerpo humano casi inasible, frente a la materialización de la voz y la lengua, de sus gestos. Además, esta locución sería el único verbo conjugado: *avoir*, cuando los otros dos se encuentran en infinitivo: *allumer* y *s'éteindre*. Por otra parte, el uso de versos aliterativos es evidente, primero, en las vocales. Por ejemplo, *a* y *u* en *allumer*, y esta última repetida en la preposición *sur*.

Encontramos también los fonemas /fø/ y /o/ –*feu* y *eau*–, así como la marcada /e/ en *terre* y *air*. Están, además, acompañadas de evidentes consonantes fricativas, como la *f*, y aproximantes, la *l*, que crean, a su vez, aliteraciones. A pesar del importante uso de las consonantes, en estos versos de Luca, destaca el empleo de las vocales para la creación de una encadenación aliterativa que apenas da tiempo para respirar al lector. Pareciera que con el empleo de la aliteración –como preeminente técnica métrica para la construcción de una estructura rítmica–, Luca buscara una suerte de ahogo o asfixia, lo

---

<sup>71</sup> Ghérasim LUCA, *Paralipomènes*, p. 187.

que acertadamente correspondería con las asfixias provocadas por Occidente, y a las cuales ya se refería en el 73 en su poemario *Le Chant de la Carpe*: «Marquer un temps d'arrêt / aspirer par le vide / Expirer en inspirant / inspirer en expirant»<sup>72</sup>. Crítica que se manifiesta también a través de las estructuras literariamente reconocidas –como las vocales, incluso el verso–: «Vertigineux et immonde / ce mot ose encore faire / le récit en vers de la hantise / qui gît au fond des cœurs». Miedo e inmundicia que se ven también reflejados en la continua impotencia de alcanzar el orden o equilibrio, no sólo humano sino en la misma naturaleza. Pareciera entonces que, a pesar de la unión de los elementos para encender la tierra, ésta termina por apagarse, mitigación secular. Por lo tanto, más adelante, y no sin ironía, el autor toma como base el conocido soneto de Rimbaud, para trastocar por primera vez la hegemonía occidental que se ve alterada a lo largo de toda su obra: «O vide en exil, / A mer suave / I mage / E toile renversée / U topique»<sup>73</sup>.

Nuevamente, así como en la alusión a los Libros de Crónicas, con la alusión a Ovidio –asociándolo también con el vacío: *vide*–, Luca se refiere a la narración histórica del mundo que realiza el autor en *Las metamorfosis*, desde la cosmogonía hasta Julio César. Y, evidentemente, a su exilio –a territorio rumano– decretado por César Augusto. La empresa de Luca consiste, por lo tanto, en vaciar, verter el significado de las palabras, observándolas desde otro lado del prisma –el mismo caso con la Historia–, creando incluso una incoherencia tanto semántica como visual –el agua que enciende el fuego o lo amargo que es dulce– para la resignificación. O dicho de otra manera: «retirer-l'espace-aux-volumes / ...le *vol* aux «volumes» / ...l'oiseau à la langue».

---

<sup>72</sup> Ghérasim LUCA, «Quart d'heure de culture métaphysique», *Le Chant de la Carpe*, p. 97.

<sup>73</sup> Ghérasim LUCA, *Paralipomènes*, p. 187.

*Paralipomènes* se divide, principalmente, en tres partes: el terror y la violencia ejemplificados en la fragmentación de los cuerpos, ésta, a su vez, encarnada en la fragmentación de las palabras; por otra parte, el desmantelamiento mítico, y, finalmente, toda alteración lingüística y sonora. Ya he analizado estos tres temas a lo largo de este trabajo, mas es útil evocarlos con frecuencia. Muchos son los poemas de Ghérasim Luca –por no decir todos– que podrían ilustrar de manera acertada el propósito de este trabajo, mas éste no se centra en un análisis escrupuloso de la totalidad de su obra. No por esto es posible decir que los he descartado, sino que fue preciso seleccionar ocho poemas para ejemplificar, de manera más acotada, lo que me interesa mostrar de la poesía de este autor.

Cierto es que los tres temas mencionados unas líneas arriba, se ven diseminados en nuevos contenidos que los conforman, es decir que, a partir de estos últimos, se erigen los primeros. Así como la palabra –y el francés como lengua– se ve desmenuzada, lo mismo sucede con la imagen. Dominique Carlat alude al uróboros –aquella serpiente que engulle su propia cola– para representar uno de los aspectos de la poesía de Luca.<sup>74</sup> Un regreso eterno, la recurrencia de diferentes *topoi*, quizá. O podría ser, también, el caos, la negación del principio y del fin. Un eterno retorno apocalíptico, incluso vulgar «sans queue ni tête».

El uróboros en la poesía de Luca sería un eterno retorno a los orígenes, no sólo familiares o geográficos, etc., sino lingüísticos. Parir una nueva lengua, regresar al primer balbuceo –«Beau bé bi ba boue / Laid la li lo loup»<sup>75</sup>, a la expulsión originaria: «brûler

---

<sup>74</sup> Cfr. Dominique CARLAT, *op. cit.*

<sup>75</sup> Ghérasim LUCA, «La Parole», *Paralipomènes*, p. 217.

les états / brûler les étapes»<sup>76</sup>. Y en cierto modo, como la mítica serpiente, engullir lo preconcebido para escupirlo transformado: «comme le néant / de la queue qu'avale le serpent».<sup>77</sup> Ya con un trasfondo de violencia visual y auditiva, Luca cuestiona también la alteridad que, históricamente, fue violada y usurpada por el nacionalismo rumano, en palabras de Dominique Carlat, «reprendre la parole d'autrui consiste d'abord à la reconduire à cet état premier de dépouillement»<sup>78</sup>. De aquí la fractura del diálogo, el paso del «dialogue au dé-monologue»<sup>79</sup>, donde, por una parte, y manteniendo siempre el contraste, observamos la alusión al juego, con dé –dados–, y a la disposición polimorfa de la poesía, por ende, no sólo de Luca, sino de Mallarmé, apuntando a *Un coup de dés*, «poème qui redéfinit le rapport entre forme versifiée et poème»<sup>80</sup>. Por otra parte, ya no vemos sólo la perturbación de la lengua y de la imagen, sino del encuentro, es decir, un diálogo truncado. Es evidente la negación del mismo sustantivo *diálogo*, con la carga semántica que, históricamente, éste insinúa. Se busca conservar el estado naciente de la palabra y que el lenguaje pueda significar sin volverse estático o reiterativo.<sup>81</sup> De aquí que los personajes en los poemas de Luca se vean divididos, principalmente, en estas dos categorías: oprimidos y opresores. O que simplemente exista una evasión del sujeto designado, para presentar verbos en infinitivo.

Esta negación del diálogo, no como eliminación, sino como propuesta del *démonologue*, se ve ilustrada en el encuentro absurdo de personajes ontológicamente antagonistas, que presenta una imposibilidad de diálogo. «Le “démonologue” serait donc

---

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> Ghérasim LUCA, «La Question», *Paralipomènes*, p. 234.

<sup>78</sup> Dominique CARLAT, « Dialogisme ou démonologisme », *op. cit.*, p. 311.

<sup>79</sup> Ghérasim LUCA, «Dé-monologue», *Paralipomènes*, p. 203.

<sup>80</sup> Laurent MOREY, « Écrire — Proférer. De Luca à Mallarmé », *Europe revue littéraire mensuelle*, 96ème année, no. 1045 «Ghérasim Luca», Mai 2016, p. 138.

<sup>81</sup> *Cfr.* Dominique CARLAT, p. 312.

–explica Carlat– une mise en jeu<sup>82</sup> du langage qui destitue le sujet de sa souveraineté linguistique, en lui interdisant d’établir rétrospectivement un ordre dans son discours»<sup>83</sup>. Entonces, en el poema «Œdipe Sphinx»<sup>84</sup> lo absurdo yace en el interrogatorio entre un sobreviviente judío de Auschwitz y un perpetrador nazi, perteneciente a las SS:

Au nom  
des  
hors-la-loi  
d’hier

au nom  
des  
hors-la-loi  
d’aujourd’hui

le rescapé d’Auschwitz  
et le rescapé SS  
s’interrogent

au tribunal de Francfort

Comment condamner au nom de la loi  
le crime commis au nom de la loi

Comment pardonner au nom de la loi  
le sang versé au nom du sang

En estos versos, lo absurdo se manifiesta también en la repetición, en el excesivo uso de *loi*, en un juicio donde se pone en duda a la ley misma, y se habla de la sangre derramada casi gratuitamente, en un bélico y absurdo principio de reciprocidad parecido a la Ley del Talión. El mismo poema evidencia la imposibilidad de una solución: «La question / dépasse la réponse», ya que las figuras dialógicas son incompatibles. De ahí que, de igual forma, el acusado sobrepase o desborde el asiento en el que se encuentra: «l’accusé

---

<sup>82</sup> Regresa la idea de juego, también en Carlat, del dado como alusión a Mallarmé y a su poesía, del dado monólogo, de la continua invención.

<sup>83</sup> Dominique CARLAT, *op. cit.*, p. 316

<sup>84</sup> Ghérasim LUCA, *Paralipomènes*, p. 206-207.

[dépasse] le box». En otras palabras, se establece una suspensión permanente de la ley, en y por la ley misma, por lo que se vuelve absurdo juzgar a un miembro de las SS, cuando en un juicio se decide la inocencia o la culpabilidad del acusado. Absurda es la realización de un proceso cuando el mismo crimen cometido por el sujeto interrogado rebasa ya los límites de la evidente culpa.

La terminología jurídica o incluso penitenciaria no sólo está presente en este poema, sino que es una recurrencia en la obra de Luca y la encontramos en otros poemas de la selección. En «Edipe Sphinx» este campo semántico se construye con «tribunal», «condamner», «loi», «crime», «accusé». En «Guillotines en tête à tête»<sup>85</sup>, «jugement», y, finalmente, en «D'un geste significatif»<sup>86</sup> se exponen, en un juego sonoro, «lit légal» – *l'illégal*–, la «loi», «lit moral» –*l'immorale*– y la morale. El diálogo truncado, señalado principalmente en «Edipe Sphinx», se ve contrastado con la diversidad del acontecimiento histórico que puede ser posible. Así como en la poesía de Luca una palabra remite a varias imágenes y significados, este poema remite a varios hechos históricos. Finalmente, encontramos como nota al pie la mención de Hiroshima, Budapest y Congo, todos con puntos suspensivos, que reivindican la confraternidad histórica y geográfica de los oprimidos.

Si retomamos la doble categorización –siempre absurda– de los personajes, en este primer poema no sólo tenemos a los ya mencionados «hors-la-loi d'hier», *et d'aujourd'hui*, y a los dos participantes del juicio, sino a los dos personajes titulares del mito parricida por excelencia, Edipo y la esfinge. En «Guillotines en tête à tête», hay un regreso a la opresión física de los cuerpos que Vincent Teixeira describe en la cita del

---

<sup>85</sup> Ghérasim LUCA, *Paralipomènes*, p. 201.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 220-221.

primer capítulo. «Guillotinés en tête à tête / sans tête ni jugement / une tête d'émeute sans tête», o bien, «Bicéphales sans tête / en corps à corps d'acéphales sans corps». En este ejemplo la imposibilidad dialógica se manifiesta en lo físico, e irónicamente, en el empleo de los adverbios *tête à tête* y *corps à corps*, refiriéndose tanto al significado literal como al improbable *diálogo* de estos decapitados.

Asimismo, al grupo de personajes se unen «l'étranglé-étrangleur » en «L'Amant dit cité»<sup>87</sup>, o «ces culs-de-jatte décapités» y un «zérojambiste à toutes jambes», en «Propos Avant»<sup>88</sup>. También aparece «la rebelle gynandre», cuando habla de esta mujer con características masculinas, en «Paralipomènes», con título homónimo al poemario. Múltiples veces regresa Edipo, presentando el encuentro –la *rencontre*– mítico entre este personaje y su enigmático interlocutor. «Œdipe-Roi-est-« mort » / (sans queue ni tête) / se livre au Sphinx : / Œdipe-Sphinx / en « tête à tête » / sans « t » ni « é » / à santé niée». Ghérasim Luca no sólo anuncia la muerte de Edipo, sino que, reiterando el uróboros *sans queue ni tête*, recuerda la vigencia de este mito occidental, en infinita repetición. Œdipe-Sphinx como uno solo, en este –de nuevo– encuentro, destruido lingüística y gramaticalmente por el poeta. Si se eliminan la t y la é a la palabra tête, desde el lenguaje, el encuentro se transforma, hay fricción, caos, y se disuelve el diálogo preestablecido. El encuentro se vuelve silenciosamente otro. Ghérasim Luca escribió los manifiestos no edípicos que sólo fueron conocidos de manera póstuma. Su interés y continuo retorno a este mito, con una serie de textos sobre «l'invention de Non-Œdipe», se debió al deseo de construir una nueva posición subjetiva que fuera capaz de eliminar cualquier tipo de dependencia. Ya que, liberando al sujeto de los obstáculos establecidos por el esquema

---

<sup>87</sup> Ghérasim LUCA, *Paralipomènes*, p. 219.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 249-251.

edípico, la invención de un nuevo mundo sería posible:<sup>89</sup> «Je déteste cet enfant naturel d'Œdipe je hais et refuse sa biologie fixe / Et si l'homme est ainsi parce qu'il naît / alors il ne me reste plus qu'à refuser / la naissance / je refuse toute axiome »<sup>90</sup>. Cabe mencionar que los textos de Luca fueron previos a aquellos de Deleuze y Guattari, y que tras leer los textos del rumano, surgieron los primeros síntomas del *Anti Edipo*.<sup>91</sup>

Por otra parte, hay imágenes recurrentes del mundo absurdo y caótico, mundo de olvido, caracterizado por una «aire d'angoisse» y «circonférence angoissée», donde el «volume de l'angoisse / est égal en angoisse / au produit d'angoisse / de la surface angoissante»<sup>92</sup>. Difícil sería deslindar esta relación mortuoria –donde «tout ce qui est stable [est] donc violentable»<sup>93</sup>– del momento histórico acontecido. Donde la angustia es producto de la guerra, de lo que no se dice, del apócope de la Historia, de los Paralipómenos. Vuelve la sangre: «le sang versé au nom du sang», en «Œdipe Sphinx». Vuelven los hombres colgados y ahorcados, las cabezas cortadas y troncos ocultos – «Tête tranchée / Tronc occulte», las tumbas –«ton beau tombeau», el fuego, el infierno y el apocalipsis: «V'ivre l'apocalypse / c'est v'ivre la vie manquée». Vivir, también, la vida ebria, «l'ivre des morts», «LIT IVRE », anuncia Luca en «D'un geste significatif». Mismo poema donde este gesto se refiere a una tentativa de suicidio con la mano sobre la sien. Luca escribe, entonces, una ebriedad generalizada como una suerte de escapatoria,

---

<sup>89</sup> Cfr. Dominique CARLAT, *op. cit.*, p. 61.

<sup>90</sup> Ghérasim LUCA, *L'inventeur de l'amour*, p. 13.

<sup>91</sup> Gilles Deleuze lee los manuscritos de Luca en los años 40, en la Bibliothèque Nationale. Y *El Anti Edipo* es publicado en 1972. La negación de la jerarquía paterna y la liberación de cualquier tipo de dependencia se ven expuestas en la obra de Luca con interpretaciones caricaturales, rechazando el carácter de invención del psicoanálisis. Por otra parte, la aproximación de Deleuze y Guattari se desarrolla en un territorio menos literario y más psicológico y socioeconómico. Cfr. Dominique CARLAT, *op. cit.*, p. 9.

<sup>92</sup> Ghérasim LUCA, « Sysiphe Géomètre: Kulindros », *Paralipomènes*, p. 280.

<sup>93</sup> *Ibid.*, « Le Triple », p. 65.

posible subterfugio, para no sentir, quizá, «l'horrible fardeau du temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre».

La subversión de Ghérasim Luca se expresa, además, en la transgresión de normas. He mencionado ya la terminología penitenciaria, relacionada con los crímenes, que no se aleja del sentimiento de culpa y de castigo defendido por la religión: «Ni pardon / ni châtiment / à perpétuité». Luca no olvida la imposición y la censura de «la maison d'yeux», casa de dios, casa de ojos, donde los *siervos* son aparentemente deleitados por «Le charmeur des serfs». «Fiat Lux ! / luxe âcre», exclama la voz poética, y denuncia la clamorosa creación luminosa, a la vez lujo amargo, que aprovecha el juego homófono entre lujo y luz. El título del poema anuncia ya la mentira encubierta, y con palabras ataca la palabra de dios: «L'Amant dit cité» que realmente se refiere a *La Mendicité* –la indigencia, la mendicidad.

Finalmente, veremos ciertos aspectos de la *transgresión* a la norma lingüística, que no sólo posee una connotación negativa de *falta*, sino que también discurre en otras disyuntivas como el juego y la invención, capaces de revelar nuevos modos de ser. Por una parte, en la misma selección de los poemas, significa ya, desde los títulos, una evidente revuelta. «L'Amant dit cité» refiriéndose a su homófono Mendicité, o «Propos Avant», simplemente alterando el orden de las palabras para ir en contra de la norma y crear, quizá, lo opuesto al *avant-propos*, al prefacio. «D'un geste significatif» habla de esta tentativa de suicidio con el simple gesto de apoyar el dedo índice sobre la sien, sin necesidad de un arma, luna tras luna –«l'une après l'autre». En este texto, Luca realiza también un experimento, podría decirse, con el prefijo *lit* –cama– para poder adjetivar este sustantivo pero referirse también a los prefijos de negación acompañados por sus

artículos definidos. Por ejemplo, *lit muable*, *lit mortel*, *lit limité*, refiriéndose, por un lado, a la cama mutable, a la cama muerta y a la cama limitada, sin embargo, creando homofonía con *l'immuable*, *l'immortel* y *l'illimité*: lo inmutable, lo inmortal, lo ilimitado. Y conseguir evidenciar su sentimiento de separación en un mundo fragmentado, incapaz de existir en su totalidad: *lit-monade*, la no mónada, la no unidad.

La empresa de Luca consiste en «ouvrir le mot» para crear una suerte de disección lingüística, sobre, como él mismo dice, «la table de dissection». El rumano buscaba pasar de la palabra al acto, «dans le désordre de l'ex-précis», alcanzar el proceso de *créaction*, «Et l'on passe / de "passe" chose / en "passe" verbe / de la chose à la ch'ose / au silence qui / ose crier taire». Es decir, inquirir en el paso de la cosa a la acción, al atrevimiento, a la osadía, al silencio que osa gritar y callar. Y como resistencia a la opresión, decir en todos los silencios de la lengua. Por lo que es posible concluir que, si pensamos en la parecida sonoridad de *taire* y *terre*, también se busca alcanzar el silencio que osa gritar *tierra*. Y se pasa entonces a la reivindicación, quizá, de la búsqueda o abandono de una tierra lejana, de una patria perdida. Jamás en una nostalgia de la renuncia, sino sirviéndose del delirio lingüístico, de la misma paradoja, para evidenciar que, a pesar de cierta impotencia de la creación poética ante el peso de la Historia, la poiesis persiste, en la resistencia del juego, del encadenamiento fragmentario, en un continuo intento de unión que constata, justamente, *lit-monade*, la no mónada. Es por esto que la *hantise* – obsesión, miedo– persevera en los versos de Luca como un sufrimiento mortífero que se exhibe en la lectura sinestésica que éste crea. Muerte que, irónicamente, es vital para el parto semántico, para el desdoble de la palabra, en un continuo desgarramiento que

vuelve a esa tierra que se enciende y se apaga, que inspira y expira, como un vertiginoso órgano en proceso de extinción que, múltiples veces, vuelve a renacer.

### **CAPÍTULO 3:**

## **LA LENGUA COMO HERRAMIENTA SUBVERSIVA**

« Individu possesseur des orages,

Tu court-circuites les habitudes morales du mental »

Alain Jouffroy

### 3.1 LA HERENCIA TRANSMUTADA

En *L'inventeur de l'amour*, Ghérasim Luca describe dos experiencias importantes frente al cuerpo femenino. La primera se refiere al momento de oler su cabellera, y remite a toda una tradición erótica –la cual no pretendo desarrollar aquí– que, acotando en ejemplos canónicos, es herencia tanto de Baudelaire como de Lautréamont. «Je hume la chevelure de l'aimée et tout se réinvente», escribe Luca, mientras Baudelaire pide hundir su rostro en el cabello de la amada, agitarlo para sacudir recuerdos.<sup>1</sup> Lautréamont, a su vez, habla del hermafrodita en el bosque<sup>2</sup>, encarnación de una especie de belleza monstruosa, cuya sagrada cabellera huele al soplo de la montaña. Observamos la evidente convergencia de una herencia que constituyó las bases de la obra de Luca, el encuentro no fortuito de estos dos autores en la prolongación del lóbrego patrimonio literario que renace en una nueva forma de sacrilegio, en una voz que, a manera de resistencia, tartamudea en la ontofonía. En la página, Luca se permite recrear el encuentro de la máquina de coser y el paraguas, sobre la mesa de disección, generando una oposición entre éstos: «Sur la table de dissection / la machine à coudre / rend contre le parapluie / Comme le haut / le bas / sur la table d'émeraude».<sup>3</sup> Con lo ya dado, busca una pluralización de sentidos, un proceso experimental donde se reacomoden todos los elementos del poema, no sólo las palabras sino los sonidos y las imágenes, porque su

---

<sup>1</sup> Cfr. Charles BAUDELAIRE, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, «Un hémisphère dans une chevelure», Le livre de poche, Librairie Générale Française, Francia, 2003.

<sup>2</sup> Cfr. Lautréamont, *Œuvres complètes: Les Chants de Maldoror*, «Chant II», Poésie Gallimard, Francia, 2014.

<sup>3</sup> Ghérasim LUCA, «La Parole», *op. cit.*, p. 217.

escritura es –en palabras de Alain Jouffroy– «un laboratoire où se préparent de réelles transmutations»<sup>4</sup>.

De este modo, para Luca, el momento exacto de oler la cabellera de la mujer es la creación de la coyuntura bifurcada, de la posibilidad. Por un lado, continuar con todo el ritual sexual: el beso, los preliminares, la posesión, el orgasmo, la relajación, y de nuevo la excitación. Ciclo que para él representa «la technique limitative de ce cliché congénital qu'est l'existence de l'homme». Entonces, ya no es sólo la palabra –dicha o escrita– la que se observa bajo el prisma bressoniano, bajo un nuevo ángulo, sino, incluso, las mismas acciones cotidianas, como es el sexo. Porque, así como se busca evitar el carácter estático y reiterativo de la significación lingüística, de igual modo, para Luca es crucial romper con los círculos repetitivos de aquello que encarna la vida humana: un continuo proceso de mimetismo, «cette répétition, ce déjà vu / cette odieuse exaltation du familier». Éste es otro aspecto, también de la gama que abarca la *créaction*.

Por esto mismo, en la poesía de Ghérasim Luca, los cuerpos son terrenos fértiles de imágenes. En este caso, el cuerpo femenino implica una erotización, aunque repetidas veces se refiera también a la erección y excitación masculinas. El primer interés corporal es una imagen estática, encontrar imágenes en las partes del cuerpo porque éste es un conjunto de partes, un todo que puede ser fragmentado. Luego, encontrar acciones sobre esos cuerpos, darles movilidad, en este caso, el sexo, y después la violencia, las imágenes animadas encontradas en el acto de matar. Encadenamiento de significados. De este modo, vuelvo a aludir a Dominique Carlat, en Luca, muerte y erotismo van de la mano, y es imposible verlos de manera independiente. En el cuerpo reside la imagen, siempre

---

<sup>4</sup> Alain JOUFFROY, *La fin des alternances*, Gallimard, 1970, en Sebastian REICHMANN, « Ghérasim Luca entre Bucarest et Paris », *Europe revue littéraire mensuelle*, 96ème année, no. 1045 «Ghérasim Luca», Mai 2016, p. 72.

inherente a éste, y semilla, pues, del movimiento que es producto del ritmo sonoro, ontofónico, creado por el poeta.

La empresa de Luca consiste en otorgarle un carácter físico a la poesía. Como he reiterado a lo largo de mi análisis –principalmente en el primer capítulo–, la ontofonía es el punto donde convergen el desvanecimiento del cuerpo humano, paulatinamente inasible, y el cuerpo de la palabra, la materialidad del sonido, le *mot-matière*. En palabras de Luca: «Celui qui ouvre le mot ouvre la matière, et le mot n'est que le support matériel d'une quête qui a la transmutation du réel pour fin. Plus que de me situer par rapport à une tradition, je m'applique à dévoiler ma résonance d'être»<sup>5</sup>. Entonces, repito, si en la obra de Ghérasim Luca el cuerpo humano –generalmente el femenino– es terreno fértil donde reside la imagen, y de ésta nace la posibilidad de acción, animada por el sexo y la muerte, y por otra parte asumimos que existe una corporalidad de la palabra, es posible deducir que el carácter erótico y mortuorio reside también en el cuerpo textual que se yergue.

Así, aludiendo a Barthes, el poema de Luca prueba que me desea como lector (erotismo). Sin embargo, con la duplicidad semántica que lo caracteriza, también me hiere (muerte o violencia). Es escisión, ruptura. Y, por lo tanto, *jouissance*, porque es el mismo texto quien «met en état de perte... déconforte... fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.»<sup>6</sup> Sabiendo, además, que «la jouissance est in-dicible, inter-dite»<sup>7</sup>, podemos explicar el carácter fragmentario,

---

<sup>5</sup> Ghérasim LUCA, «Je m'oralise», *Europe revue littéraire mensuelle*, 96ème année, no. 1045 «Ghérasim Luca», Mai 2016, p. 92.

<sup>6</sup> Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Francia, 1973, p. 23.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 32.

tartamudo, de los versos de Luca que constatan, a manera de crítica, la incapacidad de unión y totalidad no sólo del ser humano o del texto, sino del momento histórico al cual se refiere.

### 3.2 LA RETÓRICA DEL COMBATE

«Je me souviens que Luca ne parlait pas de la période de la guerre en Roumanie. Juste une fois, qu'il avait été prisonnier dans un camp de travail forcé»<sup>8</sup>, escribe Thierry Garrel rememorando momentos de su amistad con Ghérasim Luca, en un texto donde revela intimidades y episodios específicos que, como lectores, nos son completamente ajenos, y que dada su cercanía, él pudo atestiguar. Los acontecimientos descritos se inscriben dentro de una cotidianidad entrañable, algunas aparentes nimiedades que sirven para completar y comprender distintas grietas poéticas trazadas en los textos. «Je me souviens que Luca avait écrit “étranjuif”», escribe Garrel más adelante.

Pensemos en la Rumania de Luca, en la patria herida y masacrada que refiere en sus textos, en la aflicción y angustia como consecuencia y producto históricos. Síntomas que evidentemente no son propios de Rumania como un caso aislado en la historia, sino que convergen con muchas otras comunidades heridas (Congo, Hiroshima, Budapest), «incomparables par la singularité de la barbarie, mais identiques, aux yeux du poète, dans leur valeur»<sup>9</sup>. De aquí que estos acontecimientos sean parteaguas en todos los niveles de la Historia, es decir, repercutiendo tanto social como lingüísticamente. Para Ghérasim Luca, Auschwitz representa «la faille de l'histoire collective qui oblige à repenser

---

<sup>8</sup> Thierry GARREL, « Je me souviens de Ghérasim Luca », *Europe revue littéraire mensuelle*, 96ème année, no. 1045 «Ghérasim Luca», Mai 2016, p. 31-44.

<sup>9</sup> Dominique CARLAT, *op. cit.*, p. 252.

fondamentalement l'histoire individuelle.»<sup>10</sup> Hace eco, también, la conocida y puntual reflexión de Adorno en torno a esto. Qué formas entonces para combatir el fracaso de transmisión de lo contemporáneo si existe una incapacidad de decir, de abordar el cómo. Es debido encontrar lenguajes o formas de éste que den cuenta de los sucesos de ciertas experiencias humanas que, en este caso, merecen ser denunciadas, dichas. «Je me souviens que Luca ne parlait pas de la période de la guerre en Roumanie». La ontofonia de Luca es una de estas tentativas. Auschwitz –también la Guardia de Hierro, Yugoslavia, Ruanda, Latinoamérica, el México que nos compete con las desapariciones forzadas, los feminicidios, la impunidad, y por ende, el cuerpo fragmentado, desmembrado, ausente– se inscribe en uno de los huecos de la Historia que es preciso recordar y (re)pensar, para redefinirlo en la lengua. El hombre histórico –para Luca y para Carlat– reproduce desde Auschwitz la misma interrogación despavorida. Por lo tanto, semejante es el proceso de escapatoria de la lengua anquilosada y del carácter inmóvil de la Historia. De aquí la elección del francés, como fuga al estatismo, a las asociaciones identitarias y a la perversión histórica que habita todo el lenguaje.<sup>11</sup>

Ahora bien, es posible concebir la *identidad* como un conjunto de pertenencias múltiples (étnicas, religiosas, geográficas, etc.). Sin embargo, siguiendo la reflexión de Amin Maalouf, ésta comienza reflejando una aspiración legítima y termina por convertirse en un instrumento de guerra. La “identidad” como instrumento para evidenciar la diferencia –entre uno mismo y el otro, entre *ellos* y *nosotros*–, un falso amigo en la lengua, *las identidades asesinas*, como él las llama.<sup>12</sup> Es por eso que Luca no abandona el rumano por el francés, porque ambas lenguas mostraron «sur quelles fictions

---

<sup>10</sup> Dominique CARLAT, *op. cit.*, p. 253.

<sup>11</sup> Cfr. Dominique CARLAT « Une insistance ‘silencieuse’ », *op. cit.*

<sup>12</sup> Cfr. Amin MAALOUF, *Les identités meurtrières*, Éditions Bernard Grasset, Paris, 1998.

meurtrières elles fondaient leurs limites»<sup>13</sup>. La solución sería, sabiendo lo que cada una significaba, crear una suerte de intersticio entre las dos lenguas, un tercer espacio entre las fronteras lingüísticas, abrir un intervalo que deviniese el lugar ideal de la indeterminación a partir de la cual el poeta pudiese escapar de todo estatismo, de cualquier pertenencia e identidad.<sup>14</sup> He aquí la labor fundamental de la *création*.

Ahora bien, introduzco a Maalouf no sólo por la concepción identitaria, sino por las semejanzas que lo hacen converger con Luca, por ejemplo, su exilio en Francia debido a la guerra civil libanesa. Por una parte vemos que hay ciertos autores, entre ellos Maalouf o Luca, que coinciden fuertemente en aspectos tales como –además del exilio– la francofonía y las literaturas menores. La primera por la revuelta y la subversión, por la elección del francés, aunque aquellos autores se inscriben principalmente en la literatura postcolonial. Sin embargo, la francofonía es otro falso amigo, término engañoso, dada la permanente connotación francocentrista –vigente malentendido–, aunada también a las centralizaciones lingüística y editorial de Francia a las que Luca también se oponía. «Écrire en français n'est pas écrire en transférant dans une langue seconde les structures du roumain ; ce n'est pas non plus, se plier à celles de la langue "d'accueil"». <sup>15</sup> Rumania no pertenece a los países colonizados por Francia, donde –en algunos casos– el francés se impuso como segunda lengua y en otros era ya la oficial. El francés para Luca –y aludo a Lise Gauvin– no es un logro, conquista de la cual valga la pena enorgullecerse, sino que es el lugar y la ocasión exactos donde tienen lugar constantes mutaciones, o en palabras de Robert Jouanny<sup>16</sup>, es también una prenda de confección. Como se dijo anteriormente,

---

<sup>13</sup> Dominique CARLAT, *op. cit.*, p. 253.

<sup>14</sup> *Cfr.* Dominique CARLAT, *op. cit.*, p. 252.

<sup>15</sup> Dominique CARLAT, *op. cit.*, p. 253.

<sup>16</sup> Robert JOUANNY, *op. cit.*, p. 291.

el francés no es una lengua de refugio, sino una materia –o material– lo suficientemente virgen<sup>17</sup> para ir en busca de una nueva expresión de la individualidad. Es decir, territorio nuevo, materia maleable para emprender la búsqueda de aquello que el rumano no había permitido hasta entonces. Cabe mencionar que no es el francés quien se impone a Luca, sino que es el poeta quien busca su inserción en esta lengua, para quebrantar su estatismo y su estatuto: «l'inviolable et tout ce qui est stable / tout ce qui est stable donc violentable»<sup>18</sup>.

Por otra parte, están también las literaturas menores, escritas por grupos marginales en una lengua dominante, las cuales Gauvin<sup>19</sup> propone denominar como *littératures de l'intranquillité* –aludiendo a Pessoa–, cuya traducción al español se referiría a las *literaturas del desasosiego*. Ya que para esta autora la noción de intranquilidad designa toda forma de escritura correspondiente a la práctica lingüística del escritor francófono, por lo tanto, una práctica de la sospecha. Misma sospecha estudiada por Ricœur que fue uno de los puntos de partida del presente análisis.. Como reacción o consecuencia de esta sospecha se crea la eterna condena a pensar la lengua. El escritor que se ve forzado a hablar y a escribir en francés, sin importar la razón, está condenado a pensar la lengua. Por eso escribir se convierte en un verdadero «acte de langage», como lo llama Gauvin. Y como parte de esta condena surge la *surconscience linguistique* a la cual se ve confrontado Luca, pensar infinitamente la lengua, la palabra, la múltiple significación, habitar un permanente estado de alerta porque «chaque mot est

---

<sup>17</sup> Cfr. Cap. I, 1.2. Crisis y Ontofonía.

<sup>18</sup> Ghérasim LUCA, «Le Triple», *op. cit.*, p. 65.

<sup>19</sup> Lise GAUVIN, «D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivains francophone», *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Karthala, París, 2000.

un trou, un abîme, un piège»<sup>20</sup>. Entonces, no sólo se desconfía de la Historia sino del lenguaje,<sup>21</sup> y de aquí el intento de liberarlo de su dependencia de las palabras exactas, *mots justes*, como las llama Carlat.

Tomemos como ejemplo el caso de Argelia, donde el francés fue, en un inicio, la lengua de la ocupación, para después ser transformado en un instrumento de combate y también de liberación:

Au combattant cette subversion du français a permis de se faire entendre (elle sert alors de moyen de communication), de se faire admettre (elle est alors l'une des composantes de ce que j'ai appelé ailleurs une rhétorique du combat), et finalement de s'admettre soi-même dans une attitude plus positive que le seul refus nihiliste.<sup>22</sup>

No busco encasillar a Ghérasim Luca en un grupo específico de escritores, mucho menos en una tradición literaria, movimiento o corriente. Ya en una entrevista publicada en *Le Matin des livres*, en 1986, Luca, refiriéndose al grupo clandestino rumano, dijo: «Nous ne formons pas un groupe ni une chapelle. Tout juste une réunion de solitudes». Busco simplemente reagrupar semejanzas entre autores, pertenecientes a diferentes momentos históricos y geografías dispares, frente al cambio de una lengua por otra. Hablar de su enfrentamiento –como combatientes en la lengua– del proceso que, como necesidad, en palabras de Robert Jouanny, podría dividirse en tres etapas:

*écrire*, car la conscience nationale passe par la littérature, *écrire en français*, car l'écrivain maghrébin a le sentiment d'une distance avec la territorialité maghrébine, tant au plan linguistique (antagonisme

---

<sup>20</sup> Ghérasim Luca escribe esto en un cuaderno de los años 1971-1972 donde se dedica a tomar notas sobre sus lecturas del *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure, citado por Dominique Carlat, *Op. cit.*, p. 255.

<sup>21</sup> Y se asume que la lengua es una huella de la Historia.

<sup>22</sup> Robert JOUANNY, *op. cit.*, p. 294.

arabe/berbère) qu'éthique et culturel; *écrire en français autrement*, en déterritorialisant et reterritorisant la langue française.<sup>23</sup>

Estas cinco líneas podrían corresponder también al caso de Rumania. Entonces, vemos cómo Luca pasa por estas tres etapas: escribir, escribir en francés y escribir el francés de otra manera, como un proceso de desterritorialización y reterritorialización, que da como resultado la ontofonia. Y ésta, en efecto, se erige como una retórica del combate. Esto corresponde al papel del poeta –parafraseando a Benjamin Péret<sup>24</sup>– que debe pronunciar palabras sacrílegas y blasfemas, *le poète maudit... le monde*, el poeta que es revolucionario porque lucha contra todo tipo de opresión: la opresión del hombre por el hombre y la opresión del pensamiento por dogmas religiosos, políticos y sociales, así como mitos. Los cuales encontramos, como huella y mancha en la lengua. De ahí la empresa de Luca: buscar eliminar la asociación automática de palabras a imágenes conocidas. No sólo a través de la negación de los valores instaurados, del rechazo del estatuto del escritor (o artista), y de la transmutación gráfica –impresa– de una lengua otra, nueva y hegemónica, sino privilegiando también un modo oral de intervención. Una voz que no contenga nacionalidad alguna, ningún nexo identitario: *dépayser les mots*. Pensando, también, que la poesía –y su poesía– es también exilio.

### 3.3 SILENIEUSEMENT AUTRE (S): CUBA Y RUMANIA

« Je me souviens qu'à Cuba il avait disparu  
un jour entier après s'être perdu à danser et  
boire au cours d'une fête »

En 1961, se publicó *L'Extrême-Occidentale*, libro compuesto por siete *rituales* –así denominados por Luca–, que describen con detalle la danza y unión no sólo eróticas, sino

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>24</sup> Cfr. Benjamin PÉRET, *Le Déshonneur des poètes*.

metafísicas de una pareja. Cada uno de los rituales está ilustrado por un pintor surrealista, con el cual colaboró Luca para la publicación del proyecto. Entre ellos encontramos a Dorothea Tanning, Jean Arp, Victor Brauner, Max Ernst, Jacques Hérold, y Wifredo Lam. Me interesa, en este caso, la colaboración con el pintor cubano –un aguafuerte que ilustra el texto titulado «La Forêt»<sup>25</sup>– no sólo por la relación laboral, sino, también, por la amistad que fue fruto de ésta. En las primeras páginas de mi análisis, al establecer el paralelo pictórico de la violencia en la poesía de Luca con el trabajo de los hermanos Witkin, hablé, a la vez, de las cubomanías del rumano: «La cubomanie nie», escribe Luca, y hace, también, que lo conocido se vuelva irreconocible. Retomo con la intención de enfatizar en el trabajo de Luca, para el cual –como ya hemos visto– el término de poesía queda quizá corto, por esto la denominación personal de la *ontophonie*, por eso el intento de abarcar diferentes ámbitos plásticos, sonoros. Porque al desconfiar de la Historia y de la lengua era necesario inventar nuevas redes de significación, ya no sólo en la escritura que busca ser (des) escrita, sino en la voz, en el sonido, en la conexión y convergencia de los diferentes exilios artísticos y humanos.

Así, he mencionado ya que una de las características principales de la poesía de Luca es la presencia de estos personajes fragmentados, heridos, desmembrados. Y en esto coincide con Lam. En ciertas pinturas del cubano observamos la supresión de las formas en el rostro, no hay nariz, ni boca, ni ojos, sólo el contorno, las siluetas rellenas o atenuadas.<sup>26</sup> Aquí hay un todo sin partes, sin detalles, y en Luca, partes aisladas, sin un todo. «Je me souviens de la très chaleureuse accolade de Luca avec Wifredo Lam au Musée national d'Art moderne, devant la très grande toile carrée intitulée *La Jungle*

---

<sup>25</sup> Este texto podría ser homónimo a la pintura de Lam titulada *La Jungla*.

<sup>26</sup> Cfr. Wifredo LAM, *Figure*, 1939; *Jeune femme sur fond vert*, 1938.

qu'ils avaient fait venir de New York.»<sup>27</sup> Incluso en su conocido cuadro *La Jungla* observamos grandes rostros de hombres y de animales, y a la vez enormes pies que buscan una cercanía, un arraigo con el suelo. Esto es curioso, dada la multiplicidad de orígenes del pintor: por un lado su madre, descendiente de negros expulsados de África y españoles, por otro, su padre, chino. A esto se agrega el constante movimiento geográfico en diferentes países a lo largo de toda su vida, por lo que es posible decir, que al no poseer territorio ni país, era un hombre de todas partes y a la vez de ninguna. «Je me souviens que Luca racontait qu'il habitait dans une espèce de maison troglodyte dans une grotte à Jaffa pendant les mois qu'il a passés en Israël avant de pouvoir venir à Paris»<sup>28</sup>.

*Un homme déraciné*, he aquí la imagen que encarna Luca tanto como Lam, por lo cual en la pintura los pies buscan fervientemente el contacto con el suelo. Tras la muerte del cubano, Alain Jouffroy, como homenaje al pintor, escribió un texto titulado «Le 'Sturm' de Wifredo Lam», refiriéndose a la palabra en alemán, tempestad, tormenta. Éste consiste en un texto de dos columnas escrito sobre un mapa que muestra gran parte de Asia y detalles de África y Oceanía. « Individu possesseur des orages, / Tu court-circuites les habitudes morales du mental», escribe Jouffroy refiriéndose a la obra de Lam, al efecto que ésta causa en el espectador. Me atrevo a decir, entonces, que esta frase corresponde a la descripción de la obra de ambos autores. Continua confraternidad geográfica, histórica y política, Cuba y Rumania abandonadas para converger de nuevo, con el encuentro de ambos autores, años después: «Mais toi, / l'autre, tous les autres», escribe Jouffroy. Cabe mencionar que en 1967, Luca publicó el poemario *Apostroph'Apocalypse*, con ilustraciones de Wifredo Lam. «Je me souviens de notre

---

<sup>27</sup> Thierry GARREL, *op. cit.* 34.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 43.

découverte d'*Apostroph'Apocalypse*, illustré d'eaux-fortes de Lam dans un très grand emboîtement que Luca avait ouvert sur [son] lit.»<sup>29</sup> Una de las frases que concluyen este texto se erige como el ejemplo representativo de la acción de cada uno, del 'sturm', silencio y ansiedad, que los acompañaron durante sus vidas, en la recurrente sensación de ser:

« SILEN XIEUSEMENT AUTRE »



El libro está compuesto por catorce aguafuertes. Wifredo Lam, *Apostroph'Apocalypse*, 1966, aguafuerte y aguatinta sobre papel, 31 x 37 cm. Foto: Centre Pompidou, Bertrand Prévost, © Adagp, Paris 2015.

### 3.4 ROMPER CON LA PATRIA: HOMME APATRIDE

« Je me souviens que parfois Luca entrait dans des périodes de long silence habité par l'angoisse du monde »

Thierry Garrel, «Je me souviens de Ghérasim Luca»

Es imposible pensar la poesía de Ghérasim Luca sin el silencio, sin esta ansiedad silenciosa –o silencio ansioso– de ser otro, en otra lengua. Es ineludible el pesar de la *surconscience linguistique*, de la condena a pensar incansablemente la lengua. El silencio, en su obra, es piedra angular de la construcción ontofónica, es decir, sonora y visual, de lo dicho y de lo escrito, también, de la construcción del ser. La poesía es violencia y ésta se debe a la inserción de silencios dentro de los significantes para crear

---

<sup>29</sup> Thierry GARREL, *op. cit.* p. 34.

nuevas palabras, entonces se vuelven materia, herramienta de subversión.<sup>30</sup> La poesía es también un *silensophone*, término inventado por Luca para describir su trabajo, un corneto acústico que funge para acallar el ensordecimiento producido por una aguda percepción de ruidos y palabras que nos acosan día a día.<sup>31</sup> No se busca decir todo, ni escuchar todo. «À l’opposé du mutisme, le silence est le prolongement convulsif de la parole», escribe Luca unos años después de las palabras de Sartre que aquí resuenan: «Ce silence est un moment du langage ; se taire ce n’est pas être muet, c’est refuser de parler, donc, parler encore»<sup>32</sup>. Tampoco se puede pensar el silencio de Ghérasim Luca sin pensar en la muerte:

Je me souviens du chandail en laine que nous lui avons offert au retour d’un voyage en Écosse et que le commissaire de la police de Boulogne-Billancourt m’a montré pour authentifier son corps qui venait d’être repêché dans la Seine, quai de Stalingrad sur la rive droite, en face de l’île Saint-Germain.<sup>33</sup>

Por una parte su muerte, recordada aquí por Garrel, y por otra las muertes hijas de las barbaries de la Historia, aquella que calla, mata, reprime. Y, entonces, sus personajes no sólo carecen de partes notorias del cuerpo (manos, piernas, pies, cabeza) sino que, relacionados con el silencio o con la lengua transmutada, con la palabra torturada, también son tartamudos y/o sordos: «Question imbécile / que le bègue pose au sourd / qui la pose / comme la clef d’un aveu / sur les lèvres aveugles / d’un vieux muet ivre et vide / qui coasse». Y hay, de nuevo, como en el poema «Œdipe-Sphinx» analizado en el capítulo anterior, una fuerte incompatibilidad en el dialogismo. Se vuelve absurdo.

---

<sup>30</sup> Cfr. Dominique CARLAT, *op. cit.*, « Une insistance “silencieuse” », p. 249.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Jean-Paul SARTRE, *Qu’est-ce que la littérature ?*, « Qu’est-ce qu’écrire », p. 30, Gallimard, Francia, 2013.

<sup>33</sup> Thierry GARREL, *op. cit.* p. 31.

El silencio, no como vacío, ni como mutismo, sino como un momento del lenguaje –en palabras de Sartre–, puede ser interpretado también como negación o rechazo de un pasado, por lo tanto de la Historia. Esta falla de transmisión de lo contemporáneo mencionada líneas arriba, la incapacidad de decir, de abordar el cómo de los acontecimientos. Y luego, repito, la elección del francés como repudio a «les mots et la syntaxe qui, pour lui, ont structuré un inconscient collectif coupable des plus innommables atrocités» y aún así, la lengua extranjera tampoco basta: «La langue étrangère qui s'égaré dans ma bouche [...] a le goût indéchiffrable de l'air que seul le vide des gouffres émane»<sup>34</sup>. Por eso, no escoge ni una lengua ni la otra. No es de un país, tampoco del otro. Como Wifredo Lam, es de todas partes y al mismo tiempo de ninguna. Vincent Teixeira lo describe de manera exacta: «étranger, apatride, “tête perdue cœur errant”, “hors la loi”, mais aussi “hors de soi”, hors de tout système, insoumis, fulminant»<sup>35</sup>.

Así, en cierto modo, ser apátrida también implica el silencio. De igual forma que en la lengua, aquí hay un intersticio geográfico en tanto que lugar de indeterminación, y se habita, a la vez, un *no man's land* y un *no man's langue*: «Je me souviens que tous les ans Luca faisait comme apatride la queue avec tous les immigrés devant la Préfecture de police pour renouveler son permis de séjour.»<sup>36</sup> Robert Jouanny describe el *no man's langue*, dentro del proceso de adaptación de una lengua a otra, como una afasia. Sin embargo, en este caso, no me parece que el término se incline hacia una connotación negativa, sino, al contrario, de manera mucho más fructífera y positiva, puede ser justificada con el *silensophone* (silensófono) y con el rechazo evidente de una lengua

---

<sup>34</sup> Cfr. Ghérasim LUCA, *Un loup à travers une loupe*, José Corti, Paris, 1998.

<sup>35</sup> Vincent TEIXEIRA, *op. cit.*, p. 110.

<sup>36</sup> Thierry GARREL, *op. cit.* p. 32.

enaltecida durante el proceso de búsqueda de una pureza nacionalista, por el fascismo rumano.

No hay lengua, no hay patria, tampoco hay raíces ni origen. Como en *La Jungla* de Lam, pies enormes que buscan un arraigo, raíz. Por eso, el recurrente intento de ruptura umbilical, con la madre patria, con la madre a solas: «la manière de / la manière de ma de maman / la manière de maman de s’asseoir / sa manie de s’asseoir sans moi»<sup>37</sup>, o «la transmutation gigantesque perpétuelle / et triomphante / du lait maternel / en lave météorique en métavide substantiel»<sup>38</sup>. E incluso –enfático–, la ruptura con la lengua materna:

OUBLIE TA LANGUE MATERNELLE  
SOIS ÉTRANGER À LA LANGUE D’ADOPTION ÉTRANGÈRE  
SEULE  
LA  
NO MAN’S LANGUE

Finalmente, es preciso decir que tampoco hay nombre. Dentro del proyecto de liberación del ser que emprende Ghérasim Luca hay que tener presente que el exiliado –en palabras de Dominique Carlat– es aquel que transporta su nombre a otro nivel lingüístico: «mon / L / initial / initial primordial et triangulaire / comme une éruption synthèse / dans la fixité du néant»<sup>39</sup>. Y en este caso no era el nombre originario aquel que se vio transpuesto dentro de una nueva gramática, sino el nombre que fue escogido, entonces, la elección y la posibilidad de un cambio de identidad, abandono, o negación, quizá, de lo pasado. Luca no sólo creó el término *étranjuif*, extranjero, ajeno al judaísmo, sino que optó por

---

<sup>37</sup> Ghérasim LUCA, «Auto-détermination», p. 45.

<sup>38</sup> Ghérasim LUCA, «Hermétiquement ouverte», p. 51.

<sup>39</sup> Ghérasim LUCA, «Initiation Spontanée», *op. cit.* p. 57.

cambiar su nombre –Salman Locker por Ghérasim Luca–, personificando una subversión con el orden familiar. Además, escoger un nombre extranjero implica una relación de exterioridad en dos niveles: con el país que acoge y con la comunidad de origen. *De todas partes y a la vez de ninguna*. Sabiendo que el apellido es la marca, huella, más evidente, no sólo de un anclaje, sino con una herencia, una historia y tradición: «mon nom / télémétrique / Luca / s’identifie / psychologiquement / à / Olga / il s’identifie / à la splendide chevelure / homographe / de Olga». Cambiar de nombre implica, en un inicio, una firma literaria; después, la relación con la lengua y el orden simbólico de ésta. Es parte de la función poética y literaria, un personaje en escena. Asimismo, el sacrilegio que conlleva tomar el nombre de un archimandrita, como cargo eclesiástico: «Choisir de se dénommer Gherasim Luca, nom d’un archimandrite grec, “linguiste émérite”, est pour le personnage du jeune écrivain inconnu, juif roumain, un geste qui mêle confiance et sacrilège, rêverie et science, rituel et désacralisation.»<sup>40</sup> Sin embargo, el apellido, como elemento dentro de un sistema –el lenguaje– persiste como cualquier palabra, y como hemos visto, «chaque mot est un trou, un abîme, un piège», por lo tanto, se evidencia, del mismo modo, una huella, como herida, en un espacio simbólico circunscrito por la Historia.

---

<sup>40</sup> Dominique CARLAT, «Une histoire de nom(s)», *op. cit.*, p. 43.

Le mot se donna un  
temps silencieux. Il fit  
répandre le bruit que le  
vacarme forcerait le blocus  
du fond et de la  
forme, mais le fond de  
la menace n'était pas  
aussi noir que la forme.  
On ne peut donc en  
conclure ni un repli  
vers le silence sans  
fond ni un futur acte  
de vacarme sans forme.  
Sa déclaration elliptique de  
ce soir n'en souffle mot.

**Silenxieusemēt autre,**

## **CONCLUSIÓN**

Mucho queda por decir sobre Ghérasim Luca, mas ilimitados tendrían que ser el tiempo y la geografía de estas páginas para abarcar la compleja maravilla sinestésica que yace en su obra entera. Infinito tendría que ser el aliento para postergar la palabra, el tartamudeo, hasta su último significante, si es que éste existe.

Emprender un trabajo sobre un autor rumano, debo admitir, no fue labor sencilla, principalmente por la investigación histórica que dicho análisis requirió para comprender concreta y claramente las condiciones que circundaron y constituyeron la obra. Sin embargo, resultó una investigación fructífera no sólo a nivel personal, sino que reveló un ámbito de estudios que lamentablemente ha sido dejado a un lado, o al cual, me atrevería a decir, se le ha otorgado menor importancia que a aquellos provenientes de la Europa Occidental.

Así, a lo largo de este trabajo, se abordaron distintas formas de subversión que se presentan en la poesía de Ghérasim Luca, y las cuales, en mi opinión, podrían converger y corresponder con un solo término: el exilio. Por una parte, existe una semejanza no sólo estética sino ideológica y a la vez técnica con los demás movimientos de ese preciso momento del siglo XX, principalmente con el surrealismo. En este sentido, las estructuras se vieron cuestionadas por los autores, yendo más allá de lo escrito, buscando también una desestabilización visual, casi animada, cinematográfica. Porque lo que hay no basta, no es materia suficiente. Entonces, en este siglo XX caracterizado justamente por la duda y la sospecha –histórica y por lo tanto lingüística–, las estructuras previamente dadas se ven alteradas, no sólo en poesía y narrativa, sino también en las demás artes. De aquí la deshumanización de los personajes, la pérdida total de su identidad, acompañada de una fuerte indiferencia tanto en los personajes mismos como en la sociedad entera, así como

la presencia de una interacción mínima. Aunado a esto, la fragmentación, por ejemplo, de todos los cuerpos que Luca esboza en la página, la imposibilidad del diálogo, así como el impedimento, incluso, de una completa constitución del cuerpo humano.

Por otra parte, existe una acción que se ve entrecortada por el manejo del tiempo. Vemos acciones fragmentadas e iterativas. En este caso, la voz, el ritmo usual del habla se repite y se ve interrumpido por la ruptura y la separación de los significantes tradicionales. Entonces, la identidad, por así decirlo, de las palabras se ve perturbada también porque ya no pertenecen a un sistema total y hegemónico, ya no hay un todo, una estructura en la cual pueda arraigarse la palabra inerte. Así que tampoco pertenece. Es, de cierta forma, exiliada del territorio gramatical tradicional. Lo que nos lleva a las modificaciones en las estructuras: el lenguaje, el espacio y el tiempo, por ejemplo. Nuevamente, hay fragmentación, prolepsis y analepsis, hay vacíos, elipsis. Finalmente, es una ruptura presente en todos los ámbitos que se presenta en tres crisis: el personaje, la estructura y el lenguaje. En este caso, Ghérasim Luca como personaje que ha abandonado la raíz y el origen, el nombre oriundo, y con un nuevo nombre, se reinventa y reinventa la vida como puesta en escena. Además, como estructura, la poesía alterada; y el ámbito gráfico y sonoro, la voz, como lenguaje. Y como se vio anteriormente, al poseer conocimiento de la deshumanización del hombre, con esta duda y sospecha generales, en *temps de manque*, ya también se vuelve imposible la existencia del preeminente héroe: *Héros-Limite*. En la medida en que la guerra se presenta como un suceso extraordinario, es preciso regresar a temas ordinarios, más simples, para crear un contrapeso a la barbarie histórica.

Como empresa para ir en contra de esta barbarie, surge el proyecto de Ghérasim Luca, el cual se erige bajo el nombre de ontofonía –una forma de entender el ser a través del sonido– para denominar o ir más allá de la poesía, y por otra parte el objetivo de ésta, la *créaction*. Frente a la deshumanización como una de las consecuencias del siglo, surge la búsqueda de la animación de las palabras, la capacidad de otorgarles un cuerpo, y como instrumento de investigación se emplea esta búsqueda poética para revelar territorios del pensamiento y del hombre, nuevos modos de ser, como dije anteriormente. El papel de la literatura, en este caso, era evitar el proceso de deshumanización. Existe, entonces, un cuerpo textual que, como el humano –paulatinamente más inasible–, es poseedor de erotismo, de violencia, incluso del sexo en sí, así como es capaz de recrear –bajo forma de denuncia– la atmósfera de suicidio, asesinato y mutilación. Como método para abordar el cómo, para enfrentarse al silencio y a la represión, busca rescatar la desconocida *tradición de los oprimidos*, a través de juegos en el lenguaje, apelando al lector como partícipe esencial del diálogo que con él se establece, y otros elementos como el continuo sacrilegio, principalmente la desacralización del sentido.

La obra de Luca es resignificación, restitución, resurrección y resistencia. Resistencia a la lengua, rechazo a entregar la lengua –y por lo tanto el cuerpo– al enemigo, al fascismo que se inmiscuyó buscando la pureza y el enaltecimiento lingüístico. Al silencio se responde con silencio. Cabe decir que, por lo tanto, tanto la voz como el silencio son fundamentales en la obra de Luca, la voz es una vía posible, una salida, una posibilidad, y además, es también una prolongación del cuerpo. De los dos cuerpos, humano y textual. Y dentro de los diferentes tipos de exilios, para Luca, el cuerpo es su país y la voz, su identidad. Entonces, la lengua dicha y escrita de otras

maneras es un arma que ahonda y perfora el interior del enorme cuerpo de la globalización, en este caso, la hegemonía de Francia y el antisemitismo rumano, barbaries que marcan y manchan ambas lenguas, ambas patrias, ambos territorios.

Finalmente, es importante decir que el poemario que fue principalmente analizado en este trabajo –*Paralipomènes*– se erige como una recapitulación de la historia. Como resignificación, también, de ésta. Es una nueva forma de decirla, aunque sea necesario volver a los orígenes del habla, al tartamudeo, incluso recomenzar a hablar para poder decir. Por eso la elección de este autor, por los dolorosos territorios de la Historia humana que se encarnan en las páginas, por la primacía del sonido y de la voz como métodos para salir del silencio impuesto y de la represión, y sobre todo, para traer, de cierta forma, del exilio todo lo que ha sido acallado. Y poder entonces comprender la repercusión de territorios y geografías que no por lejanos deben sernos ajenos. Es preciso recordar los términos fundamentales como aportaciones de Luca: *ontophonie, étran-juif, créaction, silensophone, silenxieusement*. Con ellos es preciso a su vez intentar entender la desestabilización de los cimientos académicos, vanguardistas y a la vez tradicionales que abarca la obra de este autor. Con este análisis pretendo también, como lo dije en la introducción, despertar la curiosidad del lector, suscitar algún estremecimiento lingüístico o histórico capaz de originar convergencias geográficas y poéticas de todo tipo. Primero que nada, para comprender que la labor de restitución semántica continúa, para poder así narrar la Historia, decir lo que aún hoy en día se calla. Y finalmente, concebir que proyectos como aquel de la ontofonía nos invitan a pensar que nuestro aprendizaje vuelve a comenzar en cada toma de palabra.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Dominique CARLAT, *op. cit.*, p. 377.

## ANEXO DE POEMAS

### ŒDIPE SPHINX

Au nom  
des  
hors-la-loi  
d'hier

au nom  
des  
hors-la-loi  
d'aujourd'hui

le rescapé d'Auschwitz  
et le rescapé SS  
s'interrogent

au tribunal de Francfort

Comment condamner au nom de la loi  
le crime commis au nom de la loi

Comment pardonner au nom de la loi  
le sang versé au nom du sang

La question  
dépasse la réponse

et l'accusé  
le box

Ni pardon  
ni châtement

à perpétuité\*

\*Hiroshima...  
Budapest...  
Congo...



D'UN GESTE SIGNIFICATIF

D'un geste significatif  
nous pointâmes  
simultanément  
nos index

Le mien sur ma tempe  
le sien sur la sienne

Avec nos index disponibles  
nous nous bouchâmes les oreilles

L'une après l'autre  
l'une après l'autre  
l'une après l'autre  
l'une après l'autre  
l'une après l'autre

Sa bouche  
sur la mienne  
et la mienne sur la  
sienne

lit muable n'est point sujet à changer  
lit mortel n'est point sujet à la mort  
lit limité ne peut être limité  
et de lit mémoré  
on n'a pas conservé la mémoire

boisson acide, substance simple : lit-monade

commun dans les marais : lit-vie  
tirant sur le noir, lit-vide

lit-légal contraire à la loi  
lit moral contraire à la morale

lit réel n'est pas réel  
lit réalisable n'est pas réalisable

lit-monde sale et impur  
lit vrai cause de grands ravages

LIT IVRE

points  
de  
lit-tige  
lit-dé et lit-mage  
lit respirable lit responsable lit mobile

lit-lit mi-table  
lits sans cieux

L'AMANT DIT CITÉ

(Ton beau tombeau)

Le charmeur de serfs  
pends sa langue

Fiat Lux !  
luxé âcre

Parler corde  
dans la maison d'yeux

La fontaine de la ville  
vaque à ses affres

L'étranglé-étrangleur  
au coin des rues

LA PAROLE

Dans le désordre de l'ex-précis  
on passe la parole à l'acte

Beau comme

Beau bé bi ba boue  
Laid la li lo loup

Sur la table de dissection  
la machine à coudre  
rend contre le parapluie

Comme le haut  
le bas  
sur la table d'émeraude

Phosphènes

Le four de gloire est arrivé

Brûler les états  
brûler les étapes

Éteindre le feu  
éteindre l'enfer

PROPOS AVANT

V'ivre l'apocalypse  
c'est vivre la vie manquée

Manquée comme l'acte

Parlant en lapsus linguæ  
la langue sourde  
des cyclopes

la s'ève a damnée sourd  
de l'arbre vide

Ouvrons donc l'a-tome second  
du l'ivre des «morts»

L'or errant qui remplit  
ces culs-de-jatte-décapités  
s'évade

du banal  
Œdipe-Roi-est-«mort»  
(sans queue ni tête)

se livre au Sphinx :

Œdipe-Sphinx  
en « tête à tête »  
sans « t » ni « é »  
à santé niée

Or le zeugme de l'énigme  
c'est l'apocope vécue

l'« eau » sans voyelles  
en quête sans-cible

À « force »  
(encor'un cul-de-jatte  
décapité et son or')  
d'apostropher l'être  
on perd la tête

Le m'onde s'onde  
anse d'un bol

Et l'on passe  
de « passe » chose  
en « passe » verbe  
de la chose à la ch'ose

au silence qui  
ose crier taire

## PARALIPOMÈNES

(Répertoire  
des  
oublis  
d'un livre)

Zérojambiste à toutes jambes

Double manchot  
à tour de bras

Tête tranchée  
Tronc occulte

La supérieure virgule (')  
Le supérieur inconnu ( )  
en « tête à tête »  
sans « t » ni « é »  
à santé niée

Œdipe-Sphinx  
en « tête à tête »  
sans « t » ni « é »  
à santé niée

Or le zeugme de l'énigme  
c'est l'apocope vécue

l'« eau » sans voyelles  
en quête sans-cible

À « force »  
(encor'un cul-de-jatte  
décapité et son or')  
d'apostropher l'être  
on perd la tête

Le m'onde s'onde  
anse d'un bol

Et l'on passe  
de « passe » chose  
en « passe » verbe  
de la chose à la ch'ose

au silence qui  
ose crier taire

PARALIPOMÈNES  
(suite)

de  
fou du roi  
à fou-roi

à trait d'union

apostrophant  
du' de dépendance

no (n) ce d'apostrophe  
fou (d) roi' dé captif

à beau lit hasard !

La supérieure virgule (')

Le supérieur inconnu ( )

en « tête à tête »

sans « t » ni « é »

à santé niée

PARALIPOMÈNES  
(suite)

mot  
« atome » renversé  
sans fin ni  
commencement

mot-valise à triple fond :  
zéro (héros) éros, sans centre  
mot-valise á triple fond

dont le second sans.

( . ) point ( ! ),  
apostrophe de « fond »...  
ou de « mort »,  
sans queue ni tête

La supérieure virgule (')

Le supérieur inconnu ( )

en « tête à tête »

sans « t » ni « é »

à santé niée

PARALIPOMÈNES

(fin)

enjeu purulent tue santé  
« je »  
en « jeu » pur « u » lent (« tu » sans « t »)  
« jeu » sans « u » (ni « t »)  
sans « je » ni « tu »

non androgyne, la rebelle gynandre  
apostrophe l'utopie établie

en « je » qui se perd en « jeu »  
« u » seul survit (sur-vie)  
« u » pur et lent (pur élan)  
éperdu en « tu » sans « t »

« u » chute à vol d'oiseau-(mouche)  
« u » chut ! en air d'aigle-foie

La supérieure virgule (')  
Le supérieur inconnu ( )  
en « tête à tête »  
sans « t » ni « é »  
à santé niée

## BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS DE GHÉRASIM LUCA

- LUCA, Ghérasim, *Héros-Limite* suivi de *Le Chant de la carpe* et de *Paralipomènes*, Gallimard, collection Poésie, France, 2001.
- , *L'extrême-occidentale*, José Corti, éd. 2159, France, 2013.
- , *El Inventor del Amor, La Muerte muerta*, trad. Eugenio Castro, La Poesía, señor hidalgo, España, 2007.
- & TROSTI, Dolf, *The Dialectical of Dialectic : A Message to the International Surrealist Movement*, 1945, en <http://icr.ro/pagini/the-dialectic-of-dialectic/en>. Consultado el 8/05/2017.

### BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE GHÉRASIM LUCA

- CARLAT, Dominique, *Ghérasim Luca l'intempestif*, José Corti, éd. 1436, France, 1998.
- DELEUZE, Gilles, « Balbució », *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1993.
- , *Kafka; por una literatura menor*, versión de Jorge Aguilar Mora, Ediciones Era, México, 1998.
- FIJALKOWSKI, Krzysztof, prólogo en *El Inventor del Amor, La Muerte muerta*, trad. Eugenio Castro, La Poesía, señor hidalgo, España, 2007.
- , “Cubomania: Gherasim Luca and Non-Oedipal Collage”, *Dada/Surrealism*, No. 20, 2015. <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1301&context=dadasur>
- GARREL, Thierry, « Je me souviens de Ghérasim Luca », *Europe revue littéraire mensuelle*, 96ème année, no. 1045 «Ghérasim Luca», Mai 2016, p. 31-44.
- LUISELLI, Valeria, « Crucero Peligroso », *Papeles Falsos*, Sexto Piso, 2a Edición, Madrid, 2013.
- MARTIN, Serge, «Ghérasim Luca sur la corde sans fin ni commencement», *Europe revue littéraire mensuelle*, 96ème année, no. 1045 «Ghérasim Luca», Mai 2016, p. 3-17.
- , « Gestes du poème quand la voix vacille au cheval », <https://ver.hypotheses.org/category/lectures-par-la-voix/gherasim-luca>
- MOREY, Laurent, « Écrire — Proférer. De Luca à Mallarmé », *Europe revue littéraire mensuelle*, 96ème année, no. 1045 «Ghérasim Luca», Mai 2016, p. 134-150.

- ORLANDI, Sibylle, « Le corps hors du corps: sur un récital de Gherasim Luca filmé par Raoul Sangla », École Normale Supérieure de Lyon, <http://cmdr.ens-lyon.fr/spip.php?article87>
- REICHMANN, Sebastian, « Ghérasim Luca entre Bucarest et Paris », *Europe revue littéraire mensuelle*, 96ème année, no. 1045 «Ghérasim Luca», Mai 2016, p. 67-73.
- TOMA, Iulian, “Multiples visages d’une œuvre singulière”, *Europe revue littéraire mensuelle*, 96ème année, No. 1045 «Ghérasim Luca», Mai 2016, p. 99-108.
- , « Gilles Deleuze/Gherasim Luca : The paradoxal Encounter between “Anti-Œdipus” and “Non-Œdipus” », *Dada/Surrealism*, no. 20, 2015: <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1302&context=dadasur>
- TEIXEIRA, Vincent, « Un barbare dans les lettres françaises », *Europe revue littéraire mensuelle*, 96ème année, no. 1045 «Ghérasim Luca», Mai 2016, p. 109-114.
- VELTER, André, préface dans *Héros-limite* suivi de *Le Chant de la Carpe* et de *Paralipomènes*, Gallimard, collection Poésie, France, 2001.

#### OTROS TEXTOS CRÍTICOS CONSULTADOS

- AGAMBEN, Giorgio, *Nudités*, Éditions Payot & Rivages, France, 2012.
- , *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás Segovia, Pre-Textos, Valencia, 2006.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, France, 2013.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Francia, 1973.
- BENJAMIN, Walter, *El surrealismo*, 2ª edición, Casimiro libros, Madrid, 2014.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, 2ª edición, Porrúa, México, 1988.
- BONNEFOY, Yves, *Lugares y destinos de la imagen. Un curso de poética en el Collège de France*, trad. de Silvio Mattoni, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2007.
- BRECHT, Bertolt, «Against Georg Lukács: II, On the Formalistic Character of the Theory of Realism», en Adorno, Theodor, Walter Benjamin, et. al., *Aesthetics and Politics*, trad. Ronald Taylor, epílogo de Frederic Jameson, Verso, Londres, 1980.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2000.

- DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène*, PUF, Paris, 1967.
- , *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris, 1972.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, «Parcelas de humanidades», *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Manantial, Buenos Aires, 2014.
- EAGLETON, Terry, *La función de la crítica*, Paidós, Barcelona, 1999.
- , *Cómo leer un poema*, trad. Mario Jurado, Akal, Madrid, 2010.
- GAUVIN, Lise, «D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivains francophone», *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Karthala, Paris, 2000.
- JOUANNY, Robert, «Écrire dans la langue de l'autre», *L'identité culturelle dans les littératures de langue française*, (coord. Arpád Vigh), Presses de l'Université de Pécs, ACCT, Pécs (Hongrie), 1989.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, 3a edición, Gredos, Madrid, 1987.
- LUKÁCS, Georg, «Los principios ideológicos del vanguardismo», *Significación actual del realismo crítico*, Ediciones Era, México, 1963.
- MAALOUF, Amin, *Les identités meurtrières*, Éditions Bernard Grasset, Paris, 1998.
- PARE, François, *Les littératures de l'exigüité*, Éditions Le Nordir, Hearst/Ottawa, 1992.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes-Correspondances*, Robert Laffont, Paris, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, « Qu'est-ce qu'écrire », Gallimard, Francia, 2013.
- STEUCKERS, Robert, « Petite histoire de l'idéologie roumaine », La Garde de Fer, article publié le 8 juin 2014. <http://lagardedefere.blogspot.mx/2010/06/petite-histoire-de-lideologie-roumaine.html> Consultado 4/08/2016
- TAIBO, Carlos, *Crisis y cambio en la Europa del Este*, Alianza Editorial, sección Humanidades, España, 1995.
- Witkin, Joel-Peter; Witkin Jerome, *Witkin&Witkin*, Trilce Ediciones, México, 2016.
- YAVETZ, Zvi, “An Eyewitness Note: Reflections on the Rumanian Iron Guard”, *Journal of Contemporary History*, Vol. 26, No. 3/4, 1991, 597-610.  
<http://www.jstor.org/stable/260662>