

**POESÍA CONTRA EL OLVIDO:
EXILIO Y MEMORIA EN LA OBRA DE
JUAN GELMAN**

TESIS

que para obtener el título de
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS

Presenta:

ANA INÉS MACHADO OVIEDO

DIRECTORA DE TESIS:

MTRA. ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES

MÉXICO, D.F.

NOVIEMBRE, 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS

A Juan Gelman, que además de ser un extraordinario escritor, es una maravillosa persona y un luchador incansable.

A Azucena, mi directora de tesis, por tu guía y asesoramiento siempre acertados y motivantes. Gracias por tu paciencia, confianza y apoyo.

A mis padres, también exiliados por una dictadura terrible y devastadora. A mi madre, que murió demasiado joven y no pudo ver el triunfo de la memoria. Te amo.

A mis abuelos, que con sus años de inagotable lucha lograron reunirnos y devolvernos lo que siempre fue nuestro. Gracias.

A mi hermana Xiomara, sos lo más importante que tengo en la vida.

A mi familia de Uruguay, por su cercanía a pesar de la distancia. A mis tíos, que siempre me han tratado como una hija. A mis primos, por demostrarme que los lazos de sangre son vitales pero más vitales son las relaciones que se forjan con un pretexto tan bueno como la consanguinidad.

A Concha. Muchas gracias por todos estos años de arduos progresos, risas y llantos. Sin esto que hemos construido juntas, simplemente no habría descubierto lo que realmente soy. Te quiero.

A Alfonsito y Nico, por recordarme porqué nunca hay que dejar de sonreír.

A mis amigos, los lectores.

A los mongos, por todo su amor desinteresado e incondicional.

La poesía es resistencia frente a un mundo que se vuelve cada vez más cruel, cada vez más terrible, deshumanizante; la palabra es una forma de resistencia muy clara frente a todo esto. Por supuesto que hay muchas otras. Lo extraordinario es cómo la poesía pese a todo, sigue creciendo. Es un hilo que nos une a todos y sólo se acabará cuando se acabe el mundo. La poesía habla al ser humano no como ser hecho, sino por hacer. Va a la realidad y la devuelve otra. Espera el milagro, pero sobre todo busca la materia que lo hace. Nombra lo que le esperaba oculto en el fondo de los tiempos y es memoria de lo no sucedido todavía. Ella acepta el espesor de la tragedia humana. La mera existencia de la poesía resiste el envilecimiento de lo humano.

Juan Gelman, en entrevista.

Quien contempla el exilio es absorbido por él. Podrá hablar del exilio, pero nunca de sí. Quien se limita a contemplar, no tiene hambre, no se acuerda de sí, de sus raíces, ha olvidado su madre, se limita a buscar información. Le pasó lo más terrible: no desea.

El deseo es necesidad de cambiar lo contemplado para mezclarse, darse. Es solamente así que te conozco, te reconozco, exilio, y vos me conocés.

Juan Gelman, *Bajo la lluvia ajena*.

INDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I. LA EXPERIENCIA DEL EXILIO

- 1.1. El exilio histórico
- 1.2. La identidad del exiliado
- 1.3. El exilio como derrota, expulsión del seno materno, mito

CAPÍTULO II. VISIONES DEL EXILIO: EL ENCUENTRO CON LA MÍSTICA JUDÍA Y ESPAÑOLA

- 2.1 El exilio como condición humana: diálogo con la mística judía
- 2.2 La presencia ausente de lo amado: diálogo con la mística española

CAPÍTULO III. EXILIO Y PALABRA: RECURSOS POÉTICOS EN LA VISIÓN EXILAR GELMANEANA

- 3.1 Los límites del lenguaje: conservación e innovación
- 3.2 Intertextualidad
- 3.3 Poesía coloquial (una forma de dialogar)
- 3.4 Polifonía
- 3.5 Tipografía y signo poético
- 3.6 Prosodia
- 3.7 Neologismos y arcaísmos

CAPÍTULO IV. MEMORIA

- 4.1 La memoria: única patria en la visión exilar de la vida
- 4.2 La memoria: único sitio en el que los muertos aún viven

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

INTRODUCCIÓN

Se agradece siempre, en el ámbito literario, la existencia de un escritor-mito vivo, y Gelman es indudablemente uno de ellos. ¿Por qué? Por las historias alrededor de él, por su militancia política radical durante los años sesenta, por sus múltiples exilios, por los dolores que ha atravesado, incluyendo la desaparición de su hijo durante la dictadura argentina, por su reivindicación del lenguaje coloquial y el tango en la poesía, por su estilo renovador y único, por sus poemas sobre los amigos asesinados-desaparecidos, por su crítica al pensamiento hegemónico, y por esa tenacidad con la que luchó contra las reminiscencias de las dictaduras argentina y uruguaya, para encontrar después de veintitrés años a su nieta desaparecida.

Miembro de una familia de origen judío-ucraniano, a los siete años, Gelman ya escribía poemas para enamorar a una niña en su barrio de Villa Crespo, pero también supo de guerras, persecuciones, destierros y revoluciones. Tal vez por eso se sintió cercano, desde su primera infancia, a la Guerra Civil española, y se hermanó con la poesía de Miguel Hernández y César Vallejo, y comenzó así a tejer a través de su obra la lucha de los hombres simples de todos los días.

Juan Gelman ha sido Premio Internacional de Poesía Mondello (Italia, 1980), Premio Boris Vian (Argentina, 1986), Premio Nacional de Poesía y Ciudadano Ilustre de Buenos Aires (Argentina, 1997), Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo (2000) y más recientemente, Premio Cervantes (2007). Una razón es la que se ha impuesto al resto en la decisión de otorgarle al poeta dichos reconocimientos: la creación gelmaneana de un idiolecto propio, perfectamente reconocible que, además de testimoniar su tiempo literario, indaga sobre las formas de nuestro idioma para construir una lengua acentuadamente original y emotiva. A pesar de su vasta trayectoria como poeta y periodista, y de que radica de manera permanente en México desde 1993, su obra es relativamente poco conocida en nuestro país, aún en los ámbitos académicos y literarios.¹

¹ En México se han publicado: *Hacia el Sur* (Marcha: 1982), *En abierta oscuridad* (Siglo XXI: 1993), *En el hoy, mañana y ayer* (UNAM: 2000), *Valer la pena. México 1996: 2000* (Era: 2001), *Pesar todo: antología* (FCE: 2001), *País que fue será* (Era: 2004), *Miradas: de poetas, escritores y artistas* (Era: 2006), *Carta a mi madre*, edición especial (2007) y *Mundar* (Era: 2008).

La poesía gelmaneana tiende a ser modelo de conciencia activa. Resiste y afronta, pues contiene dentro de sí misma las coordenadas de la realidad que la comprende y genera. Así, el lector se ve arrastrado por un sinnúmero de preguntas sin respuestas, rupturas léxicas y sintácticas, estrofas inusualmente estructuradas, versos cortados mediante barras y otros recursos escriturales que, sin embargo, no afectan su tono poético sustancial de tragedia y ternura.

La diversidad poética de Gelman se traduce no sólo en la innovación sintáctica o experimentación con el lenguaje, sino en su vasta gama temática y el conjunto de voces que se van complementando en una sola poética. Desde el tono coloquial en sus primeras incursiones poéticas, pasando por la fusión de su poesía con el tango, hasta su acercamiento a formas anglosajonas y, posteriormente, el rescate de las voces y sintaxis del sefardí, su diálogo con los místicos y otros autores, los versos de Gelman se han nutrido de muy diversas experiencias. Su recurrencia vital, en la que confluyen el amor y la pasión política, provocan en el lector una sensación de doble autenticidad: la de lo descrito, y la de su propia voz como poeta argentino, ambas expresiones entremezcladas en un entramado que le dan su calidad de poesía universal.

Es casi imposible abordar la poesía de Gelman sin referirse de alguna forma a su vida. Vida y creación se encuentran íntimamente amalgamadas. La inserción de Gelman en el mundo poético puede fijarse con cierta exactitud: la década de los cincuenta, cuando el entonces joven poeta se asoció con otros jóvenes alrededor de la revista *Muchachos*. Poco tiempo después, fundó, junto con otros escritores, el grupo literario “El Pan Duro”, que abogaba por la cercanía entre poesía y militancia política. La poesía de Gelman se distinguió, casi desde sus inicios, por un radicalismo imperioso, por una ruptura con la poesía procedente y por una profunda inconformidad, misma que lo llevaría más tarde a estar preso y finalmente, al exilio. La voz poética se irá transformando y madurando con la vida del autor. Cortázar lo puntualiza así: “Aquí se ha hecho palabra la realidad más concreta de estos últimos años argentinos, y sin embargo esa realidad escapará a quienes apliquen a la lectura los códigos de la escritura política o los de la usual poesía combatiente.” (5)

Será cuando su producción poética haya sido reunida en la antología *Obra poética* que Gelman deba finalmente huir de su entrañable Argentina. La lengua es entendida como el medio que permite al hombre percibir y conocer su entorno, pero la poesía, una forma del lenguaje mucho más trabajada, le permite al poeta alcanzar, además, la revelación. Por esa

razón, para el poeta la condición exiliar se convierte en una circunstancia extrema. La pérdida de la patria es un hecho tangible en el dolor, al que se agrega la pérdida de la lengua, aun en aquellos casos en que, como Gelman, se haya *elegido* algún país donde se hable el mismo idioma. La experiencia poética de Gelman equivale a una epifanía; lo que sobreviene es una poética con una forma y un significado inéditos, una sustracción del padecimiento espiritual que significa la pérdida. La presente tesis pretende realizar un acercamiento a la obra poética de Juan Gelman escrita en el exilio, así como a los temas más sobresalientes que la acompañan y complementan. Después de 1975, año en que comenzó su experiencia exiliar, la poesía gelmaneana se unificará en una escritura marcada por la pérdida, las ausencias y la otredad. Es a partir del exilio, parteaguas de su obra, y de las ausencias que la poesía gelmaneana tomará su cuerpo. El exilio no será de modo alguno paraíso para una escritura liberada. Será, por el contrario, dolor por los compañeros muertos o desaparecidos, sufrimiento por la patria lejana, soledad, rabia e impotencia.

Poner juntas las palabras “exilio” y “memoria” le da de una manera bastante explícita, un sentido que nada tiene de metafórico al término “exilio”. No se trata de negar algunas formas de exilio interior u ontológico que podrían estar presentes en la obra de Gelman antes de su salida de Argentina, sino de orientar este estudio en una búsqueda precisa, situada en realidades espacio-temporales e incluso geográficas determinadas. La mayor parte de la obra gelmaneana fue escrita e influida por la extraterritorialidad, y corresponde también al periodo de madurez del poeta. Establecer en *Hechos* una ruptura no es cuestionar una continuidad buscada por el poeta, sino establecer un antes y un después, una separación estilística y a la vez temática, justificada por los avatares de la vida de Gelman.

La visión exiliar de Gelman, para sorpresa de muchos, llorosa, sino una respuesta completa y vital, sin triunfalismos, panfletos ni contundentes derrotas. Lo político, por decirlo así, será, más que tema, acontecimiento dentro de su poesía. Varios fuegos arden en la obra del poeta porteño durante este período: la palabra poética, la defensa de la memoria como espacio vital, el amor, la pérdida, la plenitud del tiempo vivido. Cada uno de los cuatro capítulos que conforman este estudio ofrece aspectos relevantes y oportunos de su producción literaria, que con algo de suerte ayudarán a la mejor comprensión de su obra: el exilio histórico, el diálogo con las místicas judía y cristiana en su intento por acercarse a lo ausente, recursos poéticos en su quehacer literario y, finalmente, memoria y exilio; estas dos últimas presencias, muy marcadas a lo largo de su obra, están estrechamente vinculadas tanto

a la búsqueda existencial del poeta por su lugar en un mundo que cruelmente lo ha despojado, como a un compromiso social de lucha por la justicia y de responsabilidad personal para con los ausentes, víctimas no sobrevivientes de la dictadura, a través de la denuncia y el uso enfático de la palabra.

El primer capítulo pretende situar al lector en el contexto histórico, social y psicológico del exilio impuesto a Gelman por la dictadura argentina. El período que se inicia a partir de ese momento es para el poeta de profundo dolor y soledad y modificó su relación con la poesía y la vida en general. El destierro, causa y a la vez consecuencia de una serie de condiciones sociales, históricas y personales, trajo consigo una potencialidad creativa con referentes temáticos o estructurales muy distintos a los presentes en su obra poética anterior; es en este sentido que resulta más fácil aproximarse a la obra gelmaneana en el exilio, habiendo entendido dichas condiciones.

El segundo capítulo analiza el encuentro de Gelman con la filosofía y escritura de algunos místicos judíos y cristianos que se dio mucho más cercanamente durante su exilio; el diálogo con los cabalistas o autores como San Juan de la Cruz y Santa Teresa le sirven a la poesía de Gelman tanto para expresar el dolor por la ausencia de lo amado, como para indagar en la tradición de la propia lengua. Así, el poeta argentino transgrede en su poética, como los místicos en la suya, las diversas convenciones lingüísticas de su lengua, creándola y recreándola.

El tercer capítulo aborda justamente los recursos poéticos de los que se vale Gelman al experimentar e innovar en el lenguaje; la suya es creación lingüística que va del tono sálmico a los neologismos, del uso aparentemente caótico de juegos fónicos, a la obsesión por las interrogantes y la eliminación de los tradicionales nexos de enlace. Quizás sean todos estos recursos los que en parte vuelvan difícil la tarea de enmarcar su poesía dentro de una corriente o escuela literaria definida, y también los que hagan de su obra exilar digna de un análisis distintivo, al menos desde un nivel formal. Su empleo está definitivamente encauzado a alcanzar un objetivo fundamental: la expresión literaria de la visión que el poeta guarda de su realidad interna y externa, y respecto a la cual Gelman antepone una constante: la memoria.

El último capítulo aborda la relación entre la poesía gelmaneana y la memoria. En Gelman, ésta se convierte en motivo para la construcción del presente, en esencia indispensable de la palabra a punto de ser dicha; es dolor y sufrimiento por las ausencias,

alegría por su evocación, por la permanencia de sus significados. Es también recordatorio de que no existe olvido ni perdón en tiempos de agravio.

La palabra gelmaneana expone la herida honda, no sólo en contenido, sino también en su estructura irreverente. Pero Juan Gelman no odia; ha sabido sobreponerse, admirablemente y con ternura, al dolor y la cólera que la dictadura argentina infringió en su vida para ahondar en sus raíces y en las de la poesía misma. No es de sorprender entonces que uno de sus mayores logros ha sido revertir la abominable suma del oprobio y la desgracia. A esto se refería Hugo Gutiérrez Vega, en el homenaje a la vida y a la obra de Juan Gelman en el Palacio de Bellas Artes (2000) y con motivo de los setenta años del autor argentino. Juan Gelman quiere, a través de sus versos: “Buscar la luz, abrirse paso entre la cerrada tiniebla, no aceptar la derrota y hacer la desesperanza una manera de reconciliarse con el mundo, de hacer un pacto de no agresión o de tregua prolongada con la historia y todos sus horrores, injusticias e insensateces” (Palacios: parr. 3).

Esto exige que el poeta despeje en sus versos caminos que recorrió antes, que *desescuche* el estrépito de la palabra impuesta, que se aventure a explorar los mil rostros que la vivencia abre en la imaginación, que encuentre la expresión que les dé voz en su escritura. Con sus destellos de gracia, su ternura y sus interrogantes y búsquedas, la palabra de Gelman no sirve para tomar el poder o hacer la Revolución directamente, pero sí para, indirectamente, desestabilizar las estructuras al influir en sus lectores. En lo personal, no temo expresar abiertamente mi admiración por la obra de Juan Gelman. No soy ajena a la situación exilar, e ignoro si esto es lo que más me ha hecho internarme en su obra y definir mi elección en la presente tesis, pero creo que eso poco importa.

Confío en que las páginas que a continuación se presentan sirvan como un homenaje a un poeta argentino, que a través de su peregrinar por distintos lugares, el último de los cuales es nuestro país, ha alcanzado la universalidad. Gelman ha dudado de todo en su quehacer poético, excepto de una cosa: de la poesía, con todo y sus impurezas. No es, definitivamente, un autor que vive para escribir, sino que escribe para vivir.

Con el propósito de facilitar la lectura del presente estudio, los títulos de las obras de Gelman se encuentran abreviados, y la lista de las abreviaturas correspondientes se incluye al final de la tesis, en el primero de los apéndices, y en el segundo, una breve entrevista al poeta.

CAPÍTULO I. LA EXPERIENCIA DEL EXILIO

"Exilio, es el otro nombre de la muerte"

Shakespeare, *Ricardo II*.

A mediados de 1975 Juan Gelman debió exiliarse a causa de las numerosas amenazas recibidas por parte de la Alianza Anticomunista Argentina, mejor conocida como la Triple A, una banda armada de ultraderecha. Su partida, antes de que se produjera el golpe militar en Argentina, fue lo que probablemente le salvó la vida. Se trasladó a Roma en 1975, pero lo más duro llegaría un año después, con la instauración de la dictadura militar, el secuestro y asesinato de su hijo y su nuera, así como de otros muchos de sus compañeros y amigos. El período que se inicia a partir de ese momento es de gran soledad y dolor para el poeta, pero también de acercamiento a ciertas lecturas, a la tradición literaria del exilio, lo que provocó un cambio fundamental en su relación con la escritura y con la vida:

El exilio modificó todo en mí. Me resulta difícil saber cómo, pero he cambiado. En cuanto al misticismo (...), fue una relectura en el exilio de los místicos españoles y de los cabalistas, es decir, los místicos judíos, y también de Hildegard de Bingen, Meister Eckhart, las beguinas Hadewicj. Los leí de otra manera porque estaba en el destierro, sintiendo en ellos, como en mí, la presencia ausente de lo amado: Dios para ellos y para mí los compañeros caídos, mi hijo, los desaparecidos, mi país (Leyva: 209-210).

Este proceso desembocó en la creación de una identidad en el exilio y en una nueva visión del dolor y las carencias, basada en la experiencia propia y en el principio de la solidaridad humana, entendida como una religión, “en el sentido de su significado original, *religere*, volver a unir.” (210). Para Gelman, sólo el acercamiento solidario al otro, su aproximación real, es lo que despierta en los seres humanos la noción de que la vida es sagrada.

Como se verá a continuación, el destierro aportó a Gelman algo más que sufrimiento propio y comprensión del ajeno, pues, siguiendo a Yehudá ha-Leví, el exilio puede convertirse también, y en el caso del poeta fue así, en “la germinación misteriosa del grano bajo la tierra.” (Yehudá ha-Leví, 4, 23). Germinación que se verá fertilizada por dos ejes de la visión exilar, que si bien no se siguen necesariamente uno al otro, sí guardan una estrecha relación de exacerbación de uno a partir del otro: el exilio histórico y el encuentro del poeta con la mística.

1.1 El exilio histórico

Desde su infancia transcurrida en el barrio porteño de Villa Crespo, que en la década de los treinta estaba poblado por obreros judíos mayoritariamente de izquierda, Gelman quedó marcado por el compromiso social y político. Él mismo cuenta:

El único argentino de la familia soy yo. Mis padres y mis dos hermanos eran ucranianos. Mi padre había participado en la revolución de 1905. La policía del zar le pisaba los talones. En 1928 emigró con la familia a Buenos Aires, desilusionado con la revolución rusa. (Gelman, “El Pibe Juan, la infancia de Gelman contada por él mismo”: parr. 5).

Era apenas un adolescente cuando el poeta se unió a las filas del Partido Comunista argentino pero, en oposición a las invasiones a Checoslovaquia y Hungría, se alejó del frente rojo y se unió a los intelectuales de izquierda de Argentina que, conformes con la propuesta del Che Guevara, creían en la lucha armada, además de en la ideología peronista.

Inició su carrera literaria con el grupo “El pan duro”.¹ Su primer libro, *Violín y otras cuestiones* (1959), fue prologado por Raúl González Tuñón, quien para entonces ya era un hito de la poesía argentina y miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura durante la Guerra Civil española.

A principios de los setenta, Gelman se adhirió a la organización guerrillera “Montoneros”, originalmente promovida por el ex presidente Juan Domingo Perón, aunque posteriormente confrontada con éste al momento de pretender transformar el peronismo en una corriente de izquierda.

En abril de 1975 Gelman abandona Argentina enviado por “Montoneros” al exterior para denunciar internacionalmente la violación de derechos humanos en la Argentina durante el gobierno de Isabel Perón. En esa situación se encontraba al producirse el golpe de Estado el 24 de marzo de 1976, que dio origen a la dictadura militar, autodenominada “Proceso de

¹ Grupo fundado en la década de los cincuenta, por Gelman, David Álvarez Morgade, Héctor Negro y Julio César Silvain entre otros cuya idea principal era promover la publicación de libros mediante la venta anticipada de bonos y ofrecer recitales en algunas salas capitalinas. La poesía del grupo fue “una poesía ligada al accionar político” (Boccanera, 1994: 20). En el prólogo a su compilación en 1963, el grupo escribe, respecto a la intervención norteamericana en Santo Domingo: “[...] ese 1955, con pueblo ametrallado y flores y multitudes humilladas y la revancha de las minorías celebrada en funciones de gala y recepciones de embajada” (*apod.* Boccanera, 1994: 19). Algunas características poéticas comunes a los escritos del grupo fueron: el rescate de los temas ciudadanos, el ritmo tanguero, el uso de un lenguaje coloquial, el entronque de lo estético con lo político.

Reorganización Nacional”, cuyo régimen terrorista habría de extenderse hasta 1983, con un saldo de más de treinta mil personas detenidas-desaparecidas.

Inicia así para el poeta un largo y penoso exilio que lo llevará a vivir en distintas ciudades; seis años en Roma y siete en París, unos meses en Madrid y Managua y finalmente, México, país al que llegó en 1988 y en el que el autor mismo se considera un extranjero, pero ya no más un exiliado. Más que la distancia física con su tierra, Gelman sufrirá “la muerte de amigos y compañeros con las balas del terrorismo de Estado, la desaparición de su hijo y su nuera, embarazada de siete meses” (Montanaro: 34), y el destierro significará en su obra la expulsión de la infancia, la insistencia en mantener los recuerdos y la lucha política.

Pocos son los que recuerdan que Gelman desafió al régimen dictatorial del general Videla e ingresó clandestinamente a Argentina en 1978 como emisario del Movimiento Peronista Montonero. En una conferencia de prensa, ante periodistas extranjeros que cubrían el Mundial de Fútbol, el poeta denunció las atrocidades de la dictadura: “campos de concentración, persecuciones, tortura y muerte” (23) aunque había especialmente una, que le tocaba muy cercanamente: la que le había arrebatado a parte de su familia.

Desde el exterior, Gelman se convirtió en uno de los denunciantes más activos de la dictadura militar. Logró reunir firmas de grandes figuras políticas europeas, incluidos jefes de Estado, para un manifiesto titulado “Appel a la Junta Militar Argentina”, publicado en el diario francés *Le Monde*, y cuyas acusaciones constituyeron “la primera manifestación de repudio a la dictadura en el ámbito internacional.” (21).

A sus 78 años, el poeta ya no participa en política y rechaza volver a establecerse en Buenos Aires, una ciudad de amargos recuerdos para él. Prefiere la distancia reparadora que vivir en México le ofrece.

1.2 La identidad del exiliado

El exiliado es el que más se asemeja al desconocido,
el que llega, a fuerza de apurar su condición,
a ser ese desconocido que hay en todo hombre
y al que el poeta y el artista no logran sino muy raramente llegar a descubrir.

María Zambrano, *Los bienaventurados*.

El campo semántico del exilio (desarraigo, pérdida, no pertenencia, alienación sugiera que el individuo está enraizado en un espacio geográfico, lingüístico y cultural al que pertenece y por lo que se distingue de otros sujetos culturales. El exiliado es, en primera instancia, aquel que ha perdido su identidad² y no ha podido restaurarla con ninguna otra. En cualquier lugar donde esté se sentirá un extraño y vivirá en la más profunda soledad. Su condición es el abandono más absoluto, el estar despojado de todo: de una tierra, de un tiempo pasado que ha dado lugar a un presente irreconocible, de unos recuerdos, e incluso de su propio existir. Lo único que le queda es la memoria, una memoria que le hace reflexionar acerca de la historia y de su propia tragedia.³ Como obligación fundamental ha de dejar huella de su paso, dar fe de su tradición y de la lejanía. Gelman mismo define, en *Bajo la lluvia ajena* (1980) a los exiliados:

² El término proviene del latín *identitas* que significa: igualdad, estado o condición de ser idéntico, sentido de ser uno a distinción de otros, ser lo que uno es. Es aquella "parte del autoconcepto de un individuo que se deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo o grupos sociales conjuntamente con el significado valorativo y emocional asociado a esta pertenencia" (Tajfel: 292); implica por tanto un sentido de continuidad, invariabilidad y originalidad. De acuerdo con estudios sociológicos y antropológicos, la identidad surge por un proceso de diferenciación y como reafirmación frente al otro, es más, del yo frente a un *ellos genérico*, que puede que ya ni exista o que no esté presente. Como elemento cohesionador y modelador de una colectividad, la identidad le otorga a los individuos un alto sentido de pertenencia a un grupo, definido histórica y o culturalmente a través de elementos como la lengua, las relaciones sociales, los valores y creencias, los ritos, ceremonias y comportamientos colectivos (González-Varas, 2000: 43). Dicho grupo de referencia está generalmente localizado en un único punto geográfico, pero no necesariamente, como le sucede a los exiliados. Dada la trascendencia de la identidad en la constitución de la psique de los individuos se entiende totalmente el trauma que genera la *pérdida* de una identidad y la necesidad de *crear* una distinta.

³ Paul Ilie afirma al respecto en *Literature and Inner Exile*: "La separación del país de uno significa algo más que la falta de contacto físico con la tierra y los edificios. Es también un conjunto de sentimientos y creencias que aíslan de la mayoría al grupo expulsado. Una vez que reconocemos que el exilio es una condición mental más que material, que aleja a unas gentes de otras gentes y de su manera de vivir, entonces queda definir la naturaleza de esta separación, no como un despegue unilateral, sino como algo más profundo. La escisión es una relación

Los exiliados son inquilinos de la sociedad. Pueden corregir su memoria, traicionar, descreer, conciliar, morir, triunfar. En este último caso, se miraron la cara como si fuese suya: estaba llena de traidores, descreídos, conciliadores, muertos, y también de compañeros que murieron con fe y arden bajo la noche y repiten sus nombres y no dejan dormir. Nadie te deja dormir para que veas las distancias. Crujís de huesos, vos. Así sea. (2006: 43).

La voz exilio es extraña para el primer *Diccionario de la Academia* (1732), que la da como latinismo equivalente a destierro, “expulsión, o privación en que se condena a alguno de estar en la tierra o en otro lugar donde tenía su domicilio, por tiempo limitado, o perpetuamente.” (*apod.* Valente, 1995: 19). El término se deriva del latín *exsilium* con el que los romanos designaron el castigo del destierro impuesto por razones políticas. Según explica María Zambrano, el exiliado se distingue del refugiado, pues para bien o para mal, este último se siente recibido y acogido en otra tierra. Tampoco se confunde con el desterrado, que sufre su castigo con violencia, sintiéndolo injusto y ultrajante.

El exilio forzoso significa el rompimiento con una historia personal que se estaba forjando en un contexto histórico-social determinado (Castillo: parr. 8). Al producirse una ruptura violenta de la continuidad vital, se generan en el exiliado trastornos que afectan la conformación de su identidad, pues los recuerdos no son transferibles entre dos personas, como lo afirma Ricoeur:

Mis recuerdos no son los vuestros, no se pueden transferir de una memoria a otra. De nuevo se trata del vínculo memoria/ identidad personal que Locke sitúa en el centro de su filosofía del sujeto, siendo la memoria una extensión en el tiempo de la identidad reflexiva que hace que yo soy el mismo que yo mismo. (Aranzueque: 106).

En general, se crea una defensa en términos de idealización: el período de vida anterior al exilio se recuerda como más feliz, más gratificador; las fantasías acerca del pasado se van despegando de la realidad, el juicio de realidad se ve perturbado por el anhelo de conservar entero lo que se siente perdido. En tanto que más gratificador, el período de pre-exilio se transforma en un sitio difícil de abandonar, proceso que exagera el rechazo del exiliado por su nueva y presente situación:

recíproca; el separar un segmento de la población del resto de ella es también dejar el segmento más grande separado del pequeño.” (7)

Pasa el tiempo y la manera de negar el destierro es negar el país donde se está, negar a su gente, su idioma, rechazarlos como testigos concretos de la mutilación: la tierra nuestra está lejana, qué saben estos gringos de sus voces, sus pájaros, sus duelos, sus tormentos [...]. No nos vamos a poner de acuerdo nunca. Y seremos muchas veces injustos, tomando la humildad por soberbia, la reserva por falta de compromiso, la voluntad de no herir por la voluntad de no saber. (Gelman, 1979: 34).

Las pérdidas y rupturas generan en el exiliado un sentimiento de castigo. Le han sido arrancados sus objetos de amor, lo que daba sentido a su vida, lo que le genera un sentimiento de pérdida de identidad, misma que puede entenderse como la cotidianeidad, es decir:

la unidad inseparable del hombre y de la calle por la que camina, del café donde toma un trago, de las informaciones que recibe, de las relaciones que establece. Cotidianeidad que es a la vez una percepción y vivencia de la experiencia compartida en un mundo compartible grupalmente. Cotidianeidad que supone continuidad de tiempo y espacio, repetición de significaciones, reconocimiento de sí y de la propia experiencia, sin cortes ni rupturas. (Carrasco: 89).

María Zambrano, en su entrañable *Carta sobre el exilio*, escribe: “Pocas situaciones hay como la del exilio para que se presenten como en un rito iniciático las pruebas de la condición humana. Tal si se estuviese cumpliendo la iniciación de ser hombre” (Zambrano, *apod.* Caudet: 21), y cuyo futuro, en consecuencia, se vuelve espacio nebuloso, incierto, temido. En otra de sus magníficas obras, *Los bienaventurados* (Siruela, 1990) Zambrano analiza con profundidad la naturaleza del exiliado, y construye una profunda teoría acerca de él. Arroja luz sobre el concepto del exilio para otorgarle una dimensión artística y trascendente. El exiliado posee una extraña armonía, pertenece al lugar de nadie y explora su condición intentando llevarla hasta sus últimas consecuencias: sosteniéndose sobre el hilo que lleva de la vida a la muerte. Se trata, sin duda, de una situación límite, que permite agudizar el instinto y la inteligencia. Pero el exilio es ante todo un camino, una larga travesía por el desierto que conduce a ese territorio del abandono absoluto, del salirse de sí. No todos los que emprenden el recorrido llegan a finalizarlo. Sólo algunos de ellos, los bienaventurados, son capaces de situarse en ese lugar vacío y a la vez cargado de potencialidad y significación.

Se trata de una revelación: la identidad se ha perdido definitivamente y el sufrimiento redime. Son, pues, indispensables la fe y la espera. Job sería en este sentido un paradigma del exiliado: en medio del dolor, de la desnudez más absoluta, siempre a la espera de lo desconocido, deseando regresar a la nada, poco a poco desaparece en él la violencia para ser

invadido por la serenidad y el desamparo. Angelina Muñiz-Huberman explica de este modo la transición:

El exiliado ya no es el exiliado en esta tierra. Es el exiliado que llega a trascender. Es decir, el que forma parte de los bienaventurados. Que ha sido visitado por un rayo iluminador y que ha aprendido a vivir en el abandono. Para escalar la cima de la sabiduría y conocer cuál es el sentido de su vida. Desplazado y despojado continúa desprendiéndose de cada una de las capas de la incongruencia y de la insensatez. Aspira a un recóndito momento de plenitud. (Muñiz-Huberman: 128).

Así, aparece una dimensión mística en la figura del exiliado que tiene que ver con la poesía y con el misterio: es un deseo de adentrarse en lo desconocido, de ir más allá de sí mismo, despojándose del propio yo.

En medio del mayor desamparo aparecen los espacios más vacíos y abiertos, metáforas del infinito: el cielo estrellado, el desierto, la inmensidad del mar. El hombre intenta imbuirse en ellos, en un camino que no tiene final y que será siempre víspera de la unión absoluta, pues el exiliado ha sido expulsado, en primer lugar, del infinito. En cierto modo, lo único que le queda es la palabra: la palabra que es testimonio y al mismo tiempo voz escondida, lumbre en la noche o alma en soledad. La escritura surge, una vez más, de ese vacío, de esa nada fecundada en la que el silencio se hace nombre: la palabra nace así totalmente desnuda, despojada de cualquier atavío, siempre a punto de ser dicha.

En la poesía de Gelman, el camino que le condujo a su propia condición exiliar se puede ver perfectamente descrito: tras un momento de destierro profundo, cargado de pasión y de violencia, se va abriendo paso una escritura tranquila y honda, llena de interrogantes y de voces. En ella se atisba el abismo, la pérdida del tiempo y del espacio (que se refleja a veces en paradójicas combinaciones de adverbios y tiempos verbales), la voluntad de pertenencia a un mundo hecho de límites: los límites del lenguaje, del amor y de la existencia. Su poesía se sitúa en el filo entre la vida y la muerte al que conducen las situaciones extremas. A este respecto, Gelman afirma:

Argentina es un país que muchos creímos que podría ser. Y no, no fue. El futuro se ve de un modo más realista. Claro que han pasado muchísimas cosas, y la no menor fue la dictadura militar y el menemato. Eso hace que por un lado ciertas expectativas vayan caminando y por el otro que sea tan difícil como que caminen los muertos. (Rodríguez Marcos: 4).

La pregunta por la identidad (ya no nacional o institucional) está, sin embargo, siempre presente: en el asombro ante sí mismo o ante la ausencia del otro, que se presentan a menudo como únicas respuestas. Todo se vuelve desconocido: un cuerpo al que hay que interrogar, unas llamas que no abrasan porque no existen, una belleza perdida, inencontrable, que hace daño e instaura el misterio. El hablante poético gelmaniano realiza una ardua búsqueda de la identidad a través de dos procesos: las constantes interrogantes a los objetos redescubiertos, tratados como interlocutores y a sí mismo, y la apropiación de las voces de los “otros”, que directa o indirectamente ponen en duda al yo lírico respecto a quién es y quiénes son el resto de los personajes con los que se dialoga.

El camino entre el ser y el no ser permanece abierto, como una presencia extraña que se moviera entre la luz y la sombra. Así lo demuestra el poema “Exilio”:

¿por eso dolés tanto/
belleza?/¿me pegás
como si fuera tu hermanito?/
¿boca de tu arrabal?

¿qué sos?/¿quién sos?/¿decime un poco?
ya no serás de aquí cuando nos fuimos/
ni me dejás sacar la mano
del fuego de no ser/ (*Esø*: 519)

Emplea el poeta la segunda persona del singular para dirigirse a ese destinatario ausente; ese yo que antes fue, pero que ya no es más. Es la voz del exiliado que se vuelve un desconocido al marcharse, y que jamás puede ser el mismo de antes.

En el antepenúltimo verso, el “aquí” se presenta, paradójicamente, como un espacio imposible, como un espacio antitético; como un lugar del que se deriva una pertenencia presente, aunque a punto de finalizar: “ya no serás de aquí”, pero que al mismo tiempo fue abandonada en el pasado, “cuando nos fuimos”; la belleza se ha marchado junto con el poeta. La utilización de dicha “incoherencia” temporal es la marca de intencionalidad que el poeta busca: denunciar uno de los falsos logicismos de los que la vida se ríe. De este modo, se trata de un sitio que no tiene ni presente, ni pasado, ni futuro: se encuentra en el limbo del tiempo, en el límite entre lo existente y lo no existente.

Es significativo cómo Gelman tensiona, mediante estos espacios antitéticos, los diversos asuntos de su poesía: el vacío, la memoria, el trastocamiento temporal, el exilio. El

desterrado vive simultáneamente en ese anverso-reverso; oscila entre lo aterrador y el deseo. ¿Dónde? Allí, donde el propio encuentro y extravío se conjuntan con la otredad expresada en el juego de identidades y donde las pérdidas remiten a la espera, un territorio entre dos nada. El exiliado se interna en esa espera, y es apenas un esbozo de cuerpos que no se encontrarán. En *Carta abierta* (1980), por ejemplo, los versos se presentan como una larga queja, la de un padre huérfano de un hijo desaparecido. Ni vivo, ni muerto, el hijo hace de su padre el habitante de un lugar incierto (¿dónde está ese puerto que carga un nunca?, ¿aquí?, ¿allá?, ¿existe?), y lo mantiene en la espera que vacila entre la esperanza y la desesperanza:

hilo grueso/delgado/atando el alma
a este desesperarte o esperarte/
nave que se detiene en pleno mar
como puerto donde cargar su nunca (XXIII: 152)

Éste sería el espacio del exilio del que habla María Zambrano, que trasciende la vida en esta tierra y se convierte en el lugar de la nada, de nadie. Sitio que es, por antonomasia, el lugar donde uno se vuelve otro, el desconocido. En *Los bienaventurados* se nombra al “desconocido que hay en todo hombre”, que los poetas y artistas se esfuerzan en llegar a conocer, aunque raramente lo consiguen. El exiliado le pregunta: “¿qué sos?/ ¿quién sos?”, en el mayor de los desconciertos. Y poco a poco se da cuenta que después de tanto estar en el límite, en una situación extrema, ha llegado a reconocer al otro y finalmente, a penetrarlo: en la mano ajena, en la palabra ajena, en el fuego ajeno, desde su propio ser.

Se produce entonces el milagro que le permite ser yo y a la vez ser otro, encarnar la figura del desconocido: aquel que llega solo en la noche, sin ser visto, vagabundo, sin lugar al que volver y que al mismo tiempo aparece como una revelación en la mañana.⁴

El desconocido está en cada uno de nosotros, despojado de todo. Posee la atracción del mar y el vacío del desierto, se refugia en los miedos nocturnos y en muy pocas ocasiones llega

⁴ Ulises, el personaje que mejor encarna la vuelta a sí mismo a través del regreso a Ítaca después de un intenso y largo viaje iniciático, acaricia en varias ocasiones la sombra del desconocido. Su astucia le lleva a decirle a Polifemo que su nombre es Nadie, para carecer así de identidad en su boca y evitar ser perseguido cuando éste cuente a los demás cíclopes quién le ha robado tras dejarle ciego. Ulises se convierte así en el mayor desconocido, en un ser cuya existencia es un enigma. Al final de la Odisea, cuando regresa a Ítaca, Ulises llega a su casa asumiendo también la figura del forastero, del extraño. Sólo su anciano perro, Argos, le reconoce, dando así el paso para que sea readmitido en su tierra y en el mundo de los hombres. En el caso del exiliado no se produce ese último reconocimiento. La condición de “otro” o incluso de “nadie” se prolonga hasta sus últimas consecuencias.

a ser visto. El exiliado emprende el camino de la escucha y el silencio. Así, consigue oír su voz, entre tantas otras voces, y reconoce su huella de soledad y ausencia.⁵

Desde su condición de exiliado, asimilada unos años después de su partida de Argentina, Gelman irá consolidando una poética claramente identificable, en donde se combinan la intimidad lacerada, los sueños no alcanzados, la derrota política, la historia latinoamericana y la de la lengua poética. En libros como *Hechos y relaciones* (1980), *Si dulcemente* (1980), *Citas y comentarios* (1982), *Hacia el Sur* (1982), *Com/posiciones* (1986), *Anunciaciones* (1988), *Carta a mi madre* (1989), *Salarios del impío* (1993) y *Dibaxu* (1994), el yo poético encarna otros yos históricos o asumidos ficticiamente, universalizando así la experiencia exiliar. En el poema “Más preguntas”, de su heterónimo José Galvan, las mayúsculas desaparecen de los nombres propios, para así dar lugar a la generalización de la vivencia humana:

y según oscar wilde en arte no hay primera persona/
pero maiacovsky y vallejo hablaron en primera persona/
tenían el yo lleno de gente/ y walt whitman también/
recuerdo cuando pasó por paumanok juntaron gorriones con la barba/
arrastrando fueguitos como un vagabundo/
y eso que había nacido allí/
y también en otras partes y en ninguna parte/ (*Hacia*: 83)

El filósofo francés Emmanuel Levinas (Lituania 1905-París 1955) elaboró una cuidada reflexión acerca de la alteridad y de lo que él denomina “la huella del otro”. La verdad se revela en el rostro del otro, y para llegar a ella es necesario emprender una salida hacia la alteridad, una escapatoria sin retorno: a la historia de Ulises que regresa a su punto de origen, se contrapone la de Abraham, que se marcha de Ur hacia la tierra prometida e incluso prohíbe a su siervo que indique a su hijo el camino de vuelta.⁶ Sale de su casa en busca de un lugar desconocido. Y sólo en estas circunstancias se puede producir el encuentro con el otro: un ser que es ante todo ausencia, pero que deja su huella (un signo involuntario pero siempre presente) en quien alcanza a mirarlo. La relación con el otro plantea interrogantes y produce un inmenso vacío: el desconocido nos cuestiona, pero también nos ayuda al autoconocimiento.

⁵ Tomás Segovia reitera no ya la imagen tópica del camino y del viaje sin fin, sino la del desierto y la del nómada confrontado con el vacío y lo informe. (*vid., ofr.*, Segovia, 1998: 418-430).

⁶ *vid., ofr.*, Silvana Rabinovich, “Levinas: un pensador de la excedencia” a Levinas Emmanuel, *La huella del otro*: 9-44.

Levinas afirma que “la huella del otro es ante todo la huella de Dios, que nunca está ahí. Él ya se ha ido. [...] Está siempre ausente. [...] En este sentido, cada hombre es la huella del otro. El otro es Dios.”(110). El desconocido y el exiliado remiten también a esa idea de ausencia, de un ser que no puede ser aprehendido y del que al final sólo queda una huella, “como si alguien hubiese estado ahí.” (111). Juan Gelman expresa esta situación paradójica en “El otro”:

El otro, grabado en los leones de la unión. La palabra que gira: en hebreo, *oneg* (placer) va a *nega* (sufrimiento) y escribe sus contrarios en el fuego. En los lechos enfermos conocí tu salud. Tu realidad abraza a todas las preguntas, que tiemblan como niños cargados de paciencia. La noche alza la gota de los locos como secreto o cruz. Tu cucharita cava bestias para hacer un camino. Ojalá me nombraras con nombres diferentes. Yo no conozco nada sino vos, conmigo en vos, que no conozco. (*Salarios*: 17).

El exilio forzado, externo, lleva a Gelman a reconocerse como un exiliado de sí mismo, de lo que alguna vez fue. En este desconocerse a sí mismo, en este no poderse adaptar al exterior que tan tajantemente ha sido modificado, “el otro” juega un papel fundamental. El otro, el desconocido, es en este caso el doble y el opuesto al yo: es él mismo y también su reverso. El que otorga la vida y quien acaba con ella de un plumazo. El poeta oye su voz, reconoce su huella en la noche, pero no puede nombrarlo. El desconocido lo nombra a él: le ofrece un camino de amor y espanto, múltiple y unívoco. ¿El poeta posee al otro, o es el desconocido el que maneja al poeta?, ¿quién conoce a quién?

En otros casos, la ambigüedad y el desconcierto más absolutos conducen al deseo de tener varios nombres, de ser muchos distintos en un solo yo. Pero el secreto todo lo invade: cada uno es ausencia del otro, y es sólo en esa ausencia donde se reconocen el rostro y la palabra. La poesía gelmaneana emplea entonces un desdoblamiento del yo poético en figuras alternas, con voces e identidad propia: seudónimos. El propio autor explicó que inicialmente este recurso le permitió despersonalizar una voz poética, que se identificaba demasiado con su propia intimidad. No parece tratarse de un deseo de fundir el “yo” lírico con una voz colectiva o despersonalizada, sino más bien, de un intento de continuar empleando el “yo” y al mismo tiempo poder ser “otro” (Sillato: 11). Es necesidad de ampliar sus horizontes individuales a un horizonte que trascienda los límites de la unicidad.

Este recurso puede identificarse claramente en su libro *Hacia el Sur* (1982); el poeta recurre a la autoría de Julio Grecco y de José Galván⁷ (cuyas iniciales coinciden con las del autor real) y epígrafes de Yamarrokuchi Ando para crear un engranaje de voces que se refuerzan mutuamente, y que confirman la idea del uruguayo francés Lautréamont, de que la poesía debe ser una obra colectiva. En su texto “Siempre la poesía”, Julio Grecco escribe:

más bien era uruguayo/
solamente a un uruguayo se le puede ocurrir que la poesía debe ser hecha por todos y no por uno/

que es como decir que la tierra es de todos y no solamente de uno/
que el sol no es de uno/
que el amor es de todos y de nadie/
como el aire/y la muerte es de todos/ y la vida
no tiene dueño conocido/
vos no eras rengo/lautréamont/
lo que pasó es que dejaste Uruguay/
se te cayó un pedazo que
toca el piano y no deja dormir (Hacia el sur y otros: 66)

El hombre amputado, en el exilio, siente la necesidad de dar fe de su experiencia, y por ello en muchas ocasiones recurre a la escritura. El país, convertido ya en una realidad subjetiva e incluso imaginaria, se transforma en una obsesión que atraviesa la obra de Gelman: le escribe poemas de amor y de muerte, intenta dialogar con él, con sus sombras y sus recuerdos. Genera una nostalgia y un dolor similares a los del hombre que fue expulsado del Paraíso, pues el exiliado sabe en el fondo que, a pesar de su deseo de retornar al lugar que dejó atrás, ya nunca podrá volver, y la poesía se torna, en numerosas ocasiones, una forma de resistencia:

La poesía es resistencia frente a un mundo que se vuelve más cruel, cada vez más terrible, deshumanizante, porque todo lo que pasa no está fuera de lo humano, y creo que la palabra es

⁷ Los poemas de Julio Grecco fueron conservados por José Galván, y los de éste, que incluyen a los de Grecco, llegaron “por casualidad o milagro” a Gelman, quien los publica. En el poemario encontraremos distintos tonos, definidos por la relación dolor/esperanza, dependiendo del autor/seudónimo que escribe los textos. Así, los firmados por Gelman se caracterizan por el debate de la poesía contra la tristeza: “voy a quemar esta tristeza en la tarde” (“actos”: 60); “nos vamos/corazón/a otra parte// hace mal que no podás sacar los pies de la tristeza//” (“otras partes”: 61). En los versos autoría de José Galván, vemos aún la tristeza por la pérdida de los seres queridos, pero también se vislumbra el amor como motivo, al amor, la patria: “ahora estás con los brazos abiertos/ para que empiece el sur// y al pie del sur/ amor mío// dos árboles y los pechos del sur// y al pie/ nosotros queremos nacer otra vez// como dos arbolitos//” (“latitud sur”: 85). Finalmente, la lectura de los poemas de julio grecco nos presente un poeta más animado, capaz de componer poesía sobre cotidianerías y hasta con un dejo de ironía ante el dolor: “cuando te conocí/ mi corazón tenía más habre que piojo de peluca// los piojos de peluca son así// capaces de morirse de hambre en la mitad de la belleza que no les da de comer//” (“dichos”: 143).

una forma de resistencia muy clara frente a todo esto. Por supuesto que hay muchas otras. Lo extraordinario es cómo la poesía, pese a todo, a las catástrofes de todo tipo, humanas, naturales, viene del fondo de los siglos y sigue existiendo. Ese es un gran consuelo para mí. Va a seguir existiendo hasta que el mundo se acabe si es que se acaba alguna vez. (Posadas: parr. 11).

Además de la búsqueda del lugar del poeta en la vida, y del desdoblamiento del yo, Gelman privilegia la experiencia emotiva del lenguaje, y la relación entre el sujeto y mundo, a través del uso del habla cotidiana y su sentido de comunidad; habla que no sólo transmite sino que dinámicamente busca transformarse a sí misma, verbalizarse, sustantivarse, reinventarse.

Finalmente, la búsqueda de una expresividad del lenguaje lleva a Gelman a un reencuentro con los orígenes de la lengua a través del diálogo con expresiones marginadas o exiliadas de la tradición judeomusulmana e hispana, desde los poetas arábigos y sefaradíes, hasta Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Su poética manifiesta la universalización de realidades tan lejanas en el tiempo, algunas veces entrelazadas por la supuesta coautoría con poetas de hace más de siete siglos:

Me echaron de palacio/
no me importó/
No me desterraron de mi tierra/
caminé por la tierra/
No me deportaron de mi lengua/
ella me acompañó
Me apartaste de vos/ y
se me apagan los huesos/
Me abrazan llamas vivas/
Estoy expulsado de mí-
Yehuda al-harizi

(1170-1237/ Toledo-provenza-palestina)⁸ (*Com*/: 61)

Cuestionado acerca de su voluntad de seguir viviendo en México tras el fin de la dictadura militar argentina, Gelman afirmó en este sentido: “Allí [en México] me siento un extranjero y efectivamente lo soy. Se produce una situación de extranjería que está bien. Ahora, sentirse extranjero en el país natal es insoportable.” (Gelman, “El destierro”: 17). De este modo, la Argentina se ha convertido en ese territorio imposible del que hablábamos antes, y el poeta se

⁸ Este poeta arábigo toledano es el mismo Gelman, que escribe en el exilio, desde Roma, con tono porteño. Su patria y su idioma, son Argentina y el español, como también lo son las patrias y las lenguas que lo precedieron, y eso es la poesía.

encuentra en una eterna frontera, símbolo del desamparo que produce el exilio. Sobre esto escribe en el “Comentario VI (santa teresa)”:

(...)/cae un golpe de fuego que hace polvo
cuanto alentamos cuanto respiramos

al interior de esta pasión/
y suelta queda la pena como un animal
que también es noticia de vos/tierra mía
de la que estoy atado y desatado/

y rara ausencia/rara compañía/
que nadie es sino vos/
y yo como alguno colgado que
ni toca tierra ni al cielo puede subir

(Citas: 17)

Existe un punto en la trayectoria gelmaneana en el que el rasgo definitorio de su patria es el dolor. El dolor por su pérdida, por su extraña compañía, que no cesa de hacer daño, y por la intensa pasión que desata, condenada al sufrimiento. La expresión de familiares y amigos del poeta cambia y evoluciona de manera muy significativa en sus poemas.⁹ En respuesta a sus múltiples pérdidas, su poesía recrea el objeto perdido en el ámbito lírico con miras a resolver los duelos.

Según Bacqué, el duelo subjetivo consiste en “un doloroso trabajo interior de desasimiento progresivo del objeto amado” (47), trabajo cuyo resultado implicará, como consecuencia última, la separación de los vivos y los muertos, salir de la melancolía y reintegrarse a la sociedad. Como cualquier duelo, el de la poesía de Gelman inicia con el enojo y la desesperación que la pérdida genera; veamos la “Nota I” en su libro *De palabra* (1994):

te voy a matar/derrota.
nunca me faltará un rostro amado para matarte otra vez.
vivo o muerto/un rostro amado.
hasta que mueras/
dolida como estás/ ya lo sé.
te voy a matar/yo

⁹ Mientras que en *La junta luz*, los ritos y el vuelco a lo materno ofrecen una apertura simbólica a la búsqueda de justicia y de reconocimiento de las deudas con los desaparecidos, en *Carta abierta* la presencia fantasmal del hijo representa la perturbación en la elaboración del duelo, proceso que no puede cerrarse y el mundo es entonces un espacio en el que vivos y muertos conviven indistintamente. Más de veinte años después, la imposibilidad del “yo” lírico ha sido superada en *Valer la pena*, pues aunque el hijo desaparecido sigue irrumpiendo en forma espectral en el mundo cotidiano, el espacio se ha vuelto más habitable, atravesado por la ternura y la niñez.

te voy a matar. (95)

El poeta llega al punto de casi disculparse con sus compañeros, por seguir viviendo y amando:

queridos compañeros/ moridos
en combate o matados a traición o tortura/
no los olvido aunque ame a una mujer/
no los olvido porque amo/ como

ustedes mismos amaron una vez/ (*apod.* Braceli: parr. 4)

Y reivindica los deberes del exilio, entre los que reitera el de no olvidar:

no olvidar las razones del exilio/
la dictadura militar/ los errores
que cometieron por vos/ contra vos/
tierra de la que somos y nos eras
a nuestros pies/ como alba tendida/
y vos/ corazoncito que mirás
cualquier mañana como olvido/
no te olvides de olvidar el olvido (“V”, *Bajo*: 23)

En *La junta luz* (1985) Gelman escribe un homenaje a las abuelas de la Plaza de mayo.¹⁰ Explora el dolor y recorre las terribles prácticas de la Junta: desaparición, tortura, exilio. Las referencias a los testimonios de los torturados son descriptivas y en su mayoría insoportables: una mujer encinta es torturada con una picana en la vagina. Sin embargo, éstas aparecen en un diálogo en el que el dolor y la denuncia se entremezclan con otro entre madre e hijo, en el que prevalecen el amor y la ternura, lo que acrecienta el drama de los versos, que se inspiran directamente en testimonios compilados por un famoso periodista argentino, en su libro *Todos somos subversivos*;¹¹ así lo referencia un segmento del poeta, que reza lo siguiente: “Nota: las

¹⁰ La Asociación Civil Abuelas de Plaza de Mayo es una organización no-gubernamental que tiene como finalidad localizar y restituir a sus legítimas familias todos los niños secuestrados desaparecidos por la represión política en Argentina durante la época de la dictadura, y crear las condiciones para que nunca más se repita tan terrible violación de los derechos de los niños, exigiendo castigo a todos los responsables.

¹¹ El testimonio no es sólo evidencia de la horrible situación en los campos de tortura argentinos, sino una remisión a la perversión de la potencia del lenguaje. El libro despliega el diálogo entre un verdugo y un niño torturado. El torturador cancela a su interlocutor en un enunciado impuesto, repetido obsesivamente (“decí que no te golpié”, “confesá que sos un guerrillero”). La ternura se expresa a través de la dicción poética y el lenguaje infantil, y contrastan completamente con la sesión de tortura a la cual responde. Todo hace del poema un lugar en el que la palabra se alza como acto de resistencia y atisbo de verdad. Frente a la repetición mortal de las palabras del verdugo, el poema es enunciación que abre un espacio para la interioridad, el dialogismo.

escenas de las páginas 33 y 34 se inspiran directamente en testimonios recogidos por Carlos Gabetta en su libro.” (1984: 62).

El poema permite entonces el primer paso hacia el duelo subjetivo. La palabra se ve devuelta a su función auténticamente comunicativa: más de una voz habla. Familiares y amigos de desaparecidos pueden esperar el reconocimiento social de su pérdida, y así, a través de la repetición imaginaria de los diálogos de los verdugos y sus desaparecidos, emprender su búsqueda a la esperanza.

De hecho, el poemario termina con una nota esperanzadora: madre e hijo se tienden a una promesa, cuyo cumplimiento real no es posible pero que igualmente conlleva experiencias muy vitales:

madre-árbol:

te naceré otra vez

hijo:

caballos/vientos de los astros/astros/

universo temblando/

seré todos/

seré (*La junta luz*: 56-57)

La misma estrofa poética aparece en otra obra de Gelman, aunque en un contexto mucho menos esperanzador. Se trata de la tercera estrofa del poema XXV de *Carta abierta*. Publicado en 1980, el poemario es una prolongada queja, la de un padre huérfano de un hijo que no sabe con total certeza si ha muerto o no. El hijo, por su parte, le ofrece a su padre la posibilidad de habitar un lugar incierto, oscilante entre la esperanza y la desesperanza, un vínculo entre el alma y estas dos últimas, que a veces se fortalece y a veces se debilita, como lo refiere el poema “XXIII”. Durante esta espera, la única certidumbre es el amor y la aspiración a una unión imposible, que Gelman recrea en el mismo poema. Sólo la palabra puede desandar ese camino cuyo final es la muerte: “mi alma [...] escribe las/ /paredes de la noche con tu nombre/ [...] se abre la pecho para recogerte/ /abrigarte/reunirte/ desmorirte//” (5).

La relación entre el poeta y sus recuerdos, como se puede apreciar en estos versos, es compleja y sólo alcanza a expresarse a través de múltiples paradojas. La tierra es cercana y lejana al mismo tiempo, presencia y ausencia, alegría y tristeza profunda. En ese lugar *entre ella y el cielo* es donde se encuentra la voz poética: pendida de un hilo frágil que la mantiene en el límite del amor y de las penas, de la intimidad y la desesperanza.

Vemos pues cómo el exilio, lejos de borrar la Patria, la recrea y la transforma. Provoca un irresistible deseo por asirla y poder comprenderla, por medio de su búsqueda en la lejanía. De este modo, la convierte en un puente, en un punto de partida hacia la memoria de lo que se tuvo y el deseo de lo desconocido.

Para los exiliados, el exilio es el tiempo de dar vueltas en círculo, es la espera del regreso. El exilio es un no-espacio, es un desplazarse constante y simultáneo entre el aquí y el allá. Sus memorias dan cuenta de identidades fracturadas, de biografías que muestran un quiebre que se comienza a soldar con el retorno a la comarca añorada. Sin embargo, queda como una marca, una señal que se agrega a la identidad de los sujetos, después del nombre, la profesión y el estado civil.

Despojados de todo, el exiliado es quizá quien hace el mayor esfuerzo por acercarse a sí mismo, y es posible que esté también en la mejor situación para ello. En un determinado momento, la incansable búsqueda se detiene y da lugar a la revelación, a un súbito encuentro que todo lo aclara. La imagen más ansiada aparece límpida en el horizonte, como un deseado resplandor. En palabras de María Zambrano:

El exilio es el lugar privilegiado para que la Patria se descubra, para que ella misma se descubra cuando el exilio ha dejado de buscarla. [...] Es reconocible en una sola palabra de su idioma, de su propio idioma, la que le da esa presencia impositiva, imperante, inesquivable. Tiene la patria verdadera por virtud crear el exilio. Es su signo inequívoco. (*Los bienaventurados*, 1990: 42-43).

La Patria, más que un lugar físico, es una categoría del tiempo y de la historia. Y en el momento de la “revelación” el exiliado comienza con ella una nueva vida, un inusitado despertar. En esta situación se puede acceder a sus raíces más profundas y recónditas; se evitan las mentiras de la historia, los símbolos convertidos en lugares comunes, la identificación inequívoca entre el lugar físico y el lugar soñado: el lugar de la infancia y la memoria, de la lengua materna, del tiempo y la tradición que nos acompañan. A ello se refería Julio Cortázar cuando, en el prólogo a una recopilación de los libros de Juan Gelman, afirmaba:

Juan Gelman ha querido que su libro se abriera con palabras mías, palabras de compatriota en el sentido más hondo, allí donde la noción de patria quiere decir tanto más que una pertenencia geográfica. [...] No hemos sabido mirarnos en el espejo de nuestra verdadera realidad argentina; y si algo nos traen hoy los poemas de Juan Gelman es una actitud, una manera a la vez reflexiva e instintiva de buscar lo que de veras somos sin las simplificaciones a veces suicidas que nos han arrojado tan lejos de lo nuestro. (5-8).

Gelman, a través de su poesía, es capaz de ir más allá de la cólera y el sufrimiento enardecidos, para así adentrarse en una zona callada, honda y vital donde es posible explorar lo más impenetrable, lo más difícil y oscuro. Para el conocimiento de la patria, como para cualquier conocimiento auténtico (que en realidad es un re-conocimiento) es necesario un tiempo de separación antes de llegar a la verdad, y así lo muestran la mayoría de los ritos o mitos iniciáticos de las distintas culturas y religiones. Sin embargo, la pregunta que se plantea en este punto es cómo llegar a dicho descubrimiento, qué camino seguir para acercarse a sí mismo y al mundo, qué espacios explorar, a qué herramientas recurrir.

El exilio es en un primer momento trauma, y la búsqueda que lo sigue, revelación o encuentro, justo en ese instante en que por fin se ha dejado de buscar con fervor, su *cura*. El camino utilizado para llegar a descubrir el secreto de la identidad y de la ausencia es, en el caso de Gelman, el de la palabra. El exilio lleva al poeta a preguntarse por las raíces más profundas de la lengua, le empuja a su territorio más escondido. En varios de sus libros (sobre todo en *Citas y comentarios* y *Dibaxu*) Gelman explora el español de los siglos XVI y XVII y la lengua de los judíos sefardíes, expulsados de España en 1492. En el abandono más absoluto, despojado de todo, el exiliado encuentra en su lengua materna un espíritu que le parece haber perdido. La recorre como se acaricia a un amante, deteniéndose en cada una de sus palabras, de sus sonidos y sus pliegues. Realiza a través de ella un viaje por el tiempo y el espacio. La reinventa (con neologismos, sustantivaciones, adjetivaciones), rastrea sus orígenes (en sefardí), redescubre su pasado (como en los diálogos con la mística española) y sobre todo, la ama.

La lengua se convierte en el fin último de la actividad poética, pues, como afirma el propio Juan Gelman: “el único tema de la poesía es la poesía misma, y por eso es que ella puede hablar de cualquier tema, todo le atañe. [...] se puede aplicar a la realidad: *realidad, poesía eres tú*, entendiendo por realidad todo lo que quiso o pudo ser, y no es” (Kintto: 41).

La condición del exiliado ha sido plasmada con la metáfora de Jano, dios de la mitología romana representado con dos rostros opuestos, que miran simultáneamente en distintas direcciones: uno, que vuelto hacia el pasado, expresa la ruptura, la pérdida, la separación, la nostalgia, el duelo y un cierto grado de fragmentación de su experiencia; la muerte social rubricada por la imposibilidad del regreso. El otro, mirando el futuro, confronta al sujeto con un medio desconocido, extraño a sus prácticas sociales e impenetrables a su lenguaje, lleno de peligros reales e imaginarios, pero que también constituye un espacio de potencial satisfacción.

A pesar del tono doloroso que recorre sus poemas, la voz poética intenta no aceptar la derrota y reconciliarse así con el mundo. Primero, se debate contra la tristeza: “voy a quemar esta tristeza en la tarde” (“actos”, *En abierta*: 60), y en el mismo poemario, “nos vamos/ corazón/ a otra parte// hace mal que no podás sacar los pies de la tristeza/” (“otras partes”: 84), y luego, busca la luz al poner su mirada en un futuro que aún puede cumplir con la promesa de un mundo mejor:

Cegadamente de vos/ hijo/ una palabra
se te cae a la izquierda para empezar los vientos/
los vientos viajan hacia el porvenir/
estoy aquí para hablar de los vientos que viajan hacia el
porvenir/... (“oír”: 63)

El poeta no pierde nunca, una vez adquirida, su consciencia de ser exiliado, y tampoco deja de lado su discurso poético exilar, que aborda la separación, el alejamiento, y el tan deseado retorno, no sólo a su tierra, sino a su antigua identidad. El yo poético se muestra, desde el inicio, insatisfecho, abandonado, lúcido, triste y vacilante entre la entrega total a su condición de exiliado y por lo tanto, de ser melancólico, o al gozo que producen los pequeños instantes plenos de amor desposeído. Existe una representación dicotómica del exilio (aquí/allá) que hace aún más terrible la experiencia del resquebrajamiento de la identidad. El exiliado se define por la carencia, por el estado de remisión a sí mismo, imposible de alcanzar; el tiempo, su tiempo, es sólo repetición vacía. Así, dos aspectos propios del sujeto poético, muy marcados en la obra gelmaneana, la soledad y las ausencias, tienen que ver con la identidad del exiliado, y su percepción del exilio como derrota.

1.3 El exilio como derrota, expulsión del seno materno, mito.

Aunque el motivo exiliar está presente en primer término en el libro *Hechos* (1980), donde el autor recopila algunos de sus escritos entre 1974 y 1978, éste se instala más fervientemente en *Bajo la lluvia ajena*, publicado en Roma en 1980. Se trata de un abordaje exiliar directo, en el que confluyen los fantasmas del pasado con la vivencia actual, en un tono casi confesional; un cuaderno de reflexión que se nutre de dos vertientes: la prosa y la poesía. El subtítulo del libro puede resultar revelador: “notas al pie de una derrota”. En efecto, la escritura recuerda bastante a la de un cuaderno de notas, breve, a veces desorganizada, producto del caos y la destrucción que el fracaso del exilio trae consigo. Alternan las reflexiones en torno al exilio con las impresiones, bastante amargas en ciertos momentos, de las ciudades europeas, la

evocación de un viaje clandestino a Buenos Aires, las críticas a los “profesionales del exilio”¹² y a los que intentan hacer de él un negocio, la carta a un amigo desaparecido, etc.

Lo cotidiano se hace omnipresente, y el lenguaje es muy directo, coloquial, y en ocasiones violento. El libro pretende construirse como una denuncia. Se trata, sin embargo, de una acusación una vez ya producida la derrota, por lo que el coraje da paso en muchas ocasiones al desencanto y la amargura. Además, Gelman plantea una reflexión acerca de las causas del exilio: los errores o las circunstancias que han conducido a la derrota. En el poema V de *Bajo la lluvia ajena*, que repasa “los deberes del exilio” podemos leer:

no olvidar las razones del exilio/
la dictadura militar/los errores
que cometimos por vos/contra vos/
tierra de la que somos y nos eras
a nuestros pies/como alba tendida/ (“V”: 23)

La nostalgia del país es pues, como lo ha afirmado el propio Gelman, la nostalgia de un tiempo en que no se había producido la derrota y aún existía la esperanza. Pero al mismo tiempo representa la tristeza por la pérdida de los lugares en los que viven los recuerdos, en especial los de la infancia. El poema anteriormente citado es elocuente a este respecto:

Yo no me voy a avergonzar de mis tristezas, mis nostalgias. Extraño la callecita donde mataron a mi perro, y yo lloré junto a su muerte, y estoy pegado al empedrado con sangre donde mi perro se murió, existo todavía a partir de eso, existo de eso, soy eso, a nadie pediré permiso para tener nostalgia de eso. (312).

La tristeza y la nostalgia se convierten así en un derecho del desterrado, e incluso en un estandarte que debe alzarse con orgullo. Más que una derrota *destruktiva*, estos sentimientos se convierten en el exiliado en una demanda de sobrevivencia, de enorgullecimiento de su condición. Estamos frente a un sujeto que se constituye, se sostiene, por así decirlo, en su memoria del lugar propio, que no visualiza otra forma de existencia (por ejemplo, más híbrida) como no sea definido por ese sentido de pertenencia (“¿Acaso soy otra cosa?”). Este sujeto

¹² A éstos se refiere Gelman en su “Nota X” (*Bajo*: 319) y dice: “serías más aguantable, exilio, sin tantos profesores del exilio, sociólogos, poetas del exilio, llorones del exilio, alumnos del exilio, profesionales del exilio, buenas almas con una balancita en la mano pesando el más el menos, el residuo”; es decir, todos aquellos que intencional o accidentalmente se beneficiaron de la publicación, difusión y condenación de la situación política argentina y de los exiliados. Ante la pregunta de qué venden los profesores y etcéteras del exilio, Gelman responde: “Los del lugar, una compasión interesada; hubo ñatos que vivían del exilio ajeno en organizaciones no gubernamentales dinamarquesas o suecas. Los llorones, autocompasión interesada no reducida a la guita. (Boccanera, 1999: parr. 13).

debe, por tanto, para existir, trabajar en la lengua y en la memoria (contra el olvido) para conservar su relato del desplazamiento como exilio. En *Bajo la lluvia ajena*, el poeta se expresa así:

¿Acaso soy otra cosa? Vinieron dictaduras militares, gobiernos civiles y nuevas dictaduras militares, me quitaron los libros, el pan, el hijo, desesperaron a mi madre, me echaron del país, asesinaron a mis hermanitos, a mis compañeros los torturaron, deshicieron, los rompieron. Ninguno me sacó de la calle donde estoy llorando al lado de mi perro. ¿Qué dictadura militar podría hacerlo? ¿Y qué militar hijo de puta me sacará del gran amor de esos crepúsculos de mayo, donde la ave del ser se balancea ante la noche? ("III": 20)

Gelman opta por no dejar el país a quienes quisieron robarlo, expulsando a los otros; reclamar la pertenencia a ese lugar es la última forma de resistencia ante la derrota:

No era perfecto mi país antes del golpe militar. Pero era mi estar, las veces que temblé contra los muros del amor, las veces que fui niño, perro, hombre, las veces que quise, me quisieron. Ningún general le va a sacar nada de eso al país, a la tierra que regué con amor, poco o mucho, tierra que extraño y que me extraña, tierra que nada militar podrá enturbiarme o enturbiar. (21).

El hombre deja su huella en la tierra, y a ésta es imposible desterrarla. ¿O acaso, no han sido los países contruidos y moldeados por las gentes que han vivido en ellos? Los vencedores intentan llenarlo todo con su impronta, ¿pero consiguen borrar completamente la marca de los vencidos? Gelman aventura una idea original a este respecto: la tierra se resiente de la ausencia de las personas que vivieron y amaron en ella, las echa de menos y guarda sus raíces.

La palabra es arma contra el olvido y también un modo de venganza. El poeta venga, uno a uno, el crimen de Walsh, el de Urondo, el de Conti. ¿Vale la pena morir?, se pregunta en los versos, y su respuesta es: sí, si ha de morir la derrota:

te nombraré veces y veces.
me acostaré con vos noche y día.
noches y días con vos.
me ensuciaré cogiendo con tu sombra.
te mostraré mi rabioso corazón.
te pisaré loco de furia.
te mataré los pedacitos.
te mataré uno con paco.
otro lo mato con rodolfo.
con haroldo te mato un pedacito más.
te mataré con mi hijo en la mano.
y con el hijo de mi hijo/muertito.

[...]
te voy a matar/derrota. (“Nota I”, *De palabra*: 95)

En otros libros, como *Citas y comentarios*, el país aparece como un sujeto activo, y la voz poética intenta dialogar con él a través de múltiples preguntas, pero en ningún momento es tan partícipe del sufrimiento del poeta como en *Bajo la lluvia ajena*. En dicha obra, Argentina adquiere la condición de tierra exiliada de sus habitantes, y por tanto, de sí misma y de su memoria. Se retoma el mito de la tierra como madre, de la que se arranca a los hijos con violencia, aflorando así el dolor en ambas partes:

No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza. La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida. Nacemos y nos cortan el cordón umbilical. Nos destierran y nadie nos corta la memoria, la lengua, los calores. Tenemos que aprender a vivir como clavel en el aire, propiamente del aire. Soy una planta monstruosa. Mis raíces están a miles de kilómetros de mí y no nos ata un tallo, nos separan dos mares y un océano. El sol me mira cuando ellas respiran en la noche, duelen de noche bajo el sol (*Bajo*: 34).

La separación provocada por el exilio aparece como el peor de los castigos, ¿pero no es la vida un cúmulo de separaciones? Gelman se pregunta en otro momento: “¿Hasta dónde este exilio exterior coincide con otro más profundo, interior, anterior?” (25). Muchas veces ha afirmado que el recuerdo y la pérdida de la infancia es una de las obsesiones que motivan su poesía. Para Gelman, “el primer exilio es el alejarse de la infancia por su condición de cobijo” (Montanaro: 36). Todo lo que escribió en el exilio no estaba lejos del país, sino según el poeta, siempre “estuvo lleno de país” (37).

Creer siempre constituye un exilio: “Los exilios son varios y variados, entre los primeros está el del alejarse de la infancia, que para muchos es un refugio, un lugar para protegerse. Para mí fue así” (Kintto: 51). La infancia se convierte de este modo en un país feliz que ya no existe más que en la memoria; cabría preguntarse al mismo tiempo si la niñez no supone también un distanciamiento paulatino de la matriz, del origen, de la madre. La primera expulsión sería entonces la del vientre materno, que marca el inicio de la vida pero a la vez el de la separación y la ausencia, y la primera derrota que no poder evitar la nostalgia implícita; derrota que el poeta sobrelleva a través del retorno, con sus formas múltiples. Su escritura es no sólo consuelo sino también protección y una regresión, un retorno característico de los autores exiliados (Sicot: 45), que Didier Anzieu resume en las siguientes así:

a menudo, es por estar encerrado contra su voluntad en una prisión, en una isla, en un lugar remoto, por lo que un ser humano empieza a imaginar, a pintar, a componer, a escribir [...]. En la creación también hay un aspecto de regresión cronológica: un hombre vuelve sobre su pasado, emprende esa retirada para examinar su vida, deja remontar desde su infancia una impresión, una sensación, una emoción, un amor o un odio, una nostalgia.” (Didier: 99).

Gelman aborda este tema en uno de sus libros más breves y hermosos: *Carta a mi madre*, publicado en 1989. El poeta recibió en el exilio la noticia del fallecimiento de su madre por medio de una llamada telefónica, e inmediatamente después le llegó una carta suya, fechada veinte días antes. Así, el libro se construye como respuesta a esa carta: Gelman se dirige a su madre en segunda persona, e intenta establecer un diálogo con ella. En todo momento queda claro que la muerte impide cualquier intercambio, pero *Carta a mi madre* aparece como el mayor intento de establecer una comunicación con lo que está y estará siempre ausente. El poeta establece un paralelismo entre la expulsión del vientre materno y la lejanía de su madre en el momento de la muerte, como si se tratara de una doble separación, de un doble exilio:

vos/que contuviste tu muerte tanto tiempo/¿por
qué no me esperaste un poco más?/¿temías por
mi vida?/¿me habrás cuidado de ese modo?/
¿jamás crecí para tu ser?/¿alguna parte de tu
cuerpo siguió vivida de mi infancia?/¿por eso
me expulsaste de tu morir?/¿como antes de vos?
¿por mi carta?/¿intuiste?

(83)

El distanciamiento que vivió Gelman respecto a su madre, su país y sus orígenes, le permitió ahondar en ellos. Él sabía que esa soledad era necesaria, que el amor muchas veces se alcanza a través de separaciones. A lo largo de *Carta a mi madre* encontramos una colección de recuerdos entrelazados, salpicados de preguntas: pues el poema es ante todo memoria con la que se intenta rededir lo deseado o lo ocurrido, “memoria mediadora de dos tiempos, el presente de dolor y el pasado evocado” (Tamargo, 2000: 167).

El momento del embarazo aparece como una unión absoluta: el vientre es el lugar de la protección y de la plenitud, del arraigo y el amor que todo lo invaden, y también de la felicidad. Pero se trata de un estado condenado a desaparecer tras los nueve meses de gestación: tanto la madre como el niño lo saben, y a partir de entonces se inicia una separación paulatina entre ambos, que en el caso de Gelman llegó a su culminación en el momento de la

muerte de ella; en el exilio, y tras un largo período de distanciamiento, no podía haber división más absoluta, mayor ausencia:

/¿estabas bien conmigo
adentro?/¿no te fui dando arrebatos,
palpitaciones, golpes, miedos, odios,
servidumbres?/¿estábamos bien, juntos así, yo
en vos nadando a ciegas?/¿qué entonces me
decías con fuerza silenciosa que siempre fue
después?/debo haber sido muy feliz adentro
tuyo/habré querido no salir nunca de vos/me
expulsaste y lo expulsado te expulsó/ (84)

La expulsión es entonces doble, y el fin de ese estado idílico dentro del vientre materno contiene el eco de un reproche, del hijo a la madre y de la madre al hijo. El recuerdo de esa unión es la primera nostalgia, intrínseca a todo ser humano. ¿Se hacían falta el uno al otro?, ¿por qué entonces la separación?, parece preguntarse el poeta. ¿En ese mundo, al no haber divisiones, no existía el dolor? En el momento del nacimiento la madre y el niño se convierten en otro, se miran el rostro y se reconocen como diferentes. Pero luego, ¿nada queda de ese estado inicial?, ¿es necesaria una separación profunda para llegar a ser otros? Gelman se plantea estas preguntas y no deja de ahondar en los sentimientos de reproche o de castigo que puedan existir en esa relación: la madre que echa de sí al niño; el niño que, más adelante, abandona a la madre:

/¿te reproché todo el
tiempo que me expulsaras de vos?/¿ese es mi
exilio verdadero?/¿nos reprochamos ese amor
que se buscaba por separaciones?/ (85)

El exilio verdadero, el más antiguo, se construye como memoria de una edad de oro inalcanzable. En el mítico Paraíso perdido, son las historias y los relatos conservados durante generaciones los que permiten su conocimiento, pues ningún hombre los recuerda. Lo mismo ocurre con la nostalgia del vientre materno. En ambos casos estamos frente a una memoria que no aparece a partir de los propios recuerdos, sino a través de las palabras escuchadas, las narraciones y la invención. El sentimiento de vulnerabilidad y exilio que acompaña al ser humano parece corroborar la existencia de épocas de gran plenitud en el pasado. La memoria,

pues, sobrepasa el ámbito de lo personal y lo consciente para convertirse en una fábrica de sueños.¹³

Así, la escritura se va perfilando poco a poco como la única forma de acercarse al origen, a esa matriz de donde todo nace. Más aún, en un giro inesperado, la poesía se convierte en el vientre mismo: ahí se gestan las palabras, nuevas en cada instante, que después se calcinan y se destruyen en el momento de escribir:

/¿por eso escribo versos?/¿para volver
al vientre donde toda palabra va a nacer?/¿por
hilo tenue?/la poesía ¿es simulacro de vos?/¿tus
penas y tus goces?/¿te destruí conmigo como
palabra en la palabra?/¿por eso escribo versos?/
¿te destruyo así pues?/¿nunca me nacerás?/¿las
palabras son estas cenizas de adunarnos?/ (84-85)

El vientre es pues el lugar en el que se forman las palabras, y es necesario remitirse a él para encontrarlas en su estado inicial, antes de ver la luz. La imagen de la madre muerta es alcanzada o recreada en el proceso de escritura: es a través del poema que Gelman puede acercarse a ella, expresar la nostalgia del uno en el otro y, al fin, convertir ese “escribir versos” en una forma de darle vida, quizá la forma más verdadera de reconstruir el camino que lleva del nacimiento a la muerte. Ruta que comienza con la intuición de que hay un lugar, el vientre, origen de la escritura y de la vida, donde las palabras nunca acaban de decirse y permanecen siempre como una promesa, un intento, una aspiración a lo más interno y profundo.

El nacimiento y la muerte confluyen al final en un mismo punto. Ambos constituyen separaciones, desencuentros, y a la vez acercamientos repentinos. En *Carta a mi madre*, Gelman consigue resucitar a la memoria a través de la escritura y de la ausencia. Lo que parecía una despedida acaba convirtiéndose en un saludo, tal y como se confunden el principio y el fin de la vida. El poema termina con un intenso presente, cargado de esperanza y de futuro:

[...]/mi alma

¹³ Chales Mauron afirma que el universo que conocemos “lo modificamos, en efecto, cuando introducimos en él objetos de comunión que creamos nosotros mismos. El objeto biológico del arte es el de proyectar a nuestro alrededor las manifestaciones, las imágenes y las pruebas de un poder de síntesis que se confunde con la vida misma y que, desde siempre, la sostiene contra la agresividad y el frío del mundo espacio-temporal, contra la soledad y la fragmentación [...]. Por esa misma razón el arte exige, como paso previo, un repliegue afectivo a la vez sobre nuestras experiencias vividas, nuestra historia como ser vivo, y sobre nuestras reservas de energía –tal me parece que es el sentido de la regresión reversible y creadora.” (Mauron: 238-239).

calce tu transcurrir a nada/
todavía recojo azucenas que habrás dejado aquí
para que mire el doble rostro de tu amor/
mecer tu cuna/lavar tus pañales/para que no me
dejes nunca más/
sin avisar/sin pedirme permiso/
aullabas cuando te separé de mí/
ya no nos perdonemos/ (92-93)

El exilio político y sus consecuentes circunstancias condujeron a Gelman a ahondar en las incontables separaciones que habían ocurrido en su vida. El sentimiento de expulsión del país, de los amigos y de la infancia se conjunta en su obra con la voluntad de acercamiento a las pérdidas de su vida. Todas ellas fueron entendidas en ese momento como parte del exilio sufrido por el poeta en un amplio sentido. Por eso aparecieron a menudo entrelazadas, en búsqueda de una explicación común.

La primera realidad del exilio es el dolor. *Salarios del impío* (1993) comienza con la siguiente cita de Eurípides: “La muerte rápida es castigo muy leve para los impíos. Morirás exiliado, errante, lejos del suelo natal. Tal es el salario que un impío merece”. El mayor sufrimiento lo constituye la expulsión, el andar errante, alejado del origen y sin ninguna posibilidad de volver a él. Gelman se acercó a estos sentimientos movido por su propia experiencia, que le llevaría más tarde tanto a visitar diversos aspectos de su vida, como a elaborar una reflexión acerca de la condición del exilio en un sentido ontológico.

En *Com/posiciones* (París, 1984-1985) en cambio, el poeta está dispuesto a sublimar su experiencia exiliar a través de un diálogo con otros poetas, adaptando, *traduciendo* (con gran libertad) poemas en su mayoría de autores judíos antiguos o sacados de la Biblia.¹⁴ Su situación personal, la separación de su país, provocó la intensa comunión de Gelman con dicha poética. En la nota introductoria al libro, *Exergo*, el poeta lo expresa de la siguiente forma:

llamo com/posiciones a los poemas que siguen porque los he com/puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos. Está claro que no pretendí mejorarlos, me sacudió su visión exiliar y agregué –o cambié, caminé, ofrecí- *aquello* que yo mismo sentía.

¹⁴ Como explica María del Carmen Sillato en su libro *Juan Gelman: las estrategias de la otredad*, se ha podido constatar la existencia real de la mayoría de los textos que Gelman “traduce” al español, pertenecientes casi en su totalidad a poetas hebreos de la escuela andaluza (siglo X al siglo XVI), a excepción de los poemas de Elizer ben Jonon, que es un heterónimo gelmaniano.

Hay pues una confluencia entre lo interno y lo externo: un interés inicial, motivado por la propia experiencia, por las diferentes visiones del exilio que se han vertido a lo largo del tiempo. Este movimiento impulsará a Gelman al redescubrimiento de la tradición judía, en especial de la mística y de la Cábala. Así, el exilio alcanzará una doble dimensión, como experiencia histórica y como experiencia cósmica.

Así pues, los ideales y luchas políticas llevaron a Gelman al exilio de Argentina en la década de los setenta. El período que se inicia a partir de ese momento es para el poeta de insoportable dolor y soledad; trastocó su relación con la poesía y la vida en general. El destierro trajo consigo una potencialidad creativa con referentes temáticos o estructurales muy distintos a los presentes en su obra poética anterior. Más que la distancia real con su tierra natal, Gelman sufrirá la desaparición y muerte de su hijo, de su nuera embarazada, de amigos y compañeros en manos de la dictadura militar, y el destierro significará en su obra la expulsión de la infancia, la insistencia en mantener los recuerdos y la lucha política.

Como todo exiliado, Gelman se sintió absolutamente despojado y asumió, también a través de sus versos, que lo único que le restaba eran la palabra y la memoria, memoria que lo llevaría inevitablemente a la reflexión de la historia en general y de su propia historia en particular. Su escritura es testimonio del duelo mismo del exilio: a un momento de destierro profundo, cargado de pasión y de violencia, le siguen versos tranquilos y hondos, llenos de distintas voces que, junto con las constantes interrogantes, le permiten realizar la búsqueda de su identidad.

El país, ya como un ente subjetivo y hasta imaginario, marcará tajantemente su obra. Algunas veces representará el sitio donde la derrota ocurrió, otras, el tiempo en que la esperanza se mantenía en pie. Será, eso sí, uno de los interlocutores más recurrentes en la poesía gelmaneana y como ocurre con el resto, el autor se dirigirá a Argentina con un lenguaje poético muy emotivo y cotidiano, como también lo hará con su madre, al vientre. El alejamiento de los dos es paralelo. El exilio consiste en la distancia del objeto o sujeto amado y el deseo de retorno a los mismos. Existe también un paralelismo entre el desprecio y la añoranza por su tierra natal y la muerte de su madre.

Es también el exilio el que lleva al poeta a preguntarse por las raíces más profundas de nuestra lengua, por regresar a sus orígenes; así, explora el español de los siglos XVI y XVII y la lengua de los judíos sefardíes expulsados de España, y encuentra en su lengua materna parte del territorio que siente haber perdido. Nosotros, lectores de Gelman, podemos llegar a

sentirnos extranjeros en nuestra propia lengua; desarticulada, reinventada o desautomatizada, puede parecernos un idioma ajeno, extraño.

La palabra es arma contra el olvido y también un modo de denuncia. Es también, el único camino de vuelta al origen, al no exilio, de vencer la derrota.

CAPÍTULO II. VISIONES DEL EXILIO: EL ENCUENTRO CON LA MÍSTICA JUDÍA Y ESPAÑOLA

El segundo eje que marca el exilio de Gelman es la experiencia mística. Es una constante en la poesía gelmaneana la integración de poesía tradicional a través de la alusión directa a poetas de las más distantes latitudes literarias. Ese diálogo constituye en sí una nueva significación que recrea. El mismo poeta manifiesta cómo el motivo místico recorre y marca su escritura:

Éxtasis es una palabra que quiere decir “fuera de sí mismo”, como todos sabemos. Ese éxtasis, que puede ser religioso, que puede ser amoroso, que puede ser el de la creación, tiene relaciones muy secretas con la poesía. Me interesaron mucho los místicos y sobre todo los cabalistas, por la visión exilar del mundo, de la historia del género humano. Antes ya sentía esas cosas, porque en poetas del siglo XII, XIII, que traduje a mi modo –los corregí bastante, hasta inventé uno–, está el tema de la presencia-ausencia de lo amado, que en los místicos es Dios y que en mi caso es el país. (Alucino: parr. 7).

Este diálogo con los autores místicos es a veces explícito, como cuando en sus poemas Gelman menciona a Santa Teresa, a San Juan de la Cruz o a los cabalistas, o implícito, como cuando se plasma en su poesía la pérdida o ausencia de lo amado. Pero el sentimiento de exilio no es el único sobre el cual se abre el diálogo entre Gelman y la tradición mística. Otro elemento común a ambas poéticas es la insuficiencia del lenguaje como medio de expresión de una experiencia de por sí indescriptible; se quejan de la insuficiencia de palabras, pero a la vez las glorifican. Así lo constataremos en los análisis que, de manera independiente, presentan los vínculos entre la obra gelmaneana y la mística judía y española.

2.1 El exilio como condición humana: diálogo con la mística judía

La cultura judía se ha interrogado como ninguna otra acerca del sentido del exilio. Las sucesivas expulsiones y la diáspora en la que vivieron los judíos durante siglos los llevaron a elaborar una reflexión sobre su condición de pueblo sin patria, entendiéndola como una manifestación del exilio primordial y ontológico del ser humano sobre la tierra.

El exilio de Argentina hizo reflexionar a Gelman sobre el destierro como forma de la historia y de la creación, lo que remitió su obra al primer gran exilio judeo-español de 1492.¹ La Cábala del siglo XVI fue la respuesta del judaísmo a dicho exilio. Los grandes cabalistas “llegaron a considerar el exilio del pueblo de Israel como un exilio del mundo entero y la redención de la nación como la redención del mundo, como una redención cósmica” (parr. 8), ontológica. Como en todo pensamiento místico, la aspiración a la restauración de la unidad está siempre presente en la Cábala, lo que da lugar a la creación de varios mitos para explicar el sentido de esa separación y la futura redención del mundo. Éstas y otras aspiraciones resuenan frecuentemente en la obra gelmaneana.

La salida forzosa de la primeramente soledad, y posteriormente un espacio desértico para la identidad; surgen las preguntas: ¿quién soy?, ¿quién siente?, ¿quién escribe?, ¿quién es la voz que habla?, como lo demuestra el poema “El ciego”:

quise olvidarte/ pero
mi olvido no te olvida
puse losas heladas sobre mi corazón
y él late a tu compás/
soy dos/
uno come/ procura/ el otro
cava mis huesos/ grita
lo amado/ amado está

(Com: 68)

En su intento por contrarrestar el silencio poético que los primeros años de su exilio representaron, Gelman reescribió textos principalmente amorosos de poetas judíos o judeo-españoles medievales antiguos. Para comprender mejor el análisis de este aspecto de su obra, me referiré a los cabalistas españoles en dos etapas: los del siglo XIII, que vivían en España, cuya obra más importante es el *Zohar* o “Libro del esplendor”, y los del siglo XVI, que sufrieron la expulsión de 1492 y la experiencia del exilio; su principal representante es Isaac Luria, que desarrolló su doctrina en una escuela de Galilea, en la ciudad de Safed.

El destierro del hombre del Paraíso terrenal, según el *Zohar*, coincide con una división, una fisura misteriosa dentro del propio Dios. Para explicar esto, los cabalistas se refieren a la *Shejiná*, que representa la inmanencia o morada de Dios en el mundo y la comunidad mística de Israel, y que es a menudo descrita, alegóricamente, como una mujer o doncella expulsada

¹ El 31 de marzo de 1492 empezaron en la historia europea las grandes diásporas, con la expulsión de los españoles judíos. Hasta entonces, la península ibérica había sido tierra de tolerancia y diversidad.

por su rey. En un principio, Dios y la *Shejiná* estaban perfectamente unidos y, de este modo, nada perturbaba el contacto constante de Dios con la creación y con el ser humano; “en su estado paradisiaco original, el hombre tenía una relación directa con Dios.” (Scholem: 191). Sólo después de la aparición del pecado, y la consiguiente expulsión de Adán y Eva del Paraíso, la relación entre el Creador y su creación comenzó a ser un problema.²

La condición del hombre es por tanto la del exilio y el sufrimiento, pues no puede completar la unión con Dios mientras no se haya producido la redención del mundo. Es una alegoría del exilio de los judíos y la imagen por excelencia del eterno femenino, la imagen inactiva en la mente de Dios, pero también un ser espiritual vivo que posee plenitud de fuerza y acción. Bajo este esquema, el objeto celestial de nuestro amor es y siempre será uno sólo, lo eterno femenino del Dios creador. Su caída se representa simbólicamente como una privación de luz y de visión, pues su morada es la “forma de la luz”, y está condenada a errar por tierras lejanas; “la *Shejiná* que llora en el exilio se convierte para la Cábala en la belleza de aquella que ya no tiene ojos” (194).

La noche oscura de la *Shejiná* representa la mayor desdicha y los sufrimientos de un pueblo desterrado. Sin embargo, en el *Zohar* nunca desaparece la esperanza: la promesa de la futura unión del mundo y del propio Dios está siempre presente. Veamos en la siguiente tabla la contraposición del versículo: “La virgen de Israel está caída y no se levantará jamás” (Amós, V, 2) que aparece en el *Zohar*³, y el poema “El expulsado”⁴ de Gelman:

“La virgen de Israel..”	“El expulsado”
Imagina a un rey que se enfadó con su reina y la expulsó de su palacio por cierto tiempo.	<i>me echaron de palacio/ no me importó</i>
y al fin fue expulsada por un tiempo muy largo.	<i>me desterraron de mi tierra/ caminé por la tierra</i>
Cuando [el rey] la encontró, ella estaba en el polvo.	<i>se me apagan los huesos/ me abrasan llamas vivas/ estoy expulsado de mí/ (Comr. 471)</i>

² La propia unidad de Dios se ha visto afectada por la desobediencia y el destierro del hombre. En los textos cabalísticos, la *Shejiná* se presenta a menudo como el elemento femenino de Dios; es su hija, su Reina y su esposa, así como la madre de todos los individuos que componen la comunidad de Israel.

³ Versión y recopilación de Marcos-Ricardo Barnatán, *Antología del Zohar*: 116-117.

⁴ Firmado como Yehuda al-harizi, 1170-1237, supuesto poeta nacido en Toledo y que vivió en Provenza y murió en Palestina.

El exilio es en ambos poemas, inherente a la experiencia humana, coexistente a la naturaleza del universo creado. Trae consigo, además, la nostalgia de un sentimiento que aspira a la restauración de la unidad inicial, la cercanía del rey en el primero, y la del país natal, pero sobre todo a la identidad en el segundo (“estoy expulsado de mí”). Ambos poemas refieren una larga campaña exilar, pero que mientras la diáspora judía del poema de “La virgen” se asocia con la búsqueda de la presencia divina (tanto por parte del rey como de la reina), a su vez errante, en “El expulsado” con la necesidad del encuentro con sí mismo después de la expulsión.

Una parte de la *reescritura* del poema hecha por Gelman se deja abierta al lector, puesto que los versos que son su contraparte están presentes en el texto impreso, y sin embargo, el poeta intenta recurrir a una combinación distinta de los elementos compartidos para darle un giro original. El poema de Gelman toma prestados de “La virgen de Israel” ciertas imágenes y las modifica para darles una mayor responsividad del sujeto exiliado. A la expulsión del palacio, el poeta argentino añade la poca importancia, al destierro, la marcha y finalmente, al encuentro tardío y sin remedio, el autoexilio. Esto resulta en la transformación de la lírica tradicional.

De este modo, los recursos utilizados para referirse a la relación de Dios con la *Shejiná* pertenecen muy a menudo al ámbito de la poesía amorosa: se trata de una misteriosa presencia femenina, errante, que aparece y desaparece, convertida en un importante elemento de deseo. En “El expulsado”, no es el éxodo de la tierra natal lo que hace del exiliado el protagonista de estos versos, sino el desamor, la distancia de la amada, sin la cual él se siente expulsado de sí mismo.

En *Com/posiciones* Gelman se reconoce en los sentimientos de otros poetas con los que comparte el exilio, demostrando que los sufrimientos que acompañan al destierro son muy similares a lo largo de toda la historia de la humanidad, aunque los tiempos y las culturas cambien. Así nos lo explica en su *Exergo*:

Me sacudió su visión exilar y agregué –o cambié, caminé, ofrecí– aquello que yo mismo sentía. ¿Como contemporaneidad y compañía? ¿mía con ellos? ¿al revés? ¿habitantes de la misma condición? (453)

En este libro, Gelman actúa como compilador, poeta y traductor. Escoge textos de Shmuel ha Nagid, Yehuda haLevi, Yehuda alHarizi, Abraham Abulafia e Isaac Luria, entre otros. En el prefacio a su obra, Gelman describe a los grandes poetas, cuya visión exilar lo marcó profundamente:

De cualquier manera, yo hablo con ellos como ellos hablaron conmigo desde el polvo de sus huesos y el esplendor de sus palabras. No sé qué celebrar más: si la belleza de sus versos o la boca dadora de vida con la que los hicieron [...] pero ellos me dan un pasado, rodean mi presente y me presentan con un futuro. (7)

Crucial es el concepto de diálogo “hablo con ellos como ellos hablaron conmigo”. A la imagen abstracta de la “belleza de sus versos”, Gelman contrapone la imagen sinecdótica de la boca, que da vida a las palabras. Esta aproximación a la dicotomía vida/muerte reaparecerá en *Dibaxu*, que abre sus primeros versos así: “el temblor de mis labios/quiero decir: el temblor de mis besos/ se oirá en tu pasado/ conmigo en tu vino” (4). Aquí también la poesía se convierte en un ente vivo a través de la palabra (la boca) dinámica, y tiembla. La palabra trasciende el tiempo, pues se oirá (futuro) en el tiempo pretérito (pasado), y el futuro habita de alguna forma lo ya ocurrido. La mezcla entre pasado y futuro aparece en otros poemas, como en el IV: “todo duerme/ el pájaro/ la voz/ el camino/ la hierba/ que mañana vino” y así a lo largo de la obra.

Podría decirse que el tema temporal está expresado en la presentación de los versos: en el lado izquierdo el español antiguo, en el derecho, el español actual, lo que fuerza al lector a confrontar la historia de su idioma. La proximidad física de los textos suaviza las diferencias, al tiempo que confirma sus similitudes. La lengua genera en Gelman una reflexión acerca del tiempo, la memoria y la historia, pero también le hace cuestionarse acerca de la lengua misma. Gelman escribió en el prefacio de *Dibaxu*:

Escribí los poemas de *Dibaxu* en sefaradí, de 1983 a 1985. Soy de origen judío, pero no sefaradí, y supongo que eso algo tuvo que ver con el asunto. Pienso, sin embargo, que estos poemas sobre todo son la culminación o más bien el desemboque de *Citas y comentarios*, dos libros que compuse en pleno exilio [...] y cuyos textos dialogan con el castellano del siglo XVI. Como si buscar el sustrato de ese castellano, sustrato a su vez del nuestro, hubiera sido mi obsesión. (7).

La intención del poeta va más allá de la contraposición pasado-futuro. Gelman se propone recuperar parcialmente el pasado de la lengua (cuando aún estaba abierta a muchos posibles desarrollos lingüísticos) y hacerlo presente, para así dotarla de una nueva frescura y belleza, en clara oposición al automatismo.

Otro tema relevante para este apartado es el amoroso que es retomado por Gelman en *Com/ posiciones* como alegoría del exilio y de la ausencia. Como ejemplo está el poema “La petición”:

vos/que escuchás a los sin dicha/
y atendés sus deseos/
¿cuánto tiempo estarás lejos de mí?/
¿cuánto dolor te ocultarás de mí?/

imploro el peso de tus pies/tu paso/
lloro/pesado el corazón/
siempre te alabaré/
tu amor no se termina/

te espero/te confío/
como quien sueña oscuros sueños
confía en el intérprete de sueños/

sólo pido que oigas mi petición/
estés cerca de mí/no más/
no menos/
(salomón ibn gabirol: 459)

Encontramos una presencia que llega y se esconde, que está en todas partes y a la vez en ninguna, pues es al mismo tiempo ausencia y presencia: la Patria, la memoria del *paisito*.⁵ Así lo reitera la primera estrofa, que evoca la tierra natal en la distancia. Los siguientes versos describen la soledad del caminante, que avanza errante, y conduce tanto a la unión como al vacío, a la plenitud y al abandono.

El exilio ontológico o primordial es difícilmente explicable. Por ello, tanto los cabalistas judíos como Gelman recurren frecuentemente a la personificación del destierro a través de la imagen del amor. La expulsión de la mujer, que aparece tanto en el mito de la *Shejiná* como en las letras desdichadas de los tangos, permite expresar el desarraigo y el sufrimiento provocados por el exilio. La búsqueda y la espera juegan entonces un papel importante. Al igual que la palabra poética, que siempre queda a punto de ser dicha, así es esa misteriosa mujer: una aspiración constante en la vida, una promesa que nunca llega a cumplirse completamente, pero que está cercana e irradia una presencia apenas perceptible.

Así lo entendió Gelman cuando en el poema “El vuelo” de *Com/posiciones* afirma: “mi vida es víspera de vos”⁶. La mística judía, al contrario de muchas otras, es en extremo reacia a describir el momento del éxtasis. Éste aparece a menudo evocado, pero en la mayoría de los

⁵Algunos sudamericanos que han tenido que emigrar de sus patrias, sobre todo uruguayos, llaman cariñosamente así a su país.

⁶Poema firmado como Eliezer ben jonon, supuesto poeta nacido en 1130-1187/mainz-toledo-provenza, en *Com.* 66.

casos se construye como un anhelo que habrá de alcanzarse, siempre en un mundo marcado por el deseo y la cercanía.

El exilio, presente en la vida del hombre desde su destierro del Paraíso terrenal, recrea el vínculo humano con la divinidad en una especie de sombra (en la tradición popular, una parte de Dios), la *Shejiná*. El exilio se convierte pues en un hecho primordial, que alcanza una dimensión cósmica y metafísica. En pro de combatir el olvido –lo más terrible para un exiliado– el hombre debe retener esa sutil emanación divina.

En la poesía gelmaneana, la *Shejiná* se equipara a su lengua materna, que le permite, junto con los recuerdos, recrear su tierra natal, su tan añorada Argentina. Su país, es entonces, el *Paraíso perdido*. El poema “El huérfano” de *Com/posiciones*, escrito a partir de un texto de Isaac Luria, el principal cabalista de la escuela de Safed, remite a esta orfandad terrenal o destierro:

mirá que pronto dormiré en el polvo/
cuando me busques no me encontrarás/
¿a quién arrojarás tu anzuelo entonces/
le engancharás el paladar/
lo tirarás a su destino?/
si me acuesto/pregunto
cuándo la aurora llegará/
si me levanto/pregunto
cuándo la noche llegará/
apuro el tiempo para verte/
estoy exiliado de mí/
como el Creador de todo lo creado/ (420)

El yo poético se dirige a su tierra, aunque también quizás a su madre, de quien también se siente expulsado. Así lo expresará convincentemente Gelman en *Carta a mi madre*: quien abandona el vientre materno inicia, en ese preciso instante, su propia muerte, un exilio sin retorno, de tumba en tumba. Los primeros versos del poema anterior nos remiten a la imagen del abandono y la imposibilidad del reencuentro:

mirá que pronto dormiré en el polvo/
cuando me busques no me encontrarás/

Muerte figurada que lo hace sentir sin pertenencia ni propósito en este mundo:

si me acuesto/pregunto
cuándo la aurora llegará/

si me levanto/pregunto
cuándo la noche llegará/

Y finalmente, en los dos últimos versos, el poeta establece una correspondencia entre su dolor y el exilio de Dios; pensamiento que desde un punto de vista religioso ortodoxo rozaría la herejía. El destierro y la nostalgia que sufre el hombre tras la separación de lo que ama, que lo lleva a sentirse fuera de sí, no es sino un reflejo del alejamiento entre Dios y el mundo, que provoca también dolor y desunión en el seno del Creador.

Para Gershom Scholem, entre otros, la Cábala del siglo XVI fue la respuesta del judaísmo a dicha expulsión. Esta importante experiencia exilar hace que los nuevos cabalistas hagan del exilio su principal motivo de reflexión, intentando otorgarle una dimensión y un sentido ontológicos.⁷

En la poesía de Juan Gelman la *nada* ocupa un lugar esencial: aparece como silencio y también como acto. Dice el poema “Actos” de *Salarios del impío*: “La nada existe antes que el amor, pero el amor la crea. Zona vacía, revidas y remuertes en cada punto cero de la noche”. El vacío está preñado de posibilidades, es territorio en que se gesta el poema. En “Notas al pie”, Gelman escribe:

Algo escucho en el acto de escribir. Silencios de la imaginación, tal vez, por donde pasan las relaciones disparatadas. El silencio de la imaginación no es el silencio de la palabra. Entre los dos se abre una *terra ignota* que es un vacío muy particular. Ese vacío no es la nada, está vivo y lleno de rostros que persigo y nunca veré del todo (8).

La creación es en este sentido, un acto de generosidad y no de poder. La paradoja de la anterioridad de la nada al amor y al acto poético ocurre entonces porque el vacío existe como posibilidad, pero no como acto, no como manifestación creativa. El vacío al que el poeta se refiere no es espacio de privación, sino territorio de apalabramiento: "la poesía da forma al vacío para que éste sea posible [...]. La poesía es patria de los espacios negros y mira la calandria [...]. No hay necesidad de defender a la poesía frente o contra la realidad: la poesía devela la realidad velándola" (“Discurso de Juan Gelman durante la ceremonia...”: parr. 2), dice el poeta.

⁷ La doctrina de Isaac Luria parte de la formulación de la siguiente pregunta: “¿cómo pudo Dios crear el mundo *ex nihilo*, de la nada, si no existía la nada, pues todo estaba ocupado por la infinita plenitud de lo divino?”. El primer paso, pues, lo constituye la creación de la nada, es decir, un espacio que no es Dios ni ningún tipo de existencia, sino tan sólo lo no existente. Dicho acto se produjo de *tsimtsum*, que en el lenguaje cabalístico significa “retirada” o “contracción”. El primer acto de Dios no fue por tanto de revelación o expansión, sino de retraimiento y de repliegue. Así, según la doctrina de Isaac Luria, Dios es el mayor exiliado de la creación.

Ese develamiento al que Gelman se refiere se aproxima a la luz como metáfora del inicio de la creación. Dicha luz iluminó de un confín a otro la creación, pero después fue retirada para que no la gozaran los pecadores. Permanece oculta y almacenada hasta el día de la redención final:

Esta luz salió de la Oscuridad, que fue tallada por los golpes del Más Recóndito, y de manera similar de la almacenada, fue tallada por algún proceso oculto la oscuridad del mundo inferior en la que reside la luz. Esta oscuridad interior es llamada noche en el versículo del *Génesis* “Y a la oscuridad llamó noche.” (Scholem: 48)

Vemos así cómo la luz primera, que contiene a la divinidad, no se halla en el día sino en la noche. El resplandor se encuentra encerrado en la oscuridad más absoluta: y una vez más, en lo que supone una constante de toda la poesía mística. Sólo descendiendo a las profundidades de esa noche, de ese vacío, se encuentra la luz, se llega a la revelación.

En la poesía de Gelman, esta oscuridad primordial (cuyo símbolo más perfecto sería la noche oscura de San Juan de la Cruz) aparece bajo diferentes formas. En algunas ocasiones, como en el poema “Dónde” de *Com/posiciones*, se trata de una barrera insondable, que provoca un deseo irremediable por atravesarla pero que jamás llega a ser penetrada. La ausencia duele en medio de la noche, que se muestra hermética y cerrada, por lo que sólo queda la soledad del poeta, que canta a esa presencia escondida sin ninguna esperanza de ser escuchado:

¿en qué tinieblas te envolvés?/
no hablo con vos/no me oís hablar/
no te respiro/no te veo/me forjan
los martillazos de tu ausencia/
siempre te amaré/siempre
mis versos doloridos de vos
diré en la soledad/ (“Dónde”: 30)

El yo lírico se dirige a los ausentes: su hijo, su madre, los amigos, la patria, envueltos en la oscuridad, desprovistos de luz, inasibles, lejanos. La ausencia es presencia insoportable, constante tortura que retorna incesantemente: “los martillazos de tu ausencia/”. Ante tan terrible retorno, los versos duelen y al poeta sólo le queda la soledad. En *Citas y comentarios*, sin embargo, la situación será diferente. En el “comentario XIX” hay, por ejemplo, una percepción del exilio como interioridad, como desconocimiento de uno mismo, y es a través de la exploración de las profundidades del alma como se produce un acercamiento a la luz:

narrando nuestra oscuridad se ve
claramente la vida/olor a tierra húmeda
que sube de tu mano/donde
siembro mi corazón sin esperar
árbol o premio/ (Citas: 30)

El conocimiento de la oscuridad a través de la palabra conduce a la vida (“claramente la vida/olor a tierra húmeda”) y al amor. Se trata de un camino, no siempre fácil ni esperanzador, que es necesario recorrer en búsqueda de la unidad perdida. De las lecturas de éste y otros místicos pudo acercarse a lo que sentía, la pérdida y ausencia de otra tierra, no judía, pero sí suya, Argentina.

2.2 La presencia ausente de lo amado: diálogo con la mística española

Desde cualquiera de las visiones del exilio, la extraña fisura que simbólicamente divide al mundo es la causa del sentimiento de destierro: el alejamiento de la tierra, la muerte de los familiares o compañeros, la pérdida de la infancia o del limbo del vientre materno, el dolor que lo separa a uno de sí. El exilio constituye un inmenso vacío, un intenso abandono, ¿pero quién es el exiliado entonces?, ¿posee una identidad, un camino?

Sí, su camino es recorrer la ausencia, descomponerla, abrazarla. De entre todas las posibles evocaciones del exilio, las que hasta ahora se han aquí analizado tienen en común el retorno como totalidad. En el diálogo con la mística española, el exilio interior se construye así como separación de los seres amados y de sí mismo a través del sufrimiento. El dolor es expulsión y ausencia, una llaga que no acaba de cerrarse nunca. A través del diálogo con la mística española, Gelman encuentra otra forma de manifestar lo exilar.

La poesía gelmaneana del exilio establece un desplazamiento temático y lingüístico hacia zonas de sentido en la que el mismo lenguaje es también “el expulsado”, la marca de una ausencia que no cesa de manifestarse. De ahí que resulte tan importante su encuentro con la mística española, a través de distintos recursos, uno de ellos, y muy significativo, es la metáfora de lo inaccesible y lo cambiante, de la amada como si fuera la patria, la reiteración de la imposibilidad de asir lo inasible, como lo expresa Gelman en sus *comentarios*. A este respecto, Santa Teresa de Ávila pregunta en “las Moradas”: “¿Puede ser mayor mal, que no nos hallemos en nuestra misma casa?”, a lo que Gelman responde que “moría muchas veces fuera

de mi casa, y más con cada noticia de un amigo o compañero asesinado o ‘desaparecido’ que agrandaba la pérdida de lo amado.” (Montanaro: 33).

Sin embargo, a diferencia de los místicos, Gelman no se considera a sí mismo un elegido al que le es otorgado el privilegio del éxtasis, sino que se autodefine como un hombre cualquiera que padece su momento histórico. Detengámonos en el poema "Comentario XVIII (Gardel y Lepera)" para ilustrar lo anterior:

sucede que / de día / de noche/soy
el castigado por tu ausencia / vos linda como un sol /
y tenés piecitos como dulce esperanza
que andan por mi saliva como

tus ojos / soñándome / olvidándome
sangrándome de adiós / (*Citas*: 29)

En este poema, Gelman compara la soledad del poeta exiliado con la que experimenta un anónimo amante que ha perdido a su amada. La praxis con la poesía de los místicos españoles se ve todavía con más claridad en el poema "Cita I (Santa Teresa)":

porque sin vos / ¿qué soy sino desastres? /
¿adónde voy a parar desviado de vos? /
misericordia mía / sol mío /
sol que soleas en medio del amor (*Citas*: 89).

Es un poema de amor, una cita anunciada que luego habrá de identificarse con la patria del poeta. En la mayor parte de los poemas de *Citas y comentarios* Gelman equipará, no siempre de manera muy evidente, a la amada ausente con su patria; la convertirá en su interlocutora la mayor parte de los versos, haciendo evidente el sufrimiento que su lejanía le provoca:

con el amor que me desborda y cae/
todo a mi alrededor engordan los
animalitos que da de comer
tu ausencia/¿o tu presencia es

la que me anña como pies que pisan
tristezas a la orilla de lo que va a cantar/
como victoria grande donde
mis almas son claridades de vos?
("Comentario II (santa teresa)", p. 190)

No obstante, en otros poemas el recuerdo de su país estará presente de manera explícita, como explícita también será la relación nación-ausencia de lo amado:

en el rincón de los recuerdos
vivos de vos/o como vos/
 patria que todo iluminás
 como dulzura/como sombra
 que se explicara yendo la
 alma a oscuridad/(...)

(“Comentario LV (homero manzi)”: 243)

La unión con la poesía mística española es tanto un recurso poético como estructural del que se vale Gelman para componer su poema. Con absoluta libertad el poeta evidencia la transformación de todo en todo, a la manera de los místicos españoles, y el mezclar continuo del uno en el otro. Veamos el “Comentario XXXII”:

como madero haciéndose
llama de vos/ todo embestido
por vos/fuego de vos/ el alma
sube hasta vos/ o paladar
que moja tu saliva como
rocío de ternura/ o
boda solar de tu saliva
llevando a piedra la palabra (*Citas*: 48)

Junto con Santa Teresa y San Juan de la Cruz, el yo lírico emprende el viaje de la pasión para el tan esperado encuentro; la unión sólo puede darse en el alma, como lo expresa el poeta en la “Cita XXXVII”:

altas como la vida que vos das
contentamiento que bajás de vos (*Citas*: 128)

Pero mientras que para Gelman el contentamiento desciende, en la mística española se rehúye conscientemente a toda alusión a la caída, y los poetas se complacen en la repetición de *ascenso*, *elevación*, *altura*. De esta manera, Gelman plantea una versión en negativo de los poemas de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz; y al “volé tan alto, tan alto” (Juan de la Cruz: 29) contrapone el declive –movimiento de carga semántica negativa– que visualiza la consciente intencionalidad de fusión con el amado, como en “sol que cae de vos/ amparo” (“Comentario

VIII: 19”) o en “¿merced como un otoño donde caen/ las almitas como hojas de vos?” (“Comentario XVI”: 27).

Caída sugiere en la lírica de Gelman igualmente una concentración en sí mismo, el mundo de contentamiento donde la divinidad parece excluida: “donde pacés como cerrada/ en suavidad de vos caída” (“Comentario XLVII”: 76). La “caída” muestra su dimensión tenebrosa, sistemáticamente evitada en la mística de San Juan de la Cruz y por consiguiente omnipresente en ella: “como distancia o miedo que/ tiembla caído en el silencio” (“Comentario XLI”: 58).

El movimiento de salida de uno mismo es búsqueda no ya de Dios, sino del “otro”, del amor humano, la amistad, la solidaridad en el dolor; Gelman encuentra así otro punto de contacto con la experiencia poética de los grandes místicos en la propia escritura: *el éxtasis se cumple en la escritura*, pues la Poesía es el Imposible (un avcla qui va dizer / una palabra que está por decir).

La búsqueda del otro trae consigo un sentimiento implícito de soledad; el aislamiento al que se refería el yo lírico en los poemas sefaradíes se convierte en llanto por los muertos y desaparecidos en *Carta abierta*, libro que se asemeja al sollozo; el poeta compone un monólogo dramático dedicado a su hijo desaparecido y asesinado por los militares argentinos. Se trata de un texto “escrito con lágrimas más que con palabras, manos alzadas en forma de preguntas, invocaciones que tratan de sujetar imágenes del hijo para rescatarlo de tanto sufrimiento” (Boccanera, 1994: 184). Esa ausencia un tanto abstracta, innombrable, de los poemas anteriores, se encarna en el hijo ausente, con nombre y descripción precisa.⁸

Los místicos, como vimos en el análisis de la Cábala judía, relacionan el deseo de unirse al otro con la atracción de lo divino; en el caso de Gelman se refiere al país perdido, a su propio hijo, a los compañeros asesinados, al alma maltrecha. Sin embargo, la coincidencia entre ambos se basa una vez más en la visión exilar de la vida: en la sensación de haber sido expulsado de sí mismo y de lo máspreciado. Otro símbolo empleado en las “Canciones” de San Juan y que reaparece en los “comentarios” de Gelman, es el de la belleza enceguedora de aquello que se ama. Poder penetrar esa luz que lastima, y que proviene de Dios, es lo que

⁸ El hijo se convierte así en una criatura abandonada, ausente en medio del dolor, a la que se intenta sin éxito sacar de la muerte y el vacío. *Carta abierta* se construye como una imprecación al sufrimiento, un llanto y una súplica. ¿Por qué este dolor?, ¿cómo salvar de él a los seres amados?, ¿tiene un sentido el sufrimiento?: estas preguntas se van intercalando de forma desordenada en los poemas, como una lucha, una desesperación, un desconsuelo.

más desea el alma sanjuaneana. En Gelman, la cieguera está representada por su situación exilar de intentar ver lo que tanto añora, como lo muestra el siguiente cuadro:

“Canciones”	“Comentario”
Descubre tu presencia, y máteme tu vista y hermosura; mira que la dolencia de amor, que no se cura sino con la presencia y la figura. (27)	acostadita en tu luz/ amor/ que como ciego te tantes/ en dicha adversidad (46-47)

Y más adelante, es esa mirada del objeto de amor la que redime al amado:

“Canciones”	“Comentario”
Cuando tú me mirabas, Su gracia en mí tus ojos imprimían; Por eso me adamabas, Y en eso merecían Los míos adorar lo que en ti vían (32)	Y yo te veré a vos en tu hermosura y me verás en tu hermosura/y yo me veré en vos en tu hermosura/y seré de vos en tu hermosura/como serás de vos yo en tu hermosura/ y sea yo voy en tu hermosura/ y vos seas yo en tu hermosura/porque es tu hermosura mi hermosura como dicha/ (“Comentario XXIV [san juan de la cruz] ⁹ ”: 36-37)

El encuentro y la unión a los que se alude llegan a su punto culminante con la identificación absoluta entre las dos partes: alma y Dios, amado y amada, poeta y país, etc. El lenguaje, por supuesto, sigue siendo el de la poesía amorosa, sobre todo la de tradición cancioneril, marcada por las antítesis y los juegos de palabras y opuestos. Los enamorados son definitivamente cada uno el espejo del otro, hasta tal punto que ya es imposible distinguirlos, inmersos como están en un proceso de fusión. Los rostros se han desfigurado: ya no hay “yo” ni “otro”. Sólo existe la belleza de los dos. La hermosura de los amantes se suma y se funde. Antes cada uno se reconocía en el otro, pero ahora ha llegado un momento en el que ambos se han convertido en un único ser, indivisible, transformado. Se ha producido una verdadera metamorfosis, que culmina en las últimas palabras del poema: “yo en vos/yo vos”. La voz titubea entre ambas

⁹ Los corchetes son míos. Con la finalidad de citar los títulos poéticos de la forma más clara posible y evitar los dobles paréntesis, a partir de este poema y en los subsiguientes se sustituyen los paréntesis originales por corchetes en los títulos de los poemas.

posibilidades; “yo en vos” transmite una idea de inclusión, de un ser que ha pasado a formar parte de otro, que ha sido rodeado por él, o viceversa. Esta transformación nos remite también a los tipos de amor según Marsilio Ficino: el unívoco y el recíproco.¹⁰ El amor unívoco es aquel en el que el amado no ama al amante y el amante, no correspondido, no vive en sí pero tampoco vive en el amado, pues éste lo desprecia; así que en ningún lugar vive a quien otro ama sin ser amado por ese otro. En cambio, si el amante es correspondido, éste vive en el amado y viceversa (“yo te veré a vos en tu hermosura/ y me verás en tu hermosura” y “porque es tu hermosura mi hermosura como dicha”). Amante y amado se acercan, cada uno a sí mismo, sólo a través del otro.

La mística española del siglo XVI, influenciada por las ideas de Ficino, y en cuyos ejemplos más representativos se encuentran las obras de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, ofrece un lenguaje capaz de recoger y expresar asombrosamente la visión exilar que se ha venido tratando hasta ahora. Los dos fueron profundos renovadores de la poesía de su tiempo, a la que aportaron estrofas, figuras, y nuevas formas de expresión. Las paradojas y las metáforas con significados múltiples se convirtieron en las principales herramientas para elaborar poemas en los que fuera posible dejar entrever lo inefable, poder así llegar a los límites que marca el idioma y conjugarlos con una constante voluntad de elevación. Los poemas de los místicos cristianos están marcados por un gran erotismo, por el deseo del alma por llegar a Dios: el amor es la fuerza unitiva por excelencia.

Gelman, de este modo, no comparte con los místicos el objeto de contemplación y búsqueda: Dios, pero sí una escritura del cuerpo, que emplea todos los recursos a su alcance y los vuelve materia. Así, en el tercer libro publicado por Gelman en el exilio, *Citas y comentarios*, el poeta dialoga con la mística española del siglo XVI: reelabora su lenguaje, lo convierte en un espejo de sus deseos más profundos, y utiliza símbolos como la noche, la luz o el pájaro, aportando nuevos matices a su significado original. Lo que se pone de manifiesto es “una misma manera de construir en el espacio dejado por la pérdida, un lugar de reencuentro con esa ausencia” (Sillato: 94). Así, queda demostrado que la riqueza inagotable del lenguaje imposible que crearon los místicos puede ser recuperada “cada vez que la naturaleza de una experiencia amorosa exceda las posibilidades mismas de la expresión lingüística” (95).

¹⁰ Disponible en el sitio de internet <http://es.geocities.com/atrivm2001/3renacimiento/mficinoamor.html>, abril de 1994 (fecha de consulta: 7 de septiembre del 2008).

Una única dedicatoria atraviesa *Citas y comentarios*: “A mi país”. El objeto de búsqueda y de deseo parece así, en primer lugar, corresponderse con una pertenencia cultural y geográfica: la de la Argentina natal. No obstante, y como ya hemos visto con anterioridad en este trabajo, el concepto de país que nos ofrece la poesía de Gelman es mucho más ambiguo y amplio. Y si bien no excluye la nostalgia de un lugar físico, tampoco se puede reducir a ella. El recuerdo y la búsqueda del país, desde el exilio, equivale a una nueva travesía del desierto. A un ir hacia fuera, pero sobre todo a un mirar dentro: realizar un viaje interior que conduzca a las raíces de la vida, con la honda convicción de que el objeto del deseo se encuentra en las profundidades de sí mismo.

El fin es el encuentro, la unión. Pero como cabría esperar, en los poemas de Gelman raramente se produce por completo. El amor parte como un pájaro, en busca de la unidad anhelada. Abre sus alas y ofrece la luz, el tacto. Sin embargo, así como en los poetas místicos españoles el viaje es una continua ascensión, una elevación hacia el cielo, en el caso de Gelman encontramos movimientos inversos: la suspensión en el horizonte o la caída son parte del camino a seguir para alcanzar la presencia soñada. Veamos cómo se expresa este fenómeno en “Comentario I”, el poema que abre el libro de *Citas y comentarios*:

querido amor que partís como un pájaro
acostado sobre los horizontes
¿estará bien darnos todos al todo/sin
ser parte de nada/ni siquiera del vuelo que

te lleva?/¿piensan hermanas y hermanos
que rodeando se puede llegar/o
partiendo y quedándose a la vez se llega
a la unidad buscada como manjar celeste?

o sea/dura es la vida o esta
salud que cavo para encontrarte como luz/
o palabra/ramita donde te poses como
la mano tuya sobre mi corazón (11)

La imagen con la que se abre el poema, la del pájaro acostado sobre los horizontes, nos muestra cómo “la figura del pájaro que remonta el vuelo no es en la poesía de Gelman sinónimo de elevación sino una dimensión paralela de la horizontalidad de la tierra” (García Simón: parr. 12). El amor parte, pues, y se le puede divisar siempre a la misma distancia, inalcanzable: el poeta no puede seguirle mientras vuela. Sin embargo, no deja de estar

acompañado en su desdicha, pues el poema adquiere rápidamente una dimensión colectiva: se nombra a unos “hermanos y hermanas”, que posiblemente hagan referencia a los compañeros, con la esperanza de que su deseo compartido, y la experiencia de los otros, les haga llegar más fácilmente al objeto del amor.

Varios caminos son propuestos para la búsqueda: rodear, partir, quedarse. Gelman se pregunta cuál de ellos será el adecuado para cumplir su objetivo, y finalmente deja entrever que habría que combinar los tres (lo cual es lógicamente imposible), y así llegar al ansiado destino. Más tarde, contraviniendo parte de la tradición poética y mística, el poema gelmaniano se afirma que la luz se ha de encontrar cavando, es decir, yendo hacia abajo, escarbando en el agujero de la ausencia.¹¹

La luz es ante todo una señal, una guía en la vía iluminativa. La luz que se busca, en el poema de Gelman, es también una palabra: representa un lugar de reposo para el amor o el pájaro, que al posarse simboliza la llegada del mensaje y la armonía. La mano deseada se acerca al corazón, descansa sobre él al igual que un ave, en un gesto misterioso, quizá de correspondencia. ¿Acaso la mano, como el pájaro, sabe volar?, ¿conoce lo que sucede en las alturas o en el abismo? Su presencia es tranquilidad, es consuelo: una caricia que aplaca la sed, pero aviva el amor. Un cuerpo que yace a nuestro lado, sin moverse, y cuya simple presencia, tan frágil, es motivo de entrega y nostalgia.

La vida está cada vez más distraída de sí misma: sólo se ocupa del tú, de su profundo deseo. El país se ha convertido en un resplandor que ilumina al poeta: lo va tallando en un trabajo continuo, lo distrae de su propio ser hasta conducirlo a un espacio donde todo es amor y búsqueda. El alma se concentra entonces en su interior, reconociendo territorios hasta el momento oscuros, e intenta explorarlos:

y cuanto más te busco fuera/

más escondida sos/de vos/
en la mitad de mi alma/donde
me escondo para verte más/
acostadita en luz/amor

que como ciego te tantea
en dicha o en adversidad/

(“Comentario XXXI [san juan de la cruz]”: 46-47)

¹¹ El camino a seguir es similar al sugerido por Dante: al fondo del infierno hay un túnel por el que el poeta finalmente sale a la noche estrellada.

El viaje es a la vez salida y repliegue, ascenso y descenso. Para entrar en el lugar deseado, el deseante busca en primera instancia fuera de sí, pero enseguida se da cuenta que el verdadero encuentro se da en algún punto del alma, a donde el poeta debe replegarse, así, profundamente, en introspección, y cuando no hay otros distractores que desvíen su atención. Es por eso que la búsqueda de esa iluminación se realiza durante la noche, una noche que acompaña, que protege y que contiene en su interior la claridad, pero que no por ello deja de ser oscura. La luz que conduce al alma es en un principio tenue, interna, frágil, como la de una candela que se ha de proteger del viento y del frío para que no se apague. Al contrario del brillo del sol, que todo lo llena de luz, la vela encendida en la noche marca un camino, es una guía. Esta imagen, que hemos visto reflejada en los poemas de Gelman, aparece con fuerza en la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz:

En la noche dichosa
en secreto que nadie me veya
ni yo mirava cosa
sin otra luz ni guía
sino la que en el corazón ardía.

Aquésta me guiava
más cierto que la luz de mediodía
adonde me esperava
quien yo bien me savía
en parte donde nadie parecía. (“Noche oscura”, *Poesía*: 249-250)

Así, la luz nace del corazón, es una llama que arde en su interior: ¿pero qué es lo que la alimenta?, ¿de dónde proviene tan ferviente deseo? En principio, de la voluntad de alcanzar algo desconocido, y posteriormente, del protagonismo de la memoria. Tanto en *Citas y comentarios* de Gelman como en la poética mística, la ausencia que quiere tornarse presencia llaga y hierde porque es recuerdo del más alto goce, recuerdo de lo no experimentado, de lo por venir. ¿Cómo explicar semejante paradoja?

El alma, al haber entrevisto a su amado en alguna ocasión, ha guardado dentro de sí su sombra, su huella. Y recordándola la ha ido dando forma, le ha otorgado un cuerpo que desde entonces busca sin descanso. El país ansiado en los poemas de Gelman es Argentina, y es a la vez una especie de nueva tierra prometida, desconocida, ausente, pero cuyo deseo y memoria abrasan el corazón. La imagen de lo amado, ya grabada en las entrañas, protege de los peligros de la noche y se refleja en el mundo:

cuando a lo lejos crepitás
ajena en vos/de vos a vos/
o te soñás en mi recuerdo
que sueña recordandoté/

o conozco como recuerdo
tu rostro en cada rostro como
fulgor de vos/mirar de vos
donde me miro recordado

(“Comentario XXVIII [san juan de la cruz]”: 43)

Cada rostro ajeno es, pues, un espejo en el que el poeta ve reflejado su más profundo deseo de encuentro con el amado. Gracias al éste, a la imagen que devuelve, el yo poético se mira a sí mismo y lo que lleva en su interior: “tu rostro [...] donde me miro recordado”. Y queda fascinado por su belleza, es atraído por ella hasta la muerte: “en la mediación del espejo o de las aguas, el sí mismo se descubre como otro y ambos quedan amorosamente unificados – pasmo de Narciso – en la visión” (Valente, 1991: 23). Esta misma mediación aparece en el *Cántico* de San Juan de la Cruz: la fuente cristalina refleja los ojos del amado, que estaban grabados en las entrañas de la esposa y eran, hasta entonces, una presencia invisible:

¡Oh christalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibuxados!

¡Apártalos, Amado
que voy de buelo! (“Cántico”, *Poesía*: 251-252)

Nos encontramos en un momento en que la amada, frustrada, exclama su deseo ante la fuente. Desea ver su amor reflejado en ella: aquel que está grabado y recordado en sus entrañas. Encontramos aquí reminiscencias de una idea neoplatónica, según la cual el conocimiento más absoluto, el de la divinidad, no se puede alcanzar más que dando un rodeo, situándose en la periferia, que es su huella o su reflejo. La fuente cumple entonces la misma función que los rostros evocados en el “Comentario XXVIII” de Gelman. En ellos, en su mirada, el poeta reconoce su memoria y sus deseos más misteriosos e íntimos.

Entre las estrofas doce y trece del *Cántico* se produce un silencio: ocurre algo que está callado, apenas sugerido. En la primera asistimos a la expresión de un deseo, casi desesperado,

porque aparezca el amado. Inmediatamente después, y, sin dar ningún tipo de explicación acerca del proceso seguido, dicha aparición ya ha tenido lugar. La amada exclama: “¡Apártalos, Amado, / que voy de buelo!”. Los ojos se han formado, pues, en la fuente y es necesario que se aparten tras un instante de contemplación, pues el amor que emana de la fuente es tan fuerte que no se resiste: salta o vuela a ciegas. La fuente es rostro, faz del otro, del ausente, que para Gelman es ante todo humano; eterno semejante del que manan el deseo y el dolor:

*y la agua verdadera no está abajo/
manaba de tu rostro/humano/vos (Citas: “Cita XXVI [santa teresa”]: 39)*

En el “Cantar de la alma que se huelga de conocer a Dios por fee”, de San Juan de la Cruz (277), la fuente aparece asociada a la divinidad: de ella surge el agua que todas las criaturas beben para obtener la vida, con la que Dios riega el mundo y lo llena de su misteriosa presencia. El alma, además, puede apreciar y conocer esta fuente en la más profunda oscuridad: “*¿Qué bien sé yo la fonte que mana y corre, / aunque es de noche?*” (277). En el poema de Gelman, en cambio, “y la agua verdadera” proviene de un rostro que es humano: “no está abajo/ manaba de tu rostro/humano/vos”. Es un hombre, pues, el que da a otro hombre el secreto de la verdad y la vida. Se elimina así toda dimensión trascendente, de referencia al más allá. El secreto está aquí, entre nosotros, viene a decirnos.

No hay nada tan misterioso, atractivo o sorprendente, que el rostro de otro hombre que nos mira. Así, vemos cómo la visión del otro está condicionada por el amor, por el mantenimiento de su recuerdo. No obstante, en la lejanía, se encuentra siempre presente la amenaza del olvido, de un abandono que conduciría al vacío más absoluto. Y la idea de ser olvidado, desterrado, refuerza la imagen del dolor del exilio y de su soledad. Provoca, sobre todo, una infinita tristeza, un ardiente deseo de mantener viva la lumbre del amor. Olvidar significa dejar de existir, es el amor no realizado por la distancia. Así lo reflejan los siguientes versos de San Juan de la Cruz:

No llora por haberle amor llagado
que no le pena verse así afligido,
aunque en el corazón está herido;
más llora por pensar que está olvidado.

Que sólo de pensar que está olvidado
de su bella pastora, con gran pena,
se deja maltratar en tierra ajena,

el pecho del amor muy lastimado. (San Juan de la Cruz: 33)

La aspiración por realizar el amor a pesar de la distancia es evidente en “Comentario XVII”:

en lo alto de una rama/alta en la rama/
brilla una flor/¿abandonada?/¿no
alcanzada?/¿sola/triste?/una flor
alta en la rama brilla

como llamado o gloria/recuerdo
de vos/ternura o llama
donde crepitan los destierros/fuego que
ilumina tus rostros/

o madrugadas donde como nombres volás
de vos/alta en la rama/
¿abandonada?/¿no alcanzada?
¿brillás?/¿ardés?/¿me nombrás? (*Citas: 28*)

La flor, a pesar de haber sido olvidada, sigue brillando en lo alto. Resplandece en medio de su soledad y su tristeza: es una llamada al recuerdo, una esperanza de unión. Pero todos la han abandonado, quizá porque no pudieron llegar a ella. La flor se presenta como símbolo del destierro, guía en la travesía del desierto vacío. Y el poeta se pregunta si brilla o arde, es decir, si se consume en la llama, o por el contrario es eterna en su luz. La pregunta final: “¿me nombrás?” traduce el deseo de la voz poética de ser nombrada para no ser olvidada. La palabra, una vez más, lleva consigo la perduración y la vida, la pasión de la memoria.

La fuente más directa de este “Comentario” se encuentra en el poema “El pastorcico” de San Juan de la Cruz. En él se recurre a imágenes propias de la literatura amorosa del momento, como el amor entre un pastor y una pastora, para referirse a la experiencia mística de la pasión entre Cristo y el alma. Sin embargo, lo que más llama la atención es el tema del olvido. Lo que provoca el dolor del joven pastor no es tanto su amor por alguien que está lejos, como el pensar que su amada le ha olvidado:

No llora por averle amor llagado
que no le pena verse así afligido
aunque en el corazón está herido
mas llora por pensar que está olvidado (“El pastorcico”, *Poesía: 280*).

El pastor, como la voz poética del “Comentario CXVII” de Gelman, no está afligido por el amor o por la herida de la ausencia, sino por el abandono al que se ha visto abocado. La voz de San Juan de la Cruz, junto con la del poema de Gelman, se alza contra el olvido, es llanto por la indiferencia, por la falta de respuesta a sus preguntas: ¿por qué estoy aquí sólo y afligido? El pastorcico ya no vive en el corazón de nadie, y ese es su mayor destierro. El poema termina del siguiente modo:

Y a cavo de un gran rato se a encumbrado
sobre un árbol do abrió sus braços vellos
y muerto se a quedado asido dellos
el pecho del amor muy lastimado. (281)

Sin embargo, el poeta continúa la búsqueda: no podría ser de otro modo. En otro poema, el alma va al encuentro desesperado con su tierra, como un ave migratoria que, desconcertada, hubiera perdido el rumbo de su largo viaje, sintiéndose en la más profunda orfandad:

como animal sediento que
busca las aguas/tierra mía
te busco/o alma de volar
para rodearte como vuelo/

o siquiera como palito
que tocara por una vez
la multitud de tu dulzura
barriéndome todas las sombras (*Citas*, “Comentario LVIII [rey David]”: 77)

Un sólo toque, una única palabra o contacto, serviría para alcanzar la felicidad y eliminar los recuerdos dolorosos. Pero, ¿es posible que se produzca este encuentro? La unión, la fusión con el objeto del amor representa el punto culminante de todo viaje o búsqueda. Sin embargo, en pocas ocasiones el poeta se refiere a él directamente. Y, cuando lo hace, es a menudo en forma de amargos interrogantes: ¿sucedió realmente el encuentro?, ¿qué queda de él entonces? La voz poética afirma haberlo dado todo en su búsqueda, saliéndose de sí, luchando contra la derrota y el sufrimiento. Pero no está segura de haber alcanzado el fruto, y, si alguna vez lo hizo, lo único que queda de dicho encuentro es un recuerdo borroso, un deseo profundo de continuar el camino para intentar reunirse de nuevo:

¿me quedé yo sin nada?/¿te di todo?
¿arranqué mi alma a la dolor del mundo

para llegar a tu secreto?/¿unión
hubo de dos en huesos y médulas/

goces reunidos como paz?/¿deleite
de vos donde perdí mi espanto/tuve
grandeza como vos?/¿amada donde
mi vida es escondida luz de vos?/ (*Citas*: 33)

El momento de la unión se plantea desde un principio como un ofrecimiento: la voz poética ha entregado todo lo que poseía a ese tú misterioso. Cuando parte, pues, lo hace en la más absoluta orfandad: ha entregado su alma, su dolor. Se pregunta si hubo una fusión de los huesos y las médulas, en una referencia al ya citado soneto de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte” (178), “¿Tuve grandeza como vos?”, se interroga el poeta; es decir, ¿en algún momento acaricié la vida con total plenitud?, ¿yo también estuve en mi lugar, lejos del destierro? ¿Qué me queda de tal goce, desconocido y a la vez presente en la memoria? El encuentro con la amada, si tuvo lugar, irradió una luz que todavía acompaña al poeta.

Luz que nos remite al fuego, pero ¿el fuego es llaga o cura? Tanto en la poesía mística española como en *Citas y comentarios* el momento del éxtasis se representa como una llama que abrasa, que arde en la herida. El fuego enciende el amor, cura las desdichas, brilla hermoso, inacabable; pero a la vez provoca la destrucción, conduce a las cenizas y los despojos. De este modo, es puente de unión entre la vida y la muerte, la llaga y el amor, lo divino y lo humano. La llama hiere el corazón, pero lo hace dulcemente. Parece fuego que consume, que abrasa hasta las últimas cenizas, y sin embargo al final se vuelve fuerza de vida, capaz de acabar con la muerte. El poeta se entrega por completo a la llama, al cuerpo del encuentro. Y su poder es el de la curación (“cauterio suave”), el ofrecimiento (“regalada llaga”) y la ternura (“mano blanda”). Se nos dice que en un principio la llama se mostraba huidiza, esquiva: fue objeto de ardua búsqueda hasta llegar a la plenitud de la unión. Pero en estos versos sólo se describe el momento en que el deseo es colmado y provoca un aluvión de amor y goce.

El lenguaje empleado es por tanto antitético, lleno de paradojas y juegos de contrarios. ¿Cómo expresar si no la unión de todos los límites? Lo que une al poeta con el objeto de su búsqueda –“mi país”– no es otra cosa sino el mismo amor. El cauterio, que remite normalmente a la cura, quema, al igual que sucedía con la llama de San Juan de la Cruz. ¿Pero qué es lo que arde en su fuego?: las penas, y el amor encendido, que se acrecienta sin límites. Su valor es pues redentor, de plenitud y alivio, a través de una hoguera en la que el cuerpo entero toma parte. El deseo cumplido arde en el lugar más escondido de la herida, que hace

referencia al “más profundo centro” sobre el que escribía San Juan de la Cruz. Finalmente, en el poema de Gelman, la llama se ha convertido en dulzura que acompaña al amor. El místico español hablaba de una “llama de amor viva”, es decir, que se alimenta y recibe oxígeno del sentimiento amoroso: sin él perecería. La imagen de Gelman es ligeramente distinta: “dulzura de amor vivo”. Quien aporta la vida es el amor: sólo cuando éste está presente con toda su fuerza da lugar a la dulzura que lo acompaña. La dulzura, así, es símil del fuego, rodea a la pasión, y la relación de causalidad entre el amor y la vida se ha invertido definitivamente. Es el primero el que está en el origen de todo: detrás de él no hay Dios ni más allá. Sólo el deseo humano, cargado de suavidad y de vuelo.

El amor recuerda por supuesto también al instante inicial de la vida, cuando el feto se encuentra dentro del vientre de su madre. Sin embargo, el momento de la fusión total llega con “yo vos”. Ha desaparecido la preposición, el nexos: ya no se nos da ninguna información sobre la relación que une a ambas partes. Es la simple yuxtaposición de los pronombres, el uno al lado del otro, la que asombrosamente provoca el efecto de máxima fusión. Lo que se ha producido ya no es inclusión (yo *en* vos), pertenencia (yo *de* vos) o compañía (yo *con* vos). Se trata de un estado secreto, indescriptible, en el que la elipsis, la ausencia de nexos, provoca la más íntima y nueva transformación. San Juan de la Cruz, en su *Noche oscura*, también se refiere al momento del éxtasis como una profunda metamorfosis de los amantes. Las identidades se han diluido por completo. Ya no hay más que una intensa llama que arde en el lugar del amor.

amado con amada,
amada en el amado transformada! (262)

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, en la poesía gelmaneana, el exilio físico se refleja en un hablar ajeno: Gelman extranjeriza el castellano, manipula la variante argentina, desubica a los dos en un vaivén cronológico de cinco siglos. En ese sentirse fuera, despatriado, el poeta tiene la necesidad de expandir los límites de su lengua, pero por supuesto, sin nunca llegar a eliminarlos. La escritura dialogal de Gelman es entonces la expresión del límite y la frontera, y de la búsqueda de un respiro en la asfixia exilar.

La polisemia poética, que involucra tanto a la mística judía como la española, ha tenido una influencia muy marcada en la obra del poeta argentino. Además del exilio en conjunción con la mística judía y católica, Gelman genera una nueva explicación de la historia: la identidad universal del exilio está en consonancia con la *otredad*; puesto que la conciencia humana se

encuentra exiliada de sí misma, esto la posibilita a la trascendencia a una identificación superior, concretada en la poesía a través de la multiplicidad de matices que guarda cada voz, y sobre todo, por medio de la apertura del *yo* a los *otros*.

Gelman reconoce el valor de la lengua desde otra experiencia más, la mística; tiene en el exilio su encuentro de fondo con la cultura judía. Relee a los místicos, San Juan de la Cruz y Santa Teresa, sobre todo, y esto lo conduce a la Cábala, donde reconoce su propia visión exilar de la vida. Los cabalistas se preguntan si acaso el hombre no está exiliado sobre la tierra, y en esa indagación de sí mismo, a través del fundamento de lo hebreo, encuentra la idea extraordinaria que suscribe que el gran exiliado es Dios, que se retira de sí mismo para dar espacio a su creación. El mismo autor afirma que autores como Santa Teresa y San Juan tuvieron para él un significado especial en el exilio al que lo condenó la dictadura militar argentina: “para ellos era Dios, para mí, la presencia ausente de lo amado” (Hernández y Mengual: parr. 6). Presencia ausente que de a poco va matando: “yo moría muchas veces y más con cada nota de un amigo o compañero asesinado o desaparecido que agrandaba [esa] pérdida.” (“El argentino Juan Gelman recibe el Cervantes de Literatura”: parr. 3).

Gelman se acercó a los místicos más cercanamente a partir de la sensación íntima de desolada extranjería que el exilio trajo consigo. Con el tiempo, la experiencia *mística* se convirtió en el puente comunicante con la experiencia exilar en sí. En la poesía de San Juan de la Cruz o de Santa Teresa se habla de Dios y de su ausencia; en la de Gelman, la ausencia del *paísito*, los compañeros caídos, la mujer amada, sus hijos, es decir, las grandes pérdidas. El poeta va más allá y afirma que “hay tres experiencias que se asemejan mucho, que son la poesía, la mística y el amor, porque creo que en esas tres se produce lo que se llama el éxtasis, el salir de sí mismo”.

Su poesía es verso que encarna metáfora de lo inaccesible y que, sin embargo, se corporeiza en versos. Místicos y poetas se extasían, sí, pero sólo completan su experiencia a través de la escritura. Es probable que eso fuera lo que acercó a Gelman al diálogo místico, aunque también existe una curiosidad inherente, una serie de interrogantes a la lengua misma, a su gramática y su evolución. Él recupera el lenguaje de esa visión exilar, propia de la voz del discurso místico tanto judío como español (Sillato: 115). Más allá de las confluencias temáticas o de experiencias de éxtasis, la poesía de Gelman plantea una conversación mucho más profunda e interesante con el misticismo: escarba en la tradición de la propia lengua, con una cultura que habría de desaparecer con la expulsión de los judíos de España, es decir, la poesía

sefaradí, en su libro *Dibaxu*. En ese momento histórico y personal, el poeta argentino se sintió inevitablemente atraído por las formas más antiguas de la lengua, que con sus diminutivos y melodías, se aproxima a los primeros balbuceos, al nacimiento de la lengua.

Así, místicos y Gelman transgreden, en su poética, las convenciones lingüísticas de sus tiempos. Si como para María Zambrano, el deseo del místico no consiste en alcanzar el conocimiento sino simplemente ser, la elección del escritor judío-argentino de dialogar con la obra de distintos místicos, no parece un simple capricho de lector. Si no, “¿en qué lengua podría hablar la soledad?” (Gelman, 1988: 22).

CAPÍTULO III. EXILIO Y PALABRA: RECURSOS POÉTICOS EN LA VISIÓN EXILAR GELMANEANA

Como decía Karl Vossler, “la palabra es el hecho fundamental, se convierte en el espacio de espera, donde los hombres despojados de su tierra crean un nuevo hogar” (*Filosofía del lenguaje*: 101). El exilio recrea las nuevas fronteras, y la palabra parece ofrecerle al escritor un nuevo territorio, bastante bien delimitado. La realidad de la palabra escrita sustituye a la deseada realidad, y en cierta forma puede derrotarse al exilio y también hallar la tan ansiada identidad. Ante la imposibilidad existencial de ser de ninguna parte, el más estable punto de referencia es el que ofrece la lengua. La palabra, y en este caso la poesía, se convierten en la única tierra del exiliado. A pesar de esto, la promesa de la poesía como único camino para cambiar radicalmente el mundo que hace doler al poeta no es cierta. Pero en un poema todo lo malo puede ser dicho. Y cuando eso ocurre, ya pueden venir los dolores, que probablemente enturbiarán un poco menos el alma:

Como si buscar el sustrato de ese castellano, sustrato a su vez del nuestro, hubiera sido mi obsesión. Como si la soledad extrema del exilio me empujara a buscar raíces en la lengua, las más profundas y exiliadas de la lengua (Rodríguez: 19).

El exilio implica, como hemos visto, falta de identidad, abandono y pérdida. También búsqueda de una patria soñada, territorio de la nostalgia y los recuerdos. Sin embargo, en medio de esta soledad absoluta, ¿existe algún refugio, un lugar donde cobijarse o esconderse? La lengua materna se convierte para muchos exiliados en el hilo que los mantiene unidos a su patria perdida, así como en aquel que les permite reencontrarla más tarde. Angelina Muñiz-Huberman, hablando de la conservación de la lengua española durante siglos por los judíos sefardíes, afirma:

Es una constancia de identidad, es la forma de ser reconocido y de establecer un hogar en cualquier parte del mundo: el hogar del idioma que, en tierra extraña, proporciona el calor de compartir una profunda manera de ser, de existir, de vivir. (81)

La lengua posee un inconsciente que se ha ido acumulando en ella a lo largo del tiempo, y esto le permite ser un reducto de intimidad y cercanía. Es capaz de construir un espacio en el que permanezca vivo aquello que parece en un principio perdido para siempre.

En el caso de Juan Gelman, y tal como él mismo ha afirmado en numerosas ocasiones, la exploración del castellano se convirtió en una obsesión desde el momento en que salió de Argentina. En toda labor poética hay, por supuesto, un interés por las posibilidades escondidas de la lengua, pues es precisamente en ese territorio, cercano a los límites del lenguaje y de la palabra, donde se inscribe su búsqueda. Sin embargo, en medio del abandono y la soledad provocados por el exilio, la lengua materna se convierte en un alma, y el acto de nombrar adquiere su más alta significación: cercana a la que le dio Dios en el momento de la creación del mundo, cuando no existía nada más que la palabra. La escritura cristaliza así en un todo, en un acto de subversión y entrega, de dolor y de silencio.

Además, la lengua remite al origen perdido, a ese profundo deseo de retorno que acecha a todo hombre, pero que se acentúa aún más en el caso del exiliado: se ansía la vuelta a la unidad perdida, al Paraíso terrenal, al vientre materno. La lengua se transforma así en el hilo que hace posible una continuidad tras la terrible pérdida; permite a los hombres contar sus desgracias, narrar su propia historia, es una herramienta de lucha, amor y supervivencia. En el momento en que los hombres fueron arrojados al mundo se les entregó el lenguaje para que nombrándose a sí mismos y nombrando a todo lo ajeno pudieran apropiarse de un espacio y un tiempo que no les pertenecían. Sin embargo, este desfase provocó el sufrimiento, y es sólo a través de la palabra que los pueblos aprendieron a enfrentarse a él, gracias a los mitos fundadores y las primeras leyendas. El acto de escribir lleva la marca de una carencia fundamental: la de la comunión absoluta, el sentimiento de adecuación y unidad, de estar en el lugar y el momento apropiados. La situación del escritor es, pues, la de un continuo desajuste. Y su territorio es el no-lugar, de ahí que se observe una relación tan estrecha entre poesía y exilio.

Juan Gelman pasó cinco años sin poder escribir en el destierro. La pérdida de las experiencias más cotidianas y, sobre todo, el no oír hablar el castellano argentino a su alrededor, vivo en las bocas de la gente, resultaron fatales para su labor poética; lo dejaron en una especie de aridez desestimulante. Sin embargo, más tarde se fue abriendo paso una nueva concepción de dichas carencias, que las hizo ser valiosas y fructíferas. La lengua materna, aparentemente reclusa, se convirtió en un elemento clave para afrontar el exilio: el principal descubrimiento fue que ella también había sido separada de muchas cosas, que en sus profundidades escondía secretos sólo accesibles a aquellos que supieran adentrarse en sus territorios más recónditos, ignorados, a punto de ser tragados por el olvido.

Gelman comenzó así una intensa exploración del castellano antiguo, de las múltiples posibilidades que ofrecía y nunca prosperaron, y de la lengua sefardí, máximo exponente de la fidelidad de un pueblo a su idioma y del sentido del exilio. De este modo, la lengua se convirtió en un misterioso cofre del que también se podía contar una historia: un tesoro que poseía en sus pliegues ocultos los deseos y sufrimientos de cada uno de los hombres que pronunció sus palabras, por mucho que se hubiera intentado borrarlos, por muy perdidos y exiliados que estuvieran.

No obstante, el lenguaje también está marcado por sus límites, mismos que la poesía intenta descubrir y explorar. El silencio se presenta como una honda herida allí donde las palabras ya no pueden expresar lo que quieren. Es necesario, por tanto, saber decir con los espacios vacíos, y por esta razón Gelman ha expresado en múltiples ocasiones que San Juan de la Cruz es para él el mayor poeta de la lengua castellana, pues en sus poemas no sólo dice lo que dice, sino también lo que calla.

Gelman rechaza un lenguaje fijado, e intenta volver a una etapa de niñez del idioma, a veces cercana al balbuceo, en la que cada palabra parecía recién inventada y ofrecía cualquier posibilidad de derivación o cambio. La poesía precisa de una cierta voluntad de ignorancia: de un saber encontrarse ante el papel en blanco en un perpetuo estado de virginidad, sin dejarse llevar por las formas ya hechas ni por la propia retórica. Y, de este modo, poder descubrir a las palabras frente a frente, con una mirada todavía capaz de inocencia, lucidez y asombro.

Gelman, como otros escritores exiliados, ha mostrado siempre un especial interés por el estudio y la exploración de la lengua materna, pues ésta crea un refugio en medio de la soledad, ofrece su aliento cálido y es fuente de placer. Como una sombra bajo la que cobijarse, recoge la memoria de la tierra perdida, que encierra y transforma en cada una de sus palabras. En este sentido se puede afirmar que el idioma materno, voz y testimonio de una antigua pertenencia, constituye una nueva patria para el exiliado.¹ La lengua, o la patria, no se contemplan aquí como algo que se posee, sino más bien como una constante compañía. Un soplo que nutre al alma despojada de todo y se traslada con ella a cualquier parte. Una música extraña, silenciosa, que dota de color y sentido a todo lo ajeno, que actúa como un arrorró en

¹ María Rosa Olivera W. opina sobre los giros estilísticos de la lírica de Gelman: “El poeta necesita expresar su dolor, sus muertos, sus tragedias, sus pérdidas [...]. Para ello, como Vallejo, va a tener que alterar el signo lingüístico: los significados y los significantes, la representación gráfica, las formas verbales; conjugará verbos imitando el lenguaje de los niños y quebrará la sintaxis tradicional” (137-138).

las oscuras noches del exilio. Veamos el poema de “El expulsado (yehuda al-haziri)” de Juan Gelman:

me echaron de 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 apagan los huesos/
me abrasan llamas vivas/
estoy expulsado de mí/ (*Com*/: 35)

La expulsión del palacio y de la tierra se presenta como una pérdida menor. El poeta los abandona y continúa su camino sin grandes cambios. La deportación de la lengua, sin embargo, no surte su efecto. La separación no se produce, y el idioma se conserva en todo momento como una cercana compañía, fruto de una unión inquebrantable. Es importante notar cómo en los últimos versos queda claro que la lengua tampoco es capaz de remediar la situación del exilio: la expulsión de “vos” arroja al poeta a un profundo destierro interior. El fuego lo consume y la lengua no puede ser más que un mínimo consuelo para él; o, más bien, el arma que utiliza para poder nombrar su dolor, dándole forma y logrando así enfrentarse a él. Sin la palabra, el exilio sería un castigo aún más cruel, pues no existiría en él la posibilidad de crear un mundo escondido que condujera a la recuperación de la memoria y a la esperanza de una futura redención.²

3.1 Los límites del lenguaje: conservación e innovación

En el caso de Gelman, tratándose del español, era necesario conservar ciertas particularidades de la lengua hablada en Argentina para que ésta no se diluyera en un conjunto impersonal,

² Así lo reconoce Shakespeare en el discurso de su célebre *Ricardo II*: “[...] este golpe que me arroja errante en el espacio. El habla que he aprendido en estos cuarenta años [...] ahora debo olvidar; ahora mi lengua no me es de más utilidad que una viola o un arpa sin cuerdas, o que un precioso instrumento encerrado en su estuche, o puesto entre manos incapaces de despertar su armonía. En mi boca mi lengua está ahora encarcelada, detrás de la prisión de mis dientes y los labios, y la estúpida, insensible, estéril ignorancia sirve de carcelera. Soy demasiado viejo para mimar a una nodriza, demasiado entrado en años para volver a la escuela. ¿Qué es, pues, esta sentencia, sino una muerte muda que roba a mi lengua su aliento nativo?” (42).

sobre todo cuando el exilio se desarrolló en países hispanohablantes (cierto tiempo en España y sobre todo en México). Julio Ortega ha escrito respecto a este fenómeno:

para numerosos exiliados latinoamericanos, el español fue la lengua del destierro, la lengua franca donde el sujeto desempacaba su lenguaje regional para hacerse cargo de su nueva identidad deshabitada por el exilio. (Ortega: 3-5)

Así, se trataba de evitar que la propia lengua se escuchara como algo extraño, para lo que debían mantenerse algunos rasgos característicos como el voseo (que nunca desaparece de la poesía de Gelman), o cierto vocabulario, aunque sin caer en un excesivo regionalismo, artificioso y absurdo. El esfuerzo se concentró en mantener una lengua natural, marcada por el exilio, sí, pero lo menos extranjera posible a los oídos del propio escritor. No obstante, la identificación total con la lengua materna, el llegar a habitarla completamente, es una ambición imposible. El poeta se embarca con ella en una búsqueda que no puede conducir más que a la tentación de crear un nuevo lenguaje, más cercano, y más apto para nombrar el mundo.

La palabra contiene al mismo tiempo la marca de la espera, del poder, y de un eterno fracaso. Al utilizarla, el hombre de algún modo rivaliza con Dios: emplea su herramienta decisiva y fecundadora, aquella que le sirvió para crear el universo cuando aún nada existía.³ Para los cabalistas, el hebreo, que se consideraba el lenguaje más puro, tenía una función mística: era una metáfora del mundo y del oscuro Nombre de Dios. Así, para acercarse a Dios lo mejor era utilizar el lenguaje, que llegaba a Él porque de Él provenía. Cualquier lengua hablada por los hombres sería en este sentido un reflejo de aquellas palabras primordiales pronunciadas por Dios y de su Nombre oculto, a través del que todas las demás voces adquieren sentido.

³ Respecto al proceso de escritura, Ciorán dice: “sólo puedo escribir cuando, habiéndome repentinamente abandonado el sentido del ridículo, me considero el comienzo y el fin de todo. Escribir es una provocación, una visión afortunadamente falsa de la realidad que nos coloca por encima de lo que existe y de lo que nos parece existir. Rivalizar con Dios, superarlo incluso mediante la sola virtud del lenguaje: ésa es la hazaña del escritor, espécimen ambiguo, desgarrado y engreído que, liberado de su condición natural, se ha abandonado a un vértigo magnífico, desconcertante siempre, a veces odioso. [...] Cuando se aborda un tema, sea cual sea, se experimenta un sentimiento de plenitud, acompañado de una pizca de altivez. Fenómeno más extraño aún: esa sensación de superioridad cuando se evoca una figura que se admira. En medio de una frase, ¡con qué facilidad se cree uno el centro del mundo! Escribir y venerar se dan juntos: quiérase o no, hablar de Dios es mirarle desde arriba. La escritura es la revancha de la criatura y su respuesta a una Creación chapucera.” (“Ciorán a modo de confesión”: parr. 2).

La posibilidad de atrapar algo con su nombre, sin despojarlo del habla y de la vida, es, como la vuelta al Paraíso terrenal, una eterna promesa. La poesía lo intenta, y quizá por ello esté abocada al fracaso. Ha de explorar las palabras, pero también el silencio que acaba por invadir a aquello que se nombra. Juan Gelman, consciente de estas limitaciones, las expresa del siguiente modo en el poema “La palabra”: “Mora en la sombra la palabra que te nombraría. Cuando te nombre, serás sombra. Crepitarás en boca que te perdió para tenerte” (*Salarios*: 45).

¿Qué hay en la sombra? La sombra, como la huella, denota ausencia, pero a la vez es la marca de una presencia constante aunque escondida. Además, se relaciona con la oscuridad, con aquello que está oculto. El poeta se debate entre decir, nombrar, sacar a la palabra de ese limbo en que se encuentra, o quedarse en silencio, intentando alcanzar aquello que sabe que su voz va a eclipsar. El lenguaje, así, es a la vez descubrimiento y fuga, amor y desencuentro. Las palabras se escapan. Quizá sólo aquellas que quedan por decir lleguen a cumplir su último destino:

amarti es istu:
un avla qui va a dizer/
un arvulicu sin folyas
qui da solombra/

amarte es esto:
un habla que va decir/
un arbolito sin hojas
que da sombra/

(*Dibaxu*: 54)

Lo que aparentemente es una apuesta por lo imposible, se convierte milagrosamente en la única posibilidad de albergar la vida. El nombre aún no pronunciado es el más fértil, y la verdadera sombra la da un árbol que no tiene todavía hojas, pero que posee el signo del primer candor.

Como dijimos en un principio, el lenguaje nos hospeda. Según la tradición judía, fue en el momento de la “caída”, de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, cuando éste perdió su inocencia. El hombre ha intentado sin éxito reencontrar la pureza del nombre antes de su eclipse, a través de la búsqueda de un lenguaje incipiente: las primeras palabras que pronuncia el niño, cargadas de asombro; el simple balbuceo. Es posible que sean estos signos los que más se acerquen a la voz no corrompida: y toda búsqueda posterior no sería más que un desandar el camino de la vida. En su poema “El coraje”, Gelman describe una escena de

destrucción que se inicia así: “Palabra que se consume al respirar, nombrar sus imposibles, huesos que ardieron para darle sombra, paladar acabado en sus salivas, lo que fue cuerpo y se calcina para que empiece el horizonte” (*Salaris*: 43). El fuego abrasa lo que tiene a su alrededor, lo convierte en cenizas para dar paso a algo nuevo. Es así como la palabra todo lo acaba y lo destruye (pues la fuerza creadora de la que la dotó Dios en la creación del mundo conlleva también la posibilidad de provocar un cataclismo). El poema termina, cuando no queda ningún refugio entre las llamas, con la frase: “Ya todo es nacimiento”. Y el silencio que se abre después alberga a ese lenguaje primero, cargado de inocencia. La poesía se acerca a él (para ello ha de despojarse de toda la retórica aprendida), pero nunca llega a alcanzarlo: “En otro momento, anterior quizás a toda articulación lingüística, el hombre y la naturaleza hablaron la misma lengua; pero ahora, nuestra morada se ha convertido en ruina” (Cohen: 10). ¿La patria que crea el lenguaje es pues una gran ruina, poblada de sombras y de ecos? El exiliado ha perdido su tierra, e intenta buscar refugio en un edificio –el de las palabras– que, al pretender acercarse a él, se resquebraja sin remedio. Su labor está, por tanto, condenada al fracaso. Juan Gelman, hablando de la poesía, se refería del siguiente modo a dicha impotencia:

Yo creo en la inaferrabilidad de la poesía y en su fracaso constante... Escribir no es un acto de voluntad. Más bien diría que es la necesidad de expresar, que nace de una obsesión. La posibilidad de hacerlo nos lleva al tema de la palabra. El resultado, para quien procura expresar, suele ser el fracaso. Posiblemente esa sea, entre otras, una de las funciones de la poesía: dejar constancia de ese fracaso. (Fondebrider: 29).

El apego a la lengua materna, ¿qué es entonces?, ¿sólo el reflejo de una antigua derrota? La lengua viene de fuera, del territorio del otro, de aquello que es anterior a nuestro nacimiento y no conoceremos jamás. Posee los fantasmas de todos sus antiguos hablantes, que no llegaron a habitarla pero intentaron también concebir la vida a través de ella. Jacques Derrida se pregunta, no sin cierta angustia, refiriéndose a su lengua materna: “¿Cómo es posible que, recibida o aprendida, esta lengua sea sentida, explorada, trabajada, y deba reinventarse sin itinerario ni mapa, como la lengua del otro?” (Derrida, “El molongüismo del otro”, *apod.* Cohen: 11). Gelman parece responder a dicha interrogativa, pues para él la lengua materna no se recrea, sino que por el contrario, “nos ata a una visión del mundo con su vida a lo largo del tiempo entre los habitantes de esa lengua” (“En torno a la condición judía, discurso de Gelman durante el encuentro de escritores judíos latinoamericanos”: parr. 9).

Lingüistas como Edward Sapir y Benjamin Whorf, al igual que muchos otros etnolingüistas, han apoyado dicha relación entre cultura y lenguaje, designada relatividad lingüística, y que asume que la cultura está determinada por el lenguaje. Así, las funciones perceptivas, cognitivas y emotivas del hablante perteneciente a una determinada cultura están definidas por el lenguaje que dicho sujeto habla y las palabras que usa. Desde esta postura estructuralista, el lenguaje marca incluso nuestras reflexiones más inconscientes y, de igual forma, nuestra manera de entender y acercarnos a nuestra realidad. A este respecto, Gelman asevera que:

El niño comienza a hablar, y la lengua materna es algo así como el andador de su habla, que después se convertirá en su lenguaje propio. El inconsciente del discurso está entonces formado de muchos signos. (“En torno a la condición judía...”: parr. 3).

No obstante, la lengua que nos conforma puede también exiliarnos y volvernos extranjeros en nuestra propia visión del mundo. Una vez más, el exiliado está en posición privilegiada para llegar a los límites de la existencia. Su exploración del lenguaje, con amor y dedicación, lo conduce igualmente al desarraigo, convertido ya en signo inalterable de su ser. A partir de la lengua conocida es necesario crear una nueva: ésa es la labor de la escritura, encontrar otras palabras, recién nacidas, en las profundidades del idioma, y hacerlas aflorar. Y es en este intento en el que dice Gelman que siempre se fracasa: la palabra primera queda a punto de ser dicha, en una eterna promesa. Y la poesía sirve para testimoniar esa búsqueda y esa espera: para descubrir, y también abrigar, el desarraigo profundo de los hombres.

Cuando el sistema político más limita, censura, coarta, Gelman escribe en una lengua poéticamente muy activa, pues existe en el fondo, aunque sin nombre, un movimiento que aguarda ser nombrado: la resistencia y la denuncia. Es entonces que su poesía abunda en sutiles desvíos, hábiles variaciones que finalmente estorban la recta lectura de su obra. En tan dramático contexto, Gelman defiende fervientemente a la poesía:

A pesar de los genocidas, la lengua permanece, sorteando sus agujeros, el horror que no puede nombrar. El ser humano creó las lenguas y hace cosas que ellas no pueden nombrar. El ser humano está dentro y fuera de la lengua. La poesía, lengua calcinada, tuvo que padecer en nuestro Sur discursos mortíferos, tuvo que atravesarlos y no salió indemne, pero sí más rica. Es que la poesía es un movimiento hacia el Otro, busca ocupar un espacio que en el Otro no existe. Pero, ¿cómo hacer olvidar a la lengua su ayer manchado de espanto? ¿Cómo cicatriza la lengua olvidando su ayer? (“¿Cómo hacer olvidar al lenguaje su ayer”: 290).

¿Cómo? Renovando la lengua, recreándola. Hay en la poesía de Gelman numerosos procedimientos expresivos que definen a la suya como una poética revolucionaria. El primero es la recuperación del habla infantil. Gelman favorece en su poesía los diminutivos y la equivocación de las normas gramaticales de la lengua, que fácilmente asociamos a la primera adquisición de nuestro idioma y a la afectividad e intimidad con la que el infante se relaciona con el mundo en sus primeros contactos con el mismo. Mientras que en “Nota XIV”, las alteraciones lingüísticas tejen la tragedia personal y el renacer de la palabra:

a cada rato/niño
que andó temprano por la sombra/voz
que mutilaron/ojo
que vio/niñito de mi sed arrancado
a sus pedazos/a su sed/las sedes
que le abrigaban el corazón/
se lo encendía mesmamente-
toda la noche golpeándome la puerta (*De palabra*: 110)

En *Carta abierta* (1980) conviven la crudeza de la muerte con la ternura del habla de un niño que aquí se insinúa:

¿la muerte sostenés
con tus manitas para que no aplaste
lo que sube de vos? (*Carta abierta*: 68)

El poema “III” parafrasea la unión mística con el alma, pero como un anhelo de recuperación de lo perdido en el momento inicial de la adquisición del lenguaje. También recuerda a la unión espiritual del hijo con el padre-Dios, descrita en los Salmos: “en el día de la angustia te invocaré, porque tú me responderás” (86:7) y “aunque pase por el valle de sombra de muerte, no temeré mal alguno, porque tú estás conmigo; tu vara y tu cayado me infunden aliento” (23:4):

padre que te dolía/ ¿para vos?/
¿padecimiento o lengua padecida
que habla/como no son de mi cabeza
estas canallas/estos padeceres?
¿almita que volás fuera de mí?/
¿tan me desfuiste que ya no veré
crepuscularte suave como hijo
acompañándome a pulso?/ ¿delantales

que la mañana mañanó de sol?/
¿bacas que pacieron la dulzura?/
¿cuaderno de la vez que despertabas
como el calor que nunca iba a morir? (15)

El hijo desaparecido por el que el padre se lamenta tiene una voz que transgrede el lenguaje; transgresión abierta al ideal de la libertad, poética y vivencial, aspiración recuperada por Gelman, quien recurre a la verbalización de sustantivos, y descuida las desinencias verbales y el uso canónico de la sufijación:

¿dónde estás mismo ahorita?/ ¿descansás?/
¿nadie tortura tu blancor?/ ¿ya mudo
quietás tu luz contra las tinieblas?//¿late
tu oscuridad?//¿llagás en puro fuego... (23)

Intentar decir el dolor es también desdecirlo: recorrer en sentido inverso el camino que lleva a la formación de las palabras, acomodarlas a una realidad que no tiene nombre, pues todos los nombres parecen demasiado gastados para recoger la fuerza de esa emoción. Alma, hijo, pena, mundo, soledad, ser: ¿qué les queda a estas palabras, en la lengua común, de su significado más hondo? *Hijo* debería remover las entrañas, *pena* transformar la voz en lágrimas, *alma* despertar al cuerpo, como un rayo de luz. Pero para ello necesitan provocar una reacción, un cambio; tener la fuerza del nombre creador cuando son dichas. Gelman, consciente de la dificultad, intenta sacarlas de su contexto habitual, trabajarlas como un artesano moldea la madera o la arcilla, hasta conseguir un resultado que se acerque más al corazón y a su sufrimiento:

rostro o noche
donde brillás astrísimo de vos/
hijo que hijé contra la lloradera/

pedazo que la tierra embraveció/
amigo de mi vez/miedara mucho
el no avisado de tu fuerza/amor
derramadísimo (4)

El sustantivo astro, cuerpo celeste, se convierte en un adjetivo superlativo para dar fe de la luminosidad y la lejanía. Hijo, palabra clave de *Carta abierta*, da lugar al verbo “hijar”, que se repite sin descanso. Sustituye a criar, amar, proteger, llorar. Y lo mismo ocurre con el sustantivo miedo y el expresivo verbo “miedar”. Todos ellos reflejan una voluntad

desesperada por decir, casi gritando, lo que se siente y lo ocurrido: decirlo con dolor y fuerza, en un lenguaje que sea apropiado para enunciar las experiencias que ponen al ser humano contra las cuerdas de la vida y del horror. Las palabras, pues, han de estar en el límite, traspasarlo quizá; y a la vez seguir siendo comprensibles. Tienen que poseer la fuerza del llanto o el grito sin perder la significación de la lengua.

Gelman, en este intento, llega a transformar su propio nombre, su ser. Desea acercarse a su hijo de algún modo, comunicarse con él, verlo del lado de la muerte. Quisiera, como Orfeo, tener una oportunidad para rescatarlo del infierno, pero no le es concedida. Lo busca desesperadamente, y se pregunta por el alcance de su dolor:

¿acaso no te duelo/te juaneo/

te gelmaneo/te cabalgo como
loco de vos/potro tuyo que pasa
desabuenándose la desgraciada?/
¿esa que llora al pie de mis muereras?

¿acaso no te soy para padrearte?/
¿me vas a disculpar que te hije mucho?/ (15)

La tristeza del poeta se va transformando poco a poco en rabia, y en *Si dulcemente* la suavidad de los diminutivos y superlativos, generalmente empleados por los niños, se intercala con amenazantes vocativos:

pensando en los huesitos cuando llueve/los compañeros
pisan la sombra/parten la muerte/
circulan en la noche sensitiva/
oigo sus voces como rostros vivos (*Si dulcemente*: 51)

vamos a empezar la lucha otra vez/ el enemigo
está claro y vamos a empezar otra vez/
vamos a corregir los errores del alma/
sus malapenas/ sus desastres/ tantos compañeritos
derramados/hijitos derramados/vamos
a empezar/llegó el día con su
recordación de muerte/llegó la
noche con su recordación de muerte (32)

El diminutivo va adquiriendo distintas modulaciones hasta valerse de manera independiente. Se trata de palabras que ensanchan el campo semántico, potencian y duplican el significado, y que generalmente hacen más tierno el lenguaje; transfieren a las palabras una función

expresiva, real o fingida, de afecto, y en este caso, de disminuir la gravedad de los hechos. El uso de los diminutivos en la obra gelmaneana, provoca en la lectura de algunos de sus versos otro efecto; sí, un matiz casi infantil o ingenuo que resalta con gran fuerza en oposición al resto de las palabras en el poema total, pero sobre todo, con palabra dicha como quien tranquiliza, la voz poética hinca todavía más hondo la denuncia de esas terribles torturas y muertes. Los “hijitos” son los hijos indefensos; los “huesitos” son huesos triturados con rencor y odio; también son huesos evocados con compasión o ternura, y cuyas formas diminutivas, en la tragedia de la tortura o la muerte, vuelven al dolor un poco más soportable, la narración de los hechos, menos terrible. Pueden también provocar el efecto opuesto: resaltar la brutalidad de los acontecimientos, ejercidos contra seres indefensos.

Gelman también recrea el habla infantil a través del ritmo poético, que se aproxima al de las canciones infantiles, pausado y breve. La sintaxis sin puntuación, como de sonsonete, se asemeja (al nivel sonoro) a una canción infantil “derramados/ hijitos derramados” o “recordación de muerte/ llegó la noche con su recordación de muerte”, pero con un contenido semántico sesgado.

Así, Gelman transforma en forma diminutivas por igual a sustantivos (“huesitos”, “ramitas”, “niñitos”, “pajaritos”) y adjetivos (“solito”, “chiquito”), e incluye alguno que otro determinativo (“mismito”). Los superlativos, por su parte, intensifican el significado de un símbolo o de la experiencia, como lo muestra el poema “Caras”:

quietos por fin/ solísimos/ sin besos
o esta sombrísima de vos/ caes
que te das/ ciega/ contra paredísimas (51)

propósito que se convierte en promesa con el uso reiterado de las palabras “tierra”, “leche”, “patria”, “compañeros”, junto a “sol”, “luz”, “vuelo”, “ala”, “piedra” a lo largo de *Si dulcemente*.

La remisión al lenguaje infantil recuperado en la poesía gelmaneana remite también a la imagen del niño pequeño que se esfuerza comprender una realidad difícilmente aprehensible, desordenada, caótica. Realidad que en primera instancia le es transmitida por su madre a través de pequeños mensajes, a veces en forma de rimas sencillas, tipo sentencia, a veces con diminutivos, otras con superlativos, para que así le resulten más fáciles de aprender

y digerir. Mensajes de realidad que, en el caso del poeta, son tanto o más difíciles de asimilar debido a las numerosas pérdidas y reajustes que el exilio trajo consigo.

3.2 Intertextualidad

El fenómeno de la reescritura en la obra de Juan Gelman, una de las características más sobresalientes de su poesía, ha sido considerado por la crítica⁴ como una búsqueda de exactitud en la expresión. La reescritura en su cuerpo poético no es sólo una práctica que tiene como objetivo la precisión, sino también un fenómeno relacionado estrechamente con la lectura, la relectura y la intertextualidad. La teoría de la intertextualidad⁵ sostiene que el texto es un universo abierto, un sistema de signos que depende de otros sistemas de signos. En este sentido, la reescritura como fenómeno en Gelman así como en otros poetas exiliados se asemeja a la noción de “patria” a la que se refiere Bloch (1-17). Para este último, el arte anticipa un mundo auténtico que constituye la patria o el hogar todavía no habitado. ¿Adónde vuelve esta poesía una y otra vez? Pues, a sí misma. Más aún, vuelve una y otra vez para reescribirse.

De manera que si la reescritura en la poesía gelmaneana no es sólo práctica sino fenómeno, dicho fenómeno adopta la forma de un retorno a un lugar específico, el texto, y con una función más o menos obvia, la de la corrección. Si en el pensamiento utópico de Bloch se desea volver a la patria o al hogar, en la poesía gelmaneana el lugar que posee una función equivalente a la de la patria o el hogar es el poema mismo. Más específicamente sus propios poemas, y las referencias a otros poetas o tanguistas con cuyas obras se establecen relaciones de intertextualidad.

La intertextualidad⁶ es utilizada por Gelman para asumir la voz de otros, de hacerlas suyas. Es, en este sentido, un mecanismo presente en su producción, enriquecedor y generador de un movimiento con multiplicidad de significaciones transgresoras. Gelman

⁴ Así lo han expresado críticos como José Weinstein, José Miguel Oviedo, Hernán Loyola, Jaime Siles, Mempo Giardinelli, Víctor García de la Concha y Luis Antonio de Villena, entre otros.

⁵ Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee al menos como *doble*. (Kristeva: 190). La idea de intertextualidad tiene una implicación evidente: ningún sujeto puede producir un texto autónomo, es decir, en el que no existan vínculos con otros textos, un texto que surgiera límpido, impoluto de la mente del sujeto que lo produjera. Esto implica que los sujetos producen sus textos desde una *necesaria*, obligada, vinculación con *otros* textos.

⁶ El concepto está vinculado con el concepto que Bajtin y otros autores denominan como ese juego de interacción entre textos de distintos autores y épocas.

homenajea a la poesía en general y a sus poetas favoritos en particular.⁷ Por ejemplo, en “Siempre la poesía” recuerda a Lautréamont y enfatiza el carácter colectivo del sentir poético:

La poesía debe ser hecha por todos y no por uno/dijo
 esas cosas solamente las puede decir un francés/rengo (*Hacia el sur y otros*: 66)

En *La junta luz*, el diálogo establecido entre el niño y el militar “se inspira directamente en testimonios recogidos por Carlos Gabetta en su libro *Todos somos subversivos*” (*La junta luz*: 34).

El diálogo reproduce la horrible realidad argentina de los campos de concentración:

<i>La junta luz</i>	Testimonios de Ana María Carceaga en <i>Todos somos subversivos</i>
arriba, cartel que dice: “ana maría / 16 años / estudiante” otro cartel, al costado: “buenos aires/ 13 de junio de 1977” (83)	Está probado que Ana María Careaga fue privada de su libertad el día 13 de junio de 1977 alrededor del mediodía por un grupo armado, que dependía del Ejército Argentino (31).
un auto/ dos hombres/ me vendan los ojos/ (83)	Dos personas vestidas de civil me introdujeron por la fuerza en un automóvil y me llevaron a un centro de detención (33).
en la ciudad/ es la ciudad el día/ el día el subsuelo/ la escalera/ la pieza (83)	Es increíble haber estado ahí, tan cerca de la supuesta civilización, y a la vez desaparecida (33).
¿dónde está tu familia? el tiempo/ la mañana	En mi casa la política había sido siempre una cuestión cotidiana. Recibíamos a todos los perseguidos del Paraguay, estuvo de visita Allende antes de ser presidente de Chile. (34).
cuando me vuelvas a ver no me reconocerás/ el enemigo me quiso destruir/ me quiso convertir en trapo o cosa/ no me reconocerás (85)	Estábamos desfigurados. Una vez otra presa me cortó el pelo porque por primera vez en mi vida tenía liendres. Había un metal pulido en una pared, que usaban como espejo. Me miré y fue muy raro: no me reconocí a mí misma (35).
¿dónde estás/ mi mañana?/ te tengo aquí/ sos vientre/ (...) adentro él vive/ resistió/ me crea/ no conozco su rostro/ hace mi rostro/	Creo que para mí fue un privilegio estar embarazada. Sé que es raro que diga esto, pero yo no estaba sola (...). Siempre sentí que esto me salvó (35).

⁷ Gelman ha manifestado su gusto por dicho procedimiento diciendo: “Me gustaría que alguien, ahora o dentro de varios siglos, leyera y re-escribiera, a su vez, mi poema” (refiriéndose a su poema Yehuda Halevi, durante el encuentro de Ma. del Carmen Sillato con el poeta (*apod.*, Sillato: 83).

mi mañana (84)	
milico (gesto de golpear): oírme bien, idiota/ anoche no te hicimos nada, ¿me entendés?/ empecemos de nuevo (gesto de golpear) ¿qué te hicimos anoche?	Me decían: “no vas a contar nada, dedícate a tu bebé, mirá que cuando te agarremos de nuevo no vas a estar embarazada”. Yo pensaba que si alguna vez salía no podía hacer otra cosa que contar que lo que estaba pasando en ese lugar (36).

En los siguientes versos, un niño dialogante ya no tiene palabra propia, y la veracidad del lenguaje se debate por el uso que cada uno de los hablantes hace del mismo:

niño: soy un niño
milico: confesá que sos un guerrillero
niño: un niño
milico: decí tu nombre y apellido, tu apodo de guerra, de qué grupo sos, la zona donde actuabas.
niño: soy un niño
milico: (gesto de golpear) ahora confesá que sos un guerrillero
niño: sí, ahora soy un guerrillero
milico: ¿viste que sos un guerrillero? ¿por qué no lo dijiste antes?
niño: lo dije ahora porque usté me golpeó para que lo dijera.

Puede observarse en el poema otro valor performativo del lenguaje poético gelmaneano: la reiteración. La anterior es una escena casi bautismal, que repite una y otra vez “sos un guerrillero”. Así, esta frase, perversamente repetida fuera de su contexto verdadero, anula la voz del otro. El poema se aproxima de esta manera al salmo bíblico que funciona como un acto y a la vez un espacio, aunque en el poema de Gelman se recrea un diálogo equilibrado y humano que no existe en el salmo.

En el poema “Ruisseñores de nuevo”, la voz lírica enlista a numerosos compañeros de militancia, tanto política como literaria:

en el gran cielo de la poesía [...]
está cantando el ruisseñor de keats/ siempre/
pasa rimbaut empuñando sus 17 años como la llama de amor
viva de san juan/
a la teresa se le dobla el dolor y su caballo triza
el polvo enamorado de francisco de quevedo y villegas/
el dulce Garcilaso arde en los infiernos de John donne/
de César Vallejo caen caminos para que los pies de la poesía
caminen/ [...]
baudelaire baja un albatros de su reino celeste/

con el frac del albatros mallarmé va a la fiesta de la nada posible/
suenan el violín de verlaine en la fiesta de la nada posible/
recuerda [...]
que gironde liublamará perrinunca lamora/y
girarán los barquitos de tuñón
contra el metal de espanto que obusó a apollinaire
oh lou que desamaste la eternidad de viaje/
el palacio del exceso donde entró la sabiduría de blake/
el paco urondo que forraba en lamé la felicidad [...]
roque Dalton que trepaba por el palo mayor de su alma
y gritaba “Revolución” [...] (*Hacia*: 42)

Gelman abraza no únicamente a sus contemporáneos, sino que también entabla una especie de diálogo literario con poetas muertos como Quevedo. En “Nota XXII”, se teje un entramado entre la obra del poeta argentino y el “Amor constante más allá de la muerte” del clásico español. El primer parentesco que salta a la vista tiene que ver con la organización formal del poema: Gelman retoma (cosa extraña en su poesía) la métrica y extensión del soneto:

Gelman (verso 1):

hue/sos/que/fue/go a/tan/to a/mor/han/da/do (*De palabra*: 120)

Quevedo (versos 9 y 10):

Al/ma a/quien/to/do un/Dios/pri/sión/ha/si/do
Ve/nas/que hu/mor/a/tan/to/fue/go/han/da/do (*Poemas escogidos*: 178)

La identificación fónica es evidente; Gelman ha hecho tres sustituciones que, sin embargo, mantienen el mensaje poético: “venas” por “huesos”, “humor” por “fuego”, “fuego” por “amor”. Quevedo, como Gelman, había innovado en la lengua castellana, atacando la norma culta, e introduciendo en sus composiciones la derivación, la composición, la parasíntesis, el neologismo y las transformaciones onomásticas. (Gariano: 319-322).

Mientras que para Quevedo el generador de sentidos en su soneto es la muerte, a partir de la cual se justifican la inmortalidad de los sentimientos y del alma más allá del polvo y las cenizas, para Gelman es el amor vivido por los muertos y desaparecidos bajo el régimen militar argentino el que habrá de reivindicar la justificación de su existencia. En sus constantes luchas contra una historia que le niega esperanzas, Gelman recurre a la escritura obsesiva y al coloquio con obras y autores diversos. En Quevedo encuentra la reconfortante oportunidad de llevar el lenguaje hasta sus últimos significantes.

Los acercamientos no se dan únicamente entre poetas y obras de distinto origen, sino que en *Citas y comentarios*, Gelman dialoga con su propia cultura y coloca en un mismo nivel la tradición⁸ cultural popular argentina (el tango) con la poesía de los místicos españoles, recurso poético este último del que se sirve para unirse con lo ausente, sabiéndose un hombre común víctima de su historia. Ya en *Gotán* (1962), Gelman había incorporado algunas frases tangueras, adueñándose de lo más popularmente argentino en cuanto a su habla tradición popular, como lo demuestra su poema “Mi Buenos Aires Querido”. Las analogías entre ambos poemas están señaladas con cursivas:

“Mi Buenos Aires Querido” Gardel/Lepera	“Mi Buenos Aires Querido” Gelman
<p>En la cortada más maleva una canción dice su ruego de coraje y pasión; una promesa y un suspirar borró una <i>lágrima de pena</i> aquel cantar.</p> <p>El farolito de la <i>calle en que nació</i> fue el centinela de mis promesas de amor, bajo su inquieta lucecita yo la vi a mi pebeta luminosa como un sol.</p> <p>Mi Buenos Aires querido, cuando yo te vuelva a ver no <i>habrá más pena ni olvido.</i></p>	<p>Sentado al borde de una silla desfondada, mareado, enfermo, casi vivo, escribo versos previamente <i>llorados</i> por la <i>ciudad donde nació</i></p> <p>Ni a irse ni a quedarse, a resistir, aunque es seguro que <i>habrá más penas y olvido</i> (<i>Gotán</i>: 23)</p>

Las letras del tango, compuestas con base en el argot llamado lunfardo, suelen expresar tristezas, especialmente en temas amorosos entre el hombre y la mujer del pueblo. Los versos tangueros son considerablemente complejos, incluyen metáforas y reflexiones, y a la vez se aproximan a los estratos más humildes de la población con el uso de expresiones populares. Los temas principales y más conocidos de las letras de tango son el desengaño amoroso y el paso del tiempo, pero también la ciudad y sus personajes, la problemática social y política, el amor, la muerte, el fútbol y el mismo tango.

Dieciséis de los poemas de la sección de “comentarios” (*Citas y comentarios*) evocan ya desde el título a ocho reconocidos autores de letras y compositores de tango. Dentro de los

⁸ Según R. Williams la *tradición* –la tradición literaria– es el conjunto de elementos dominantes (por definición) y residuales, que consolidan la hegemonía del sistema literario vigente en un determinado momento sociocultural (67). El concepto supone el trabajo selectivo de la cultura, de acuerdo a parámetros que manifiestan una continuidad *deseada* –no necesaria– que proviene de los sectores culturalmente dominantes o mayoritarios.

autores de tangos mencionados por Gelman sobresale Homero Manzi. El primero de los comentarios en el que se hace referencia a él, el “comentario XL (homero manzi)”, teje intertextualmente imágenes del conocido tango “Sur” del mismo autor:

“Tango Sur”	“Comentario XL [homero manzi]”
San Juan y Boedo antiguo y todo el cielo, Pompeya y más allá la inundación, tu <i>melena</i> de novia en el recuerdo y tu nombre llorando en el adiós... la esquina del herrero, <i>barrio</i> y pampa, tu casa, tu vereda y el zanjón y un perfume de yuyos y de alfalfa que me llena de nuevo el corazón. (381)	o hambre mía/ <i>melena</i> que brilla en la noche/se abre como la gran verana de la luz/ como una pájara de cielo/ iluminando calle a calle el <i>barrio</i> donde pasa a pie mi alma como una triste en vos/ noticia o joya de tu ausencia (57)

La nostalgia por el barrio del sur que se añora es una entre otra muchas ausencias, como la de la novia de hace muchos años. El poeta dialoga con la amada ausente, pero indirectamente, con la ausencia del barrio. Detengámonos en el poema "Comentario XVIII (gardel y lepera)" para profundizar la relación de la voz poética con la ausencia:

sucede que/de día/de noche/soy
el castigado por tu ausencia/vos linda como un sol/
y tenés piecitos como dulce esperanza que andan por mi
saliva como tus ojos/ soñándome/olvidándome/sangrándome
de adiós/ (Citas: 29)

A lo largo de estos versos, Gelman equipara la soledad del poeta exiliado con la soledad que experimenta un anónimo amante que ha perdido a su amada, pero siguiendo el modelo sentimental del tango. El lenguaje es otra vez esperanza y paradoja, saliva que atraviesa el aire con un mensaje de dolor y anhelo. La luz proviene del otro, del cuerpo amado, de su cabello o de sus pies. La ausencia atraviesa la palabra y el fuego: la pérdida del país, de la mujer, de Dios, y todas se reúnen en un único sentimiento de desazón y búsqueda, de memoria y encuentro.

El desengaño amoroso como tema central del tango es un eje común, aunque sólo parcialmente cierto. Quizás lo que llama la atención en la forma en la que el tango lo aborda: el contraste del hombre *duro* y machista, emocionalmente restringido, que se abre emocionalmente, mostrando su interioridad y la profundidad de su sufrimiento. En el tango los hombres lloran y hablan de sus emociones, en un mundo en el que los hombres no deben llorar ni exponer sus sentimientos:

Llora, llora corazón,
llora si tienes por qué,
que no es delito en el hombre,
llorar por una mujer
(*Angustia*. Letra y música: Horacio Pettorossi)

El tango estará presente en la obra gelmaneana tanto por su esencia popular y callejera, como por su visión nostálgica y desgarradora del mundo. En “Aquel prócer sin marcha”, el autor se pregunta por qué el tango nos hace sentir que palpita una tragedia universal en el drama vulgar y repetido, en el tango del hombre que una mujer abandonó. Quizá el tango use a la mujer como símbolo de muchos otros abandonos y castigos de este mundo. El tango, en realidad, parece estar hablando siempre de otra cosa (300). Esa otra cosa son las pérdidas y sufrimientos humanos de diversa índole, y que Gelman retrata en su poema “Otro tango”:

¿por qué tenías que morir?/
¿acaso la dulzura no te seguía como un buey?/
tenías una ventana en el pecho/
tu almita calentaba como un fuego pero él se murió/
también el jorge se murió y ninguna tibieza lo rodeaba/
¿dónde estabas/vos/mundo/o cierva/
o astro que brillás entre el trabajo y la lucha?/
julio cayó con un sol en el cuerpo/
alrededor giran mujeres/pechan/furian/chan-chán/
vamos a hacer una mañana alta como una ventana/
los compañeros se asomarán/
verán los cielos no nacidos
donde colgaban astros para vidas más bellas/ (Hacia: 48)

En palabras del propio Gelman, el tango es fundamentalmente exilio: el tango tiene esa visión exiliar. Todas esas historias de la mujer que lo abandona a uno, del dolor que eso causa, y de los demás pesares presentes en las letras de tango, son nada más que símbolos o representaciones de otros abandonos. Y yo creo que lo mismo ocurre en el caso de San Juan de la Cruz. (Giordano: parr. 9).

Las letras, cantadas por los tangueros, abren en la mente del lector diversas interpretaciones, que éste suele vincular a su experiencia personal. El tango reflexiona además sobre el efecto destructivo que el paso del tiempo tiene sobre las relaciones, los objetos y la vida misma. El tanguero manifiesta entonces su impotencia ante el transcurso temporal, y el

dolor que las metamorfosis arrastran consigo. Gelman lo expresa así en los primeros versos del poema recién citado:

*El monstruo de la razón engendra sueños/dijo/
hundió sus manos en la noche y las dejó acostaditas/
su voz adolescente
tenía ojeras donde empezaba el sueño/
cayó en combate un día de estos tiempos/
ese día las mujeres se enojaron con Dios/
con los pechos furiosos golpeaban
por donde julio se estaba
no para
contra los aujeritos
yendo de aquí/
irse/abandonar/
sino porque sucede que hay que irse/
muchas veces pasa eso/
hermanas/manos/hay que irse/chan-chán/
algunos cuidan madres amargas en el patio/
otros pierden la voz/
otros duermen con camisas de fuego/
ese día las mujeres golpeaban con los pechos
furiosos/ (Hacia: 48)*

Explica el poeta argentino que, como todo muchacho de barrio porteño, él mismo incorporó el tango de manera natural, no de una manera “intelectualmente preconcebida”, subrayando la intención de manejar los elementos de la mitología tanguera con un sentido inverso, tratando de desmitificarlos, en una resignificación que apelaba a la ironía. Así, lo "tanguero" en su obra, dista mucho del estereotipo armado de gestos, guiños y frases generalmente predecibles. Por el contrario, en la poesía gelmaneana esta marca aparece reprocessada en un hacer que privilegia el cruce de discursos. De este modo, el montaje revela fragmentos de canciones (“El día que me quieras”, “Cruz de palo”, “Volvió una noche”, “Anclao en París”, “Desde el alma”, “Cobardía”, etc.) junto a pasajes de “El libro de Job”, el *Martín Fierro*, versos de Vallejo, *La Biblia*, manifiestos vanguardistas, etcétera.

Lejos de ahondar en un distintivo porteñismo construido sobre la base de lugares comunes, Gelman desencaja los giros argentinos y los coloca lejos de sus connotaciones obvias; aparecen aquí y allá partes de una escenografía, objetos desteñidos que cobran nueva vida en impensables compañías. Algunos textos firmados en coautoría de *Citas y comentarios*

incluyen nombres como San Juan de la Cruz y Contursi, el rey David y Cátulo Castillo, Ezequiel y Lepera.

El proceso es gradual; presente desde los primeros libros, se acentúa marcadamente en algunos de sus últimos en el exilio, como *Citas y comentarios* y *Hacia el Sur*. En la cuerda del collage y la intertextualidad, por la extensa obra de Gelman transitan personajes de la canción ciudadana ("la encontraron metida en un gotán / se llamaba María la más mía"), músicos (Ciriaco Ortiz, Roberto Firpo), fragmentos de letras, fraseos gardelianos ("tarta arsiedá"), onomatopéyicos finales de tango, términos lunfardos, locuciones y refranes populares. Y todo en esa voz que, al tiempo que sobrevuela la escena dramática, sabe desdoblarse hacia el gesto paródico.

Ya en el prólogo de su primer libro, *Violín y otras cuestiones*, Raúl González Tuñón hace mención a este "clima porteño, entrañable" que cruza "galopando una música de tango" y que tiñe muchos de sus textos en esa urbe que ya "se ponía los pantalones largos" (4). El hablante es, desde ya, un ciudadano común preocupado por las cosas que a todos preocupan, aunque en esa cuerda de oralidad se deslicen "otras cuestiones": la desocupación, sí, pero también la guerra de Corea, el nazismo, las leyes represoras contra el inmigrante, el peligro de la guerra atómica, etcétera.

El mismo Gelman señaló en entrevista, que los poetas que integraban "El Pan Duro" poseían una concepción de la poesía como comunicación que no solamente los acercaba a Tuñón sino a los poetas del tango. Son los años –según Horacio Salas– de un verdadero aluvión de poesía ciudadana, con una mirada atenta hacia esos poetas que "dejaron de ser considerados meros letristas, como se los juzgaba peyorativamente hasta entonces. Eran los traductores de una forma de ser." (56).

El gran aporte de Juan Gelman radica en que, partiendo de una estética de lo cotidiano e intrascendente, de lo popular, de lo marginal si se quiere, comprendido todo en el concepto del tango, la eleva a la categoría de valor trascendente a través de la ironía, técnica que lo salva de caer en la mera repetición del discurso de partida. Gelman también añade una enorme dosis de sentimentalismo a sus poemas tangueros, salvándolos de lo cursi y de lo melodramático. Un poema tanguero de Gelman tiene la destacable habilidad de llevar al lector por el conocido formato del tango a través del mundo poético inédito en el que el lector tiene una función muy concreta: la de construir la realidad poética omitida deliberadamente por el poeta.

3.3 Poesía coloquial (una forma de dialogar)

Aunque el mismo Gelman afirma que lo que él escribe “no es una poesía conversacional, más bien, me planteo en qué medida el lenguaje corriente puede producir un temblor poético” (Posadas: parr. 4), está claro que su poesía, al menos en una buena parte de su entramado poético, está más cerca del habla que de la lengua; más próxima a las charlas cuya forma está moldeada por el impulso del habla. Aparecen a lo largo de su obra un *yo* y un *tú* que dejan, en la segunda persona, un lugar para que el lector se sitúe. Por momentos, hay una especie de convenio callejero, voces diversas que se conjugan en un mismo espacio, y que el poeta relata a modo de crónica:

lástima, lástima, decían las vecinas

[...]

Qué manera era ésa de pecar de pecar

decían las señoras acostumbradas a la discreción

[...]

Hasta que vino uno y dijo “levanten al difunto”. (Gelman, “Un collar de obsesiones”: 21).

Gelman se dice influido por Vallejo en esa búsqueda del coloquialismo, por lo “no registrado burocráticamente sino como maravilla del habla popular, como secreto de expresión y como referencias de búsquedas no sólo más hondas sino también más libres.” (43).

Vossler, recordado por Pedro Salinas, puntualiza el hecho de que “cuando a los hombres se les despoja de su tierra, encuentran como un nuevo hogar en su lengua madre que está a todas horas y en todas partes presente en sus sentidos, y por eso puede volver a convertirse en algo concreto, en algo como morada terrenal” (Vossler, *apod.* Salinas: 32-33). El coloquialismo que remite a la lengua materna, al giro lingüístico argentino, es una morada de la que el poeta no puede ser expulsado.

Así, el poema se convierte además de un acto de creación, en una afirmación personal. En su monólogo dramático, Gelman opina, explora el asunto, describe, interroga, afirma, vuelve sobre lo mismo, explica, se dirige al interlocutor, extiende. La secuencia lógica se rompe, cede su rigidez para dejarse llevar por una bien elaborada incoherencia. El poeta dialoga con el interlocutor, preguntándole retóricamente, empleando locuciones de enlace. Su

fuerza radica en las imágenes y en la libertad para asociarlas, como podemos ver en el poema “vos”:

abierto al mundo de un mundo saliendo de otro mundo
y la pasión mudaba como loca en tu voz/
y tu cuerpo tenía parientes pisados por el cielo/
los pies del cielo caminando en la noche como
catástrofes
dzxe vos/ país

cuerpo que me temblás entrado al alma/
frío que me enfrías/manito tuya
manando sombra/sombra/sombra
¿paro tu deshacerte en algún lado?/

¿te rejunto otra vez?/¿te apeno el habla?7
¿te duelo el nunca?/¿más?/¿o nunca más
me mirará hermosteando tu hermosura?/
¿descansás de tu piel?/¿desquerés mucho?/

¿me escuchás/ deteniendo tu pasaje
fuera de vos?/ ¿carita que solés
iluminarte el animal?/ ¿o pena?/
¿recorrerme la cielo/ como sol?/ (50)

La incoherencia es no sólo temática sino gramatical. El poeta abandona la construcción sintáctica con la que inicia una frase y pasa a otra porque en ese momento ha surgido una idea que se ha hecho dominante, o quizás para relativizar los feminismos, machismos, singulares y plurales a los que estamos acostumbrados. Puede así reforzar la expresividad y enfatizar su acercamiento al lenguaje coloquial; llama la atención del lector sobre sus versos y lo predispone a que lo escuche, como en el siguiente verso: “de la dolor de muchos” o en “ya caminando con las pies del mundo”.

El lenguaje coloquial tiende a mantenerse con las repeticiones, y la cotidianeidad, por supuesto cercana a la realidad, tanto política como social, aunque coincidiendo con la circunstancia *interior* del poeta. Las repeticiones cumplen además, con una función cohesionadora en los poemas, aglomerándolos fuertemente, como lo ejemplifica el poema “Glorias”:

¿y dónde no la hay esa sangre caída de los 16 fusilados en Trelew?
¿y no habría que ir a buscarla?
¿y no se la habría de oír en lo que está diciendo o cantando?
¿no está esa sangre acaso diciendo o cantando?

¿y quién la va a velar? ¿quién hará el duelo de esa sangre?
¿quién le retira amor? ¿quién le da olvido?
¿no está ella como astro brillando amurada a la noche?
¿no suelta acaso resplandores de ejército mudo bajo la noche del país? (*En abierta oscuridad*: 53)

No debe olvidarse, como lo reitera Angelina Muñiz-Huberman, que “el poeta en el exilio se reconoce por el sonido, por el eco y ésta es su realidad. Ha cambiado la vista por el oído; ya no verá a su gente ni su paisaje: el sonido de la poesía que va creando es lo único que puede recuperar: la cadencia que le une a sus pérdidas. [...] Traslada la imagen interna a la imagen poética y, de este modo, mitiga su dolor.” (Muñiz-Huberman, *apod.* Corral, Souto y Valender: 376). A esta remembranza aspira la poesía gelmaneana, y su coloquialismo también aspira a lo que J. R. Jiménez se refiere cuando afirma que “quien escribe como se habló irá más lejos en lo porvenir que quien escribe como se escribe” (Jiménez *apod.*, Harris y Maristany: 650-651).

3.4 Polifonía

El hablante poético gelmaneano integra la voz de multitud de hablantes a través de distintos procedimientos. En su juventud, impactado por su poema “Arte poética”¹⁰, copiado en un barrio de Montevideo, escribió:

Nunca fui el dueño de mis cenizas, mis versos,
rostros oscuros los que escriben como tirar contra
a muerte. (*apod.* “Bazar de asombros, Juan Gelman, una mística judía porteña”: parr. 3).

A partir de 1975, cuando el poeta inicia su camino errante en el exilio, su obra se unifica con la marca de la pérdida, la ausencia del propio exiliado, las modulaciones autobiográficas y la referencialidad histórica; sobre esa base nacerán los versos gelmaneanos que acentúan la “otredad”: ser otro a través de las traducciones, otros nombres, transformarse en otro a través de las voces de las que se apropia el poeta.

⁹ El 22 de agosto de 1972 fueron masacrados 16 militantes de distintas organizaciones revolucionarias en la base aeronaval de Trelew, en la Patagonia argentina.

¹⁰ El poema original se publicó en el libro *Velorio del solo* (1961), Buenos Aires: Nueva Expresión.

En el exilio, la poesía de Gelman estará marcada por la identidad del hablante poético o la no-identidad del yo lírico. Se acentúa la inmersión en la historia colectiva, mientras brotan en la memoria los recuerdos personales. En este sentido, son frecuentes en la obra gelmaneana los desplazamientos de autoría. En primer lugar, delega algunos versos en las voces de “otros”, de tal manera que su escritura simula un habla “por sí misma”. Previo a su exilio, Gelman se había presentado en sus obras como mero trasmisor del sentimiento de otros (“Arte Poética”, “Gotán”, los poemas en *Cólera Buey*) o como traductor de poemas escritos por sus seudónimos (“Traducciones I: Los poemas de John Wendell”; “Traducciones II: Los poemas de Yamanokuchi Ando”; “Traducciones III: Los poemas de Sidney West”). En su poesía exilar, la voz habla preferentemente en primera persona, en un *yo* que en mayor medida tiende a identificarse no sólo con el poeta cuyo nombre está escrito en la portada del libro, sino también con el hombre. El poeta se presenta a sí mismo como el coautor de algunas de sus obras (*Citas y comentarios*, *Composiciones*), y es protagonista de los desplazamientos entre el hombre (voz poética) y el poeta; se desvela la identidad del *yo* poético. El nombre del autor, que normalmente aparece sólo fuera del texto, en la portada, irrumpe en la mitad de un poema, nombrándose el poeta en tercera persona:

a ver si apago de una vez
todas las deudas de gelman con la dulcísima señora

Gelman recupera en su poesía exilar el desdoblamiento del yo poético: figuras alternas con nombres propios, intercalamiento de versos ajenos, colocación de citas verdaderas y falsas, etcétera. Rompe así los límites de la unicidad, expresando libremente las múltiples facetas que lo caracterizan. Con todo, la transformación del yo poético no alcanza a borrar la marca original del escritor. Gelman tiene seudónimos, que contrariamente a los heterónimos, no duplican su personalidad, sino que la diversifican. Sus seudónimos (José Galvan, Julio Grecco y Eliezer Ben Jonon) difuminan la autoría de Gelman, pero no cambian el carácter de su obra. Éstos acabaron asumiendo gran parte de los poemas de *Hacia el Sur*. El nombre de Gelman apareció en la portada del libro, aunque muchos de los poemas contenidos hacían referencia a otros autores. Se presenta, pues, como un sujeto compilador. En la mudanza de voces, Gelman presenta los poemas de José Galván y le atribuye datos sobre su producción poética, militancia y datos personales. Esta variedad yoica podría representar los nombres del Gelman que *sí* se quedó en Argentina, del que fue torturado o asesinado por la dictadura junto con

muchos de sus compañeros, es decir, del Gelman que habría sido de no haber sido quien realmente fue.

En el poema “Yo también escribo cuentos”, se refiere, sin nombrarlo, a Fernando Pessoa:

había una vez un poeta portugués/
tenía cuatro poetas adentro y vivía muy preocupado/
trabajaba en la administración pública y dónde/
se vio que un empleado público de Portugal gane para alimentar cuatro bocas (*Hacia*: 44)

En este caso, Gelman activa la comunicación con un poeta de la tradición europea como es Fernando Pessoa, al recrear la técnica de la atribución ficticia del texto a un personaje, que en este caso es José Galván, seudónimo de Juan Gelman –vale la pena notar la coincidencia de letras iniciales de nombre y apellido–. La reavivación del hontanar poético no se limita a ese ejercicio de remembranza o citación, sino que en este caso el poema de Galván, Gelman dialoga con uno de los más famosos textos de Álvaro de Campos, el heterónimo vanguardista de Pessoa. Un análisis más detallado del poema revela la genuina apropiación por parte de Gelman del sentimiento de dos sentimientos; por un lado, la tristeza absoluta que produce la contemplación del mundo desde la mirada de un sujeto que se sabe ajeno al devenir, y que sólo es capaz de contemplar sin que la acometida de la acción, tan necesaria, rompa la celda de su inmovilidad. Por otro, la ironía o el humor que una situación tan absurda genera: en tercera persona una voz medio disparatada y arbitraria describe a un poeta que es burócrata y que además debe alimentar a sus cuatro heterónimos con un sueldo miserable.

El hablante lírico se pretende *yo* cuando conversa con Francisco Urondo, Rodolfo Walsh, Haroldo Conti o Quevedo; se transforma en *nosotros*, a veces en la misma secuencia poética, para rescatar las palabras de sus compañeros, amigos y familiares muertos, para dar por último voz al “todos” que reúne fraternalmente la totalidad los actores:

ya que moría mañana
me moriré anteanoche/
con un cuchillito fino
voy a cavar el 76
para limpiarle las raíces a paco
las hojitoas a paco
clavado al suelo como una mula rota

gente que me quería ayudar/

después le toca al 77
para encontrar los ojos de Rodolfo
como cielos terrestres
fríos fríos fríos
diseminados por ahí/
mirada vacía ahora

va a haber que trabajar
limpiar huesitos/que no hagan
negocio con la sombra
desapareciendo/ dejándose ir
a la tierra ponida sobre
los huesitos del corazón/
compañeros denme valor/ (44)

todavía abrigando palabritas/Haroldo
mira su desestar/Rodolfo calla por primera vez
en su muerte ante la asamblea de compañeros
desolados/destierrados/les desfuegan

la aire/la vez de combatir/compañeritos
que riñonearon mucho/apagándose ya/
paco que pasa a mineral/ o aguas
superiores del alma/ donde brillan

todas las hijos del querer/dignidades
contra el capitalismo/el egoísmo/
piedras que nos vendían como luz/
a pobres que comíamos paciencia (52)

El privilegio de la palabra, que para los románticos implicaba jerarquía, es para Gelman signo de carencia, y su arte poético, es equiparable a cualquier oficio (“Horarios”, “Oficio”). Su palabra es una palabra de palabras, puesto que también habla en nombre de otros. Se transforma en una voz plural lo suficientemente inclusiva para que en algunos momentos obtenga autonomía suficiente como para simular hablar por sí misma.

3.5 Tipografía y signo poético

Existen dos rasgos tipográficos característicos de la poesía de Gelman en el exilio: las preguntas y las barras, aunque vale la pena reconocer que el poeta comenzó a interrogar y autocuestionarse desde el primero de sus libros. No obstante, existen diferencias significativas entre sus primeras interrogantes y aquellas que se planteó una vez en el exilio, empezando por

las series diseminadas de poemas exilares que incluyen la palabra “preguntas” como título (“Preguntas” y “Más preguntas”), y que cuestionan la lengua y la política oficiales.

Mientras que las preguntas le sirvieron al inicio de su escritura como un mero recurso poético (“¿por qué bajo la gloria de este sol/ tristeo como un buey”, o “¿a quién debería encontrar yo en el país del vino?”), es en su obra exilar donde adquieren una fuerza obligatoria, puesto que el poeta es el primer cuestionado, que de a poco va profundizando, dudando, preguntando, para guiar así al lector a la tan añorada conciencia, y hacerlo su cómplice, como en el poema “Glorias”:

¿y quién la va a velar? ¿quién hará el duelo de esa sangre?/
¿quién le retira amor?
¿quién le da olvido?/
¿no está ella como astro brillando amurada a la noche?/
¿no suelta acaso resplandores de ejército mudo bajo la noche del país? (*En Abierta Oscuridad*: 53-54)

El tono del poema va *in crescendo*. Inicia con una pregunta turbadoramente realista, y la segunda es más impetuosa y metafórica, y la tercera más que la segunda, y así sucesivamente. La última pregunta, pese a su riqueza metafórica, da clara respuesta a la primera de las interrogantes que, dada su simplicidad, es fácilmente vinculada a la última de ellas. Versos que van ahondando también en complejidad y que pretenden en última instancia confirmar lo que se está narrando. Lo mismo sucede en el poema “De Relaciones”:

¿por qué hay tantos hombres y tantas mujeres tristes en el país?/
¿por qué a cierta hora del día parece que un oleaje de tristeza fuera a arrasar la ciudad?/
¿por qué tanta gente sale por sus ojos así o saca por sus ojos tristeza?/
¿por qué esa tristeza golpea de noche las ventanas?

(*Hacia el sur y otros*: 34)

Las preguntas tienen el valor de una afirmación en un verso que duda de su propia fuerza. Los signos interrogativos cuestionan además la validez del discurso enunciado, imponen la duda. El recurso es eficiente poética y políticamente. En “Gracias”, por ejemplo, los versos abren con una serie de afirmaciones que concluye en que “todos los miembros del cuerpo siendo muchos, son un sólo cuerpo”, para luego desplegar un conjunto de interrogantes que desconfían de los presupuestos de las afirmaciones previas. El efecto: un poema provisto de dudas y certidumbres.

Como recurso formal, las preguntas le auxilian en su tarea de descomposición de los sentimientos en muchos elementos, así como en el alcance del límite máximo de la tensión:

esos pasos ¿lo buscan a él?/
ese coche ¿para en su puerta?/
esos hombres en la calle ¿acechan? (“Ruidos”¹¹)

O para reivindicar las ausencias:

¿avisaste /
que te ibas a morir? [...]
¿acaso querías caer?/
¿no me ibas a esperar acaso/
¿no esperábamos juntos la tormenta mejor/
la borracha violeta/tigre/orilla/
de que partías a luchar?
¿te acordás/
de la vida? (“Descansos”, *País*: 27)

Y concluye con otro cuestionamiento, que aunque lleno de pena, hace salir al poeta invicto del amargo desconsuelo:

descansá en guerra/ ¿descansan
Tus huesitos?/ ¿en guerra?/
¿en paz? /¿agüita?/ ¿nunca? (28)

Las barras, por otro lado, tienen un énfasis rítmico; fracturan los versos según la disposición del yo lírico. Su distribución no es lógica ni sigue un orden particular. Podría decirse que es a través del uso de las barras que el autor pretende reasignar constantemente el sentido a sus versos. Claramente, a partir de *Citas y comentarios*, la distribución de las barras se aproxima a la recuperación de lo ya dicho en el poema; los períodos de repetición varían dependiendo de la ubicación de las barras. Esa repetición se sostiene bajo un supuesto: no hay mucho qué decir, pero sí muchas formas de decir que no hay mucho qué decir. El martilleo de los interrogantes borra los límites del tema, creando una sensación de vacío:

Cómo será pregunto/
Cómo será tocarte a mi costado/
[...]
pregunto yo/
¿quién habrá de aguantarle la mirada?/

¹¹ Libretito del CD *Le chant du coq* (1985) del “Cuarteto Cedrón”: 3.

(“Ausencia de amor”, *El juego en que andamos*: 54)

Las barras cumplen con una función claramente diferenciable desde una perspectiva política: cortan la fluidez del período rítmico. Lingüísticamente hablando, taján el significado, lo oprimen. No son poemas escritos en verso libre. No hay libertad rítmica, ni tampoco libertad política. Todo lo que se dice, en el verso o fuera de él, está aprisionado entre barras:

vos/ sol de mí/ ciego de sol

alguna vez al sol de la justicia/ caminaremos/ se
calentarán las penas y las furias/ andarán
suavísimas las almas de sentir/ paz habrá
como recordación de vos/ tristeza qué (*Si dulcemente*: 52)

En el poema “Voces”¹² Gelman comienza a emplear las barras, que si bien pueden cumplir una función de punto o coma, siempre serán algo más que una pausa. La barra corta el texto, lo transgrede, lo interrumpe, produce el efecto de luces que centellean sobre un cuerpo en movimiento. Son los recuerdos traumáticos volviendo a la memoria en forma fragmentada; es una tajada en la respiración del poeta, que jadea o solloza, especialmente en los poemas de *Carta abierta*, en el diálogo con su hijo muerto:

cuerpo que me temblás entrado al alma/
frío que me enfriás/manito tuya
manando sombra/sombra/sombra/
¿paro tu deshacerte en algún lado?/

¿te rejunto otra vez?/¿te apeno el habla?/
¿te duelo el nunca?/¿más?/¿o nunca más
me mirará hermozeando tu hermosura?/
¿descansás de tu piel?/¿desquerés mucho?/

¿me escuchás?/deteniendo tu pasaje
fuera de vos?/¿carita que solés
iluminarte el animal?/¿o pena?/
¿recorrerme la cielo?/ como sol?/ (*Hacia el sur y otros*: 50)

3.6 Prosodia

¹² Inédito, *apod.*, Boccanera, 1994: 29.

Respecto al uso que hace del habla argentina como lenguaje poético, Gelman comenta: “cada quien está marcado por la lengua de su lugar, ya que ésta es una visión del mundo. A mí me tocó ser porteño, de Buenos Aires, y naturalmente todo eso que se susurra en el lenguaje, que no está dicho, es lo que me marcó.” (Posadas: parr. 5)

La poesía argentina de los años 40 o 50 seguía promoviendo la costumbre de escribir con el pronombre “tú”, pese a que en el país la gente habla con el vos. El mismo Gelman acató esta normatividad de escritura en sus primeros libros, aunque reconoce que le cuesta escribir de esa manera, y que prefiere el “voseo”, por lo que lo incorporó y ha mantenido como voz apelativa en el resto de sus libros.

El uso de argentinismos y coloquialismos recalca su adhesión militante al país que habita el poeta en su exilio; una voz que abraza los tangos, el lunfardo y el estrato popular. Una voz que trata al interlocutor de vos:

donde volás anchísima de vos

volá/ volá/ cara de hijo en medio
de la mujera o soledad/ tirá

te deshacés/ sangrás/ sudás/ llorás

desolación de vos/ fiebre de vos

callejón donde amuro la pena y subís

El empleo de diagonales tiene como finalidad no únicamente someter al texto a una segunda pausa, sino también dividirlo visualmente, cortarlo de tal forma que otra lectura, más prosódica, más oral, tenga lugar. La escritura continua (en este caso sólo separada por las barras, con escasos o ningún otro signo de puntuación) se relaciona directamente con la lectura en voz alta, aunque demanda del lector un mayor esfuerzo. Para poder leerla, es de hecho necesario pronunciarla, por lo que podría relacionarse con la lectura salmódica, es decir, prosódicamente muy plana, o dependiente de una melodía preconcebida. Gelman posee una entonación tan acentuada en su porteñismo que termina adoptando una cadencia absolutamente propia. Es tentador "leer a lo Gelman", imitar su susurro entrecortado e interrogativo, tratar de leer su poesía con acento argentino. Es prosodia que invita a jadear en cada acento; descanso y descarga en que se limpia la saliva. La voz de Gelman tiene un poder

de convocatoria que dificulta al lector abandonar su olvido: sus versos se quedan ahí, en la memoria, aguardando.

Descansos en que nacen los silencios, vitales en la poética gelmaneana. Silencios que no son mudez, sino el montón de cosas que calla el poema, la carga de la nada no dicha, las palabras que faltan y las otras maneras en que pudieron ser dichas, como lo ejemplifica el poema “Arte poética”:

Como un martillo la realidad/ bate
las telitas del alma o corazón/ forja en
caliente o frío/no presume/ resaca
ilusiones podridas/ piensa (*Hacia el sur y otros*: 40)

Los silencios conformarían entonces otro nivel lingüístico donde el poeta también se consolida; silencios de la palabra que también evidencian que la palabra misma ha sido mancillada a través de la humillación y el apoderamiento del discurso. Gelman se propone, en su estética, hablar callando. Respecto al papel que la lengua tiene en su discurso, Gelman asevera que:

La lengua tiene una característica que tiene mucho que ver con el inconsciente del discurso, que nunca cesa de no escribirse, de modo que creo que es eso lo que calla [...]. También puede ser aquello que es absolutamente inexpresable, que forma parte del inconsciente y que uno difícilmente llega a conocer de verdad, y que hace que uno elija las construcciones que elige cuando escribe.¹³

La prosodia se relaciona en la voz poética gelmaneana con su evidente e intencional preocupación socio-política, su afán por incorporar la lengua cotidiana y el lenguaje coloquial a sus obras, y contrarrestar así los *valores dominantes*.

3.7 Neologismos y arcaísmos:

A nivel escritural, la producción poética de Gelman se caracteriza por el permanente uso de neologismos, cambios de género, sustantivos en función de verbos, adjetivos con características adverbiales, en fin, la creación de un lenguaje alterno, original en cuanto al normativo. Los giros lingüísticos antes mencionados son muestra de una actitud de rebeldía frente al orden establecido de la lengua. La situación del continente en general, y de su país en

¹³ Gelman en entrevista con la revista *Noaj*, en el marco de ese encuentro escritores judíos latinoamericanos, en Argentina en 1992. Fragmentos del texto pueden consultarse en: <http://www.udual.org/CIDU/Revista/20/JuanGelman.htm>

particular, con sus terribles experiencias represivas forzó a poetas como Gelman a buscar nuevas “avenidas del lenguaje”, según él mismo ha dicho. Así, como observa Cortázar, cuando el poeta crea el verbo “dictadurar”, está, no sólo reinventando el lenguaje como otros autores han hecho, sino que está creando un lenguaje nuevo que se vincula a la realidad desde las zonas reprimidas por el poder, da vida a las voces que el discurso ha marginado en la clandestinidad: el habla popular, las expresiones infantiles, los desaparecidos.

Según Helena Beristáin, el neologismo es una metábola que afecta la forma de las palabras y que actúa por supresión-adición (sustitución) y que puede ser parcial cuando se da a partir de una base formal existente, o total cuando es completamente nueva (243). El uso de neologismos tiene en Gelman el propósito de intensificar la voz poética, de evidenciar los múltiples rostros de la palabra. La semántica de los vocablos recién nacidos gira en torno al amor que el poeta siente por su tierra, a su gente viva, sus “moridos”, su patria; casi como arrullados con una canción de cuna, se mecen su hijo y su madre muertos, sus compañeros asesinados, la derrota y la nostalgia. Para el enemigo, el silencio, el espacio en que no habitan las palabras. El presente que se hace futuro necesita de neologismos para mostrar la imagen acá de lo anhelado. El árbol (símbolo del Paraíso que espera): “crece/ arbola/ frutea”.

¿Cómo problematiza Gelman la lengua del militar o represor? A través de cambios acentuales (“páis”), genéricos (“de la dolor de muchos” o “ya caminando con las pies del mundo”), ortográficos (“pol berlaine”, “alcool”, “golpia”, “páis”, “olvidación”, “murimos”, “aujeritos”, “ellaba”, “perjúmenes”), sintácticos y semánticos (“moja el estar/ o ave/ soñaciones”, “sentados a mi alma a dos sillitas”, “sobre huesos que huesan por favor”, “un árbol subido al pajarito más audaz”).

La permanente reflexión sobre la poesía a la que el autor se aventura a lo largo de su obra complementa el intento anterior, al respaldar con sustrato teórico semejantes cambios: la creación de un contralenguaje, que abraza zonas discursivamente conflictivas y a la vez se nutre de ellas: “¿tiemblan de la juntidad que se volvió distancia?” (*Si dulcemente*: 103), “sus malapenas/ sus desastres” (104) y “pianoeta o poenista” (*Hacia el sur y otros*: 66).

Los silencios ocupan también un lugar vital en la poética gelmaneana; silencios que conlleva el poema y que no implican mudez, sino la carga de lo no dicho, las palabras que faltan y los otros modos en que las cosas pudieron haber sido dichas.

En su artículo “Poesía latinoamericana”, Octavio Paz se pregunta qué distingue a los poetas latinoamericanos de los españoles, considerando la base común que el idioma les otorga, a lo que responde:

Sobre todo: una actitud distinta frente al lenguaje que ellos y nosotros hablamos. [...] la nuestra es crítica; la de ellos, confiada. Entre los españoles y su idioma no hay distancia; ninguno de sus escritores modernos ha puesto en tela de juicio al lenguaje [...]. Nosotros, desde la época de Independencia, denunciarnos al pasado español –en español. [...] el idioma es una de nuestras incertidumbres. (*El signo y el Garabato*: 155-157).

El yo lírico emplea además ciertos arcaísmos, con los que el poeta logra superar la barrera histórica de la lengua y actualizar el uso de realidades lingüísticas anteriores. Como afirma Milán con respecto a la palabra gelmaneana, en su prólogo a la obra del argentino:

Ocupa, por esa voluntad de raíz, de ir al centro del acto donde todo ocurrió y ocurrirá, un preciso lugar en la lengua. *Cavar* es un verbo recurrente en la poesía de Gelman: cavar un lugar para la palabra, una porción de espacio habitable no sólo en la superficie donde ocurrirá o no la reconciliación humana sino también en lo más hondo, en lo subterráneo del decir. Cavar y plantar allí, bien en lo hondo, bien abajo, la semilla de la memoria para librarla del olvido. (5)

Algunos ejemplos de este recurso de transgresión de la lengua: “¿dónde estás mismo ahorita?” (*Carta abierta*: 68), “y el pueblo sufre y está ciego y naides” (*Cólera*: 37) y “la esposica” (*Poemas de Sidney*: 48).

Gelman incluye en su poesía palabras, que montadas una sobre otra, transgreden la lengua, duplican su carga semántica: “a dostres dedos de la muerte” (*Si dulcemente*: 32), “equilibrio del vivemuere/ sol” (“Comentario XXIII”, *Citas*: 35) y “la solombra” (“Amarte es esto”, *Dibaxu*: 55).

Como hemos visto, el lenguaje puede convertirse en un límite para la expresión poética. Y, sin embargo, aunque los silencios tengan una gran importancia, la principal herramienta de la poesía es la palabra. ¿Cómo abordar semejante paradoja? El poeta rescata ciertas voces del discurso común, a menudo estéril, e intenta darles una nueva vida. Pero sobre todo se enfrenta a la dificultad de tener que utilizar el lenguaje para ir más allá de él. Esto le lleva a callar en ciertos momentos, pero también a idear distintos recursos que le ayuden a liberar a las palabras de la jaula que les impide manifestarse con autonomía.

Juan Gelman es consciente de esta dificultad y ahonda en ella a lo largo de toda su obra. Intenta concebir otras formas de escritura y expresión, deshaciendo a veces las normas

del idioma, o inventando neologismos. Este esfuerzo no es fortuito: responde a una manera de concebir la poesía como aquello que abraza el lenguaje, lo pone en contradicción, y sólo así le ayuda a buscar su lugar más verdadero. Se intenta que las palabras *digan más* de lo habitual, que vayan más allá de sí mismas. Y de este modo, para acabar con una concepción de la lengua fijada y rígida, Gelman se retrotrae una vez más a la historia y al pasado.

Así, pretende desacralizar el idioma, vencer la costumbre del habla, lo pre-decible. Es poesía, que, en palabras de García Lorca: “no tiene vergüenza de romper moldes, que no teme al ridículo y que se pone a llorar de pronto en mitad de la calle.” (“Palabras del discurso dado por García Lorca en la presentación de Pablo Neruda...”: parr. 2). La poesía gelmaneana no es, en este sentido, experiencia consumada, sino una incertidumbre más. Incompletud que genera en el autor una actitud desafiante, de asombro ante la maravilla del vivir, una alegría genuina por las palabras recién nacidas y por aquellas desempolvadas del olvido lingüístico. La palabra poética rompe además con el lenguaje ordinario, de tal forma que permanece más profundamente grabada en la memoria.

La escritura gelmaneana, de resistencia y de denuncia, se sumerge en el universo de rompimientos ortográficos, semánticos, gramaticales, retóricos. La reconstrucción del lenguaje se explica desde la perspectiva de que destruir es crear, que la creación es búsqueda de la libertad. Acto subversivo, de resistencia e imaginación, la trasgresión de las normas lingüísticas permite abandonar un pensamiento estereotipado, delimitado por las convenciones y por tanto inamovible. Lo masculino se transforma en femenino, la significación de las palabras escapa a las funciones gramaticales con las que son utilizadas normalmente, y de esta forma el poeta llama la atención del lector, provoca en él sorpresa y escándalo. Le conduce por un territorio hasta entonces desconocido: “ahí donde sin vacilar se vuelven activas y operantes tantas palabras que manejamos pasivamente, el poema cesa de ser comunicación para volverse contacto.” (Milán: 6).

Dice Cortázar que el lenguaje de Gelman sirve para representar “nuestra realidad en la que todo está dictadorado, en la que la noción de durar se vuelve insoportablemente manifiesta, en la que seguirán dictadorándonos mientras no aprendamos y apliquemos el infinito contralenguaje de la palabra y de la revolución” (7). Este contralenguaje se encuentra, en el caso de Gelman, dentro y fuera de las fronteras del mismo idioma, y su literatura; en palabras de Deleuze:

presenta ya dos aspectos, en la medida en que lleva a cabo una descomposición o una destrucción de la lengua materna, pero también la invención de una nueva lengua dentro de la lengua mediante la creación de sintaxis [...] Diríase que la lengua es presa de un delirio que la obliga precisamente a salir de sus propios surcos. [...] Para escribir, tal vez haga falta que la lengua materna sea odiosa, pero de tal modo que una creación sintáctica trace en ella una especie de lengua extranjera y que el lenguaje en su totalidad revele su aspecto externo más allá de la sintaxis. (*La literatura y la vida*: 39).

El lector de Gelman tiene un rol sumamente activo: es el encargado de reconstruir la esencia de los versos; en ellos sólo se insinúan las sensaciones del yo lírico, no se les aborda ni transcribe; quien lee, se transforma casi en cómplice del poeta rearmando la realidad a medias. Gelman trabaja con la intertextualidad, mezcla lo literario y lo ordinario o distintos niveles expresivos dentro de un mismo discurso.

Ángel Rama expresa que a pesar del celebrado imperio de la novela en América Latina, sigue siendo la poesía, como fue desde los orígenes, el ágil instrumento de búsquedas y encuentros, la audaz y voladora vanguardia de las letras; y uno de sus exponentes máximos es sin duda Juan Gelman, cuya obra delata una ambiciosa búsqueda de un lenguaje significativo, ya sea a través del realismo crítico y el intimismo, primeramente y luego con la apertura hacia otras modalidades, la singularidad de un estilo, de una manera de ver el mundo, la conjugación de una aventura verbal que no descarta el compromiso social y político, como una forma de templar la poesía con las cuestiones más importantes de nuestro tiempo.

La obra de Gelman transita, poéticamente, por la actitud con la que Paz distingue a los poetas latinoamericanos: la de poner en tela de juicio al lenguaje, volverlo incierto hasta cierto punto. Esa incertidumbre es la que posibilita justamente la actitud de Gelman frente a la lengua: insolencia, maravilla, creación, rescate, descaro; es poesía que no teme romper los moldes, innovar, y por qué no, llorar y reír.

CAPÍTULO IV. MEMORIA

Ni aunque dios nos olvide/ olvidaremos
Mario Benedetti.

El pasado siempre ha sido futuro, alguna vez
Juan Gelman.

¿Y qué es la poesía?
Memoria con fiebre de exilio.
Jacinto Luis Guereña.

La prosa de Juan Gelman devela el mismo trabajo de recuperación de la memoria que su poesía. El poeta/periodista fue puliendo su oficio en las redacciones de *La Hora* (periódico comunista), la agencia china Sinjua, el semanario *Panorama*, el notable suplemento cultural del diario *La Opinión* (que dirigió entre el 71 y el 73), el diario montonero *Noticias* (que clausuró el comisario Villar, fundador de la Triple A), la revista cultural *Crisis*, la agencia de noticias IPS de Roma (donde dirigió la red latinoamericana de corresponsales) y el diario *Página 12*. En este largo recorrido de su labor periodística, hay principalmente dos temas que Gelman jamás abandona: la reflexión sobre el Holocausto judío y la masacre perpetrada por la última dictadura argentina. Además de su trabajo como periodista, el escritor llevó a cabo una importante investigación en busca de su nieta, que limpió parte de la cúpula argentina, y puso en evidencia a más de un mandatario uruguayo complaciente con el régimen dictatorial. Parece que Gelman estuviera constantemente preguntándose cómo recordar, cómo narrar lo ocurrido durante este período. Es en este aspecto que la memoria se define, al menos “en primera instancia, como lucha contra el olvido [aunque] éste puede estar tan estrechamente unido a la memoria que puede considerarse como una de sus condiciones” (Ricoeur: 545). Es memoria que abre la posibilidad a los retornos, una libertad que le permite al poeta escavar de las reclusiones del presente:

La memoria, lejos de ser intuición del tiempo, escapa a este último en el triunfo de un tiempo *recobrado*, es decir, negado [...]. En lugar de estar a las órdenes del tiempo, la memoria permite una repetición de los instantes, y un desdoblamiento del presente; le confiere una densidad inusitada al triste y fatal transcurso del devenir [...] la memoria, al permitir volver al pasado, autoriza en parte la reparación de las ofensas del tiempo. (Durand: 466).

Los regímenes totalitarios del siglo XX han evidenciado la existencia de un peligro terrible, hasta entonces insospechado: la supresión de la memoria, tanto en su expresión oficial como en sus más recónditos sedimentos populares; mientras que la verdad es suprimida o maquillada, la búsqueda y difusión de lo ocurrido se encuentran entre las más altas prohibiciones. En la poesía de Gelman, la palabra es memoria, primera forma de sobrevivencia, duro combate contra el olvido. Para los escritores exiliados, el puente que vincula pasado y presente es doble. Fuera del exilio, es sólo temporal; en el exilio, es también espacial. Más que un tema, la memoria es lo que hace posible una parte importante de la producción literaria exilar. Sin ella, el poeta estaría a un paso del mutismo y por tanto, de la muerte. El tiempo de la poesía gelmaneana es esencialmente el ya vivido, abierto a los retornos voluntarios e involuntarios. El presente es inasible, y el futuro, incierto. Tras ver morir a gran parte de sus compañeros, familiares y amigos, la única forma que el poeta tiene de enfrentarse a su desaparición es el ejercicio de la escritura. Los treinta mil desaparecidos durante la guerra sucia en Argentina constituyen una zona lacerante, contenido lastimoso pero a la vez invaluable en la reconstrucción de la memoria, que la poesía gelmaneana intenta empecinadamente resolver en medio del conflicto que las ausencias forzadas y las censuras provocaron. Como si el olvido fuera un paso más del acabamiento y la muerte, como si el hablar de lo ocurrido y de los que ya no estaban constituyera una necesidad y una obligación para el superviviente, la memoria en la poesía gelmaneana busca aparecer lo desaparecido a través de la insistencia. La memoria, es, pues, sistema metafórico, más que un registro directo de hechos. (Antze, 2003: 112).

En el caso de Gelman, esta voluntad de perduración no la encontramos tanto en torno a él como alrededor de los otros: de aquellos que desaparecieron sin dejar rastro, a los que se quiso borrar del país y de la historia. La escritura constituye un revulsivo, una esperanza ante la realidad de la barbarie absoluta, como lo refleja el poema “Nota XXIII”:

muertos que hablo y que me hablan
en las palabras que palabro/
estas mismas palabras que
cierran mi voz como una noche/

o como rostros compañeros
que giran bellos de su luz
como palabras/como sombras
apalabrándose a la muerte (*De palabra*: 120)

A pesar de sus riesgos, con el riesgo de la amenaza del olvido, la memoria le otorga al exiliado nostálgico la posibilidad de retornos sin los conflictos y desengaños que el retorno espacial acarrearía. Las palabras son capaces de rescatar el habla de los difuntos. Sólo al dotar a la muerte con voz es posible atraparla, encerrarla, no permitir que continúe su trabajo incesante hacia la destrucción y el abandono. El lenguaje es, pues, voz de lo ausente, símbolo de lo extraviado; presencia de amor frente al olvido, es decir, opuesto a la decisión oficial de los elementos que deben ser recordados. La poesía del exilio en Gelman tiene un propósito frente a la memoria: materializarla en la escritura y evitar así un único uso del pasado, es decir, pensar los recuerdos “como efecto presente y signo de su causa ausente.” (Ricoeur: 545).

Ante el horror y la devastación provocados por las múltiples pérdidas, la venganza no es el camino; el perdón, tampoco. Gelman afirma:

Yo no sé en quiénes delegaron las víctimas la facultad de perdonar en su nombre. Ése es el camino y no el otro, el de tapar, el de suponer que no ocurrió, porque eso es un cáncer que late constantemente debajo de la memoria cívica e impide construir de modo sano. Para los atenienses el antónimo de olvido no era memoria, era verdad. Yo estoy de acuerdo (Rodríguez Marcos: 6).

Su poesía es primera formalización de los sentimientos, vagamente ordenados al momento de recordar lo doloroso, para así dar lugar a cierto sentido que permita compartirlos con otros. Bartlett afirma que en la mayoría de las narrativas populares el miedo, la alarma y el temor “raramente constituyen [un] motivo principal [en la literatura, puesto] que tienden a destruir la camaradería, y no complacen al narrador ni a su público; esto conduce comúnmente a su supresión” (Bartlett: 111). Esta elección se revierte en la poesía gelmaneana; el poeta encuentra un espacio de expresión de relatos de horror y sufrimiento, que no sólo no se suprimen, sino que constituyen motivos de su poética. Complacen tanto al poeta como a sus lectores, sabedores de la veracidad de la tragedia retratada.

Una de las ideas fundamentales en la poesía de Juan Gelman es, como ya se analizó en el segundo capítulo, la presencia ausente de lo amado. Los recuerdos marcan un camino de sombras, y el amor aparece como la máxima fuerza unitiva; retomando a Quevedo, “amor constante más allá de la muerte”. La memoria es un vacío lleno de fantasmas y reminiscencias: en ella reside lo que se ha perdido, el deseo por recuperarlo, y su asombrosa cercanía. La

búsqueda, a partir de ese momento, es un ejercicio interior, de exploración y retraining hacia el territorio más escondido. Bergson describe maravillosamente esta transición:

Nuestro recuerdo sigue estando todavía en estado virtual; simplemente nos disponemos a recibirlo adoptando la actitud apropiada. Poco a poco, aparece como una nebulosidad que se condensa; de virtual, pasa al estado actual; y, a medida que se dibujan sus contornos y se delimita su superficie, tiende a imitar la percepción [actual]. Pero permanece vinculado al pasado por sus raíces profundas. (Bergson: 277).

El poeta intenta luchar contra el olvido, contra la deshumanización que supone el perder los recuerdos, contra la falta de pasado y de solidaridad. La memoria se convierte así en un duelo, en un referente imprescindible para explorar el desarraigo:

Si pudiéramos hablar de la memoria como un continente, sus tierras bien podrían ser las tierras del exilio, donde lugar y lengua se juntarían en el duelo de lo irrecuperable, que estaría dado como disolución de las marcas, huida, memoria individual, memoria ambigua, memoria como un bien, memoria jubilosa o desgarrada, suspensión irresoluble, tensión entre el acá y el allá (“Una breve reflexión sobre la poética de Juan Gelman”: parr. 8).

¿Cómo llegar a la unión con aquello que no está, que sólo existe a partir de su ausencia? Tal es la pregunta que se hacen los místicos, como San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús. Gelman dialoga con la poesía española del siglo XVI en *Citas y comentarios*, y considera que aquello que tienen en común el místico y el poeta es el éxtasis, la experiencia de salir de sí. El camino para llegar a lo deseado pasa por una exploración interior o por una especie de salto que rompe nuestra atención a la vida, siendo el amor la fuerza que todo lo mueve. Una vez más, el Paraíso aparece como la promesa de restauración de un mundo unido, sin tensiones: se presenta como el lugar de la luz, donde la memoria y la ausencia se vuelven presencia y olvido, pues en la plenitud no hay recuerdos, sólo existe el presente.

La memoria es, como la palabra, expresión de una carencia, indagación en el tiempo y lucha contra su irrefrenable huida. En ella residen gran parte de los miedos e ilusiones que nos acechan; pero, sobre todo, en ella sigue viviendo aquello que ha desaparecido. De este modo, la memoria ha de ser moldeada por el olvido para no atarnos al mundo de los muertos. En ocasiones es necesario no mirar hacia atrás: saberse mantener en ese equilibrio entre la vida y la ausencia, la palabra y el silencio. Sólo la palabra, aunque sea palabra muda, puede desandar el camino que inevitablemente lleva a la muerte:

mi alma [...] escribe las/
paredes de la noche con tu nombre/
[...] se abre la pecho para recogerte/
abrigarte/ reunirte/ desmorirte/ (*La junta luz*: 124)

Vemos, en primer lugar, el rompimiento intencionado de la relación genérica en el verso “se abre la pecho”, que, como vimos en el capítulo anterior, pretende salirse del canon gramatical, llamar la atención del lector y acentuar la rebeldía del lenguaje poético. En segundo lugar, la relación entre silencio y discurso, a nivel político e individual, se constituye como un proceso revelador, que por un lado permite “afirmar verdades que han sido negadas y recordarle al mundo su responsabilidad para con aquellos que han sufrido; por el otro, sanar el yo del individuo que se manifiesta, a través del mero acto de hablar y ser escuchado.” (Katharine Hodgkin y Susannah Radstone, “Remembering suffering: trauma and history” en *Contested Pasts: The politics of memory*: 99).¹ Pero, contradictoriamente, la palabra poética, al sellar su mayor victoria también es víctima de su derrota más amarga:

memoria que amarísima de muere/
amarillea al pie de tu otoñar/
memoria que morís con cada viva recordación

(*La junta luz*: 144)

La vividez de los recuerdos se desgasta con cada recordación de aquellos que conocieron a las víctimas del aparato dictatorial y de los que sobrevivieron, pero también de aquéllos que se identifican con los muertos y sobrevivientes, de aquéllos que apenas escaparon, de los que presenciaron las atrocidades, y por qué no, de los que temen que éstas se repitan. Gelman hará retroceder los recuerdos, a través de su enunciación, a un sitio emocional en donde el dolor es finalmente menos ofensivo, más controlable. Los recuerdos dolorosos no pueden ni deben ser olvidados, pero sí pueden ser desactivados.

4.1. La memoria: única patria en la visión exiliar de la vida

En una visión exiliar de la vida, la memoria es el máximo deber del desterrado. En ella se concentran los recuerdos de lo que fue el país, de los compañeros caídos o las luchas inacabadas. El tiempo los transforma: hace que recojan el peso de la lejanía y de la ausencia, pero siguen acompañando al exiliado, atándolo a su pasado y dándole fuerzas para afrontar el

¹ La traducción es mía.

futuro. Éste siente la necesidad de no olvidar, de no dejar que la memoria se apague y dé cómodamente paso a una realidad sin historia: menos humana, pues, y más alejada del corazón; también se propone *re-presentar* lo que el tiempo y la separación han convertido en ausencia. Y el exiliado logra con ello algo admirable: que el peso del tiempo y de las desgracias no caiga sobre el cuerpo como una losa, sino que logra convertirse en una fuente de regeneración y de vida. El corazón reconoce su origen y, al igual que un ave migratoria, es siempre capaz de volver a él. Gelman se manifestó abiertamente en varias ocasiones contra el olvido:

Se ha atravesado durante años una situación muy difícil que pareciera depositar capas de olvido sobre situaciones más difíciles todavía, que se vivieron bajo la dictadura militar. [...] Espero que en Argentina ese tipo de olvido, que en el fondo no es olvido porque la cosa subyace, no dure tanto tiempo. Que esas cuestiones se debatan. Que se terminen los pactos de silencio que parecen vigentes. Y que se pueda hablar con claridad sobre esa especie de cáncer, que en la medida que no se ventile, va a seguir envenenando muchos aspectos de la sociedad argentina. (Krawiecki: parr. 7).²

Olvido que no tiene cabida para aquéllos cuyo país los ha de alguna manera expulsado; Gelman expone así los deberes del exilio en su “Nota V”:

no olvidar el exilio/
combatir a la lengua que combate el exilio/
no olvidar el exilio/ o sea la tierra/
o sea la patria o lechita o pañuelo
donde vibrábamos/ donde niñábamos/
no olvidar las razones del exilio/
la dictadura militar/ los errores
que cometieron por vos/ contra vos/
tierra de la que somos y nos eras
a nuestros pies/ como alba tendida/
y vos/corazoncito que mirás
cualquier mañana como olvido/
no te olvides de olvidar el olvido (*Bajo*: 23)

El recuerdo de la tierra natal a la distancia, y no la Argentina *per se*, es lo que marca la poesía gelmaneana de manera más radical. Sus poemas recrean un nuevo espacio. La Argentina real ha sido aludida, llorada y retratada después de que el poeta se viera desarropado, desterrado.

² Gelman ha denunciado esta actitud en numerosas ocasiones: “Una parte importante de la sociedad argentina pretende automutilarse la memoria como remedio para su miedo y su dolor. Así se mutila a sí misma.” (Russo: parr. 8).

Al poeta le faltó tiempo para conocerla exhaustivamente, y así poder amarla entera, u odiarla como también merecía, como a una amada ausente. En *Citas y comentarios* Gelman convierte a su patria en su interlocutora, en su amada en la lejanía, demostrándole el sufrimiento que la distancia le provoca:

Con el amor que me desborda y cae/
todo mi alrededor engordan los
animalitos que da de comer
tu ausencia/ ¿o tu presencia es

la que me aniña como pies que pisan
tristezas a la orilla de lo que va a cantar/
como victoria grande donde
mis almas son claridades de vos? (“Comentario II (santa teresa)”: 12)

El dolor del exilio es sentido igualmente por los exiliados y la tierra que los ve partir: “No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza. La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida [...]. Nacemos y nos cortan el cordón umbilical. Nos destierran y nadie nos corta la memoria, la lengua, los calores” (*Bajo*: 34). El exiliado se siente como una planta cuyas raíces han sido arrancadas violentamente: “Soy una planta monstruosa. Mis raíces están a miles de kilómetros de mí y no nos ata un tallo, nos separan dos mares y un océano. El sol me mira cuando ellas respiran en la noche, duelen de noche bajo el sol” (35).

Es imposible olvidarse de lo ya ocurrido, aunque imposible es también regresar a esos recuerdos: “la necesidad de autodestruirse y la necesidad de sobrevivir pelean entre sí como dos hermanos vueltos locos. Guardamos la ropita en el ropero, pero no hemos deshecho las valijas del alma” (45). No obstante, en la poesía de Gelman encontramos a menudo la fantasía de haber muerto junto a los amigos desaparecidos, junto al hijo asesinado. Y, consecuentemente, la ilusión de no haberse quedado solo: no ser el único llamado a salvarlos a todos del vacío. El país es, además de un lugar geográfico, el espacio de la memoria y de la unión: el recuerdo de un tiempo en el que el horror y la tortura no lo habían invadido todo, en el que los compañeros estaban con vida, y el amor no había sido desgarrado por la crueldad y el sufrimiento. De aquellos días sólo ha subsistido un río de sombras, un último lugar para el encuentro, como lo retrata la “Nota X”:

¿dónde queda el país donde todos se reúnen?
¿atrás/alante/abajo/arriba/queda ese país?
por ahora en la muerte todos se reúnen

por ahora se reúnen en la muerte/ (*De palabra*: 100)

El poeta será, pues, un rescatado; un sobreviviente de la barbarie, un resucitado del horror más absoluto. Los que perecieron no pueden ya narrar su experiencia, dar fe de lo ocurrido, y Gelman desea en cierto modo llenar el hueco que dejaron: no permitir que se mueran del todo, intentar sacarlos del agujero del olvido a través de la palabra que acaricia, brinda amor y a la vez denuncia con valentía. El libro en el que más claramente se lleva a cabo esta labor, aunque no el único, es *Notas*. Los compañeros han sido expulsados del mundo y de la historia, son los máximos desheredados, y el poeta trata de construirles un lugar entre sus versos: un país en el que podrían seguir juntos, en el que él murió y sufrió su lado. Son sus huesos – el polvo que queda tras la quema –, los que marcan el fin de un momento, el desvanecimiento de una ilusión, como en “Nota XXII”:

/país de la memoria

donde nací/morí/tuve sustancia/
huesitos que junté para encender/
tierra que me enterraba para siempre (*De palabra*: 119)

El poema es, en sus versos finales, una despedida: el emocionado adiós a una vida que ha desaparecido para siempre. Lo que queda, pues, es un reflejo de ese mundo extinguido, la huella o la sombra que conduce a su presencia ausente, a su canción más escondida:

huesos que fuego a tanto amor han dado
exilados del sur sin casa o número
ahora desueñan tanto sueño roto
una fatiga les distrae el alma (30)

La memoria es un vacío lleno de rostros, un espacio donde nada se ve y a la vez es posible percibir lo más ansiado por medio de la intuición o el deseo. Así, los recuerdos están llenos de imágenes semejantes a aquellas que aparecen, nítidas, en los sueños o los relatos, y que al intentar asirlas se desvanecen sin remedio. Son, pues, criaturas huidizas, que se alimentan de las carencias y nunca podrán ser poseídas por completo. No existe lo corpóreo en la memoria, y por tanto los rostros, antes perecederos, se vuelven inmortales. Sólo necesitan de una presencia que los invoque, que los recoja, que los desee. Su existencia ya no es autónoma,

pero posee la fuerza de lo indestructible. La memoria aparece entonces como la sobrecogedora realidad que permanece. Veamos cómo lo expresa Gelman en el poema “El Animal”:

Cohabito con un oscuro animal.
Lo que hago de día, de noche me lo come.
Lo que hago de noche, de día me lo come.
Lo único que no me come es la memoria.
Se encarniza en palpar hasta el más chico de mis errores y mis miedos.
No lo dejo dormir.
Soy su oscuro animal (*Salarios*: 15)

El animal es símbolo de bestialismo; es dualidad, una división en el alma del poeta (entre la humanidad y la barbarie), y por tanto provoca sufrimiento. Es un doble oscuro, una presencia que devora las entrañas y no permite que el avance o la permanencia. Únicamente la memoria se salva de su voracidad.

Los esfuerzos por conocer las palabras, por crear un lugar seguro, hermoso o predecible, se revelan inútiles. Cada mañana o cada noche hay que volver a empezar de nuevo: con el mismo desconcierto, con idéntico temor. El poeta trabaja en un constante hacer y deshacer, volviendo siempre al principio, al punto más esencial y vacío. Y esto genera una gran incertidumbre: la labor, que debería ir poco a poco completándose y acercándose a su fin, permanece eternamente alejada de él. Cada paso adelante es al mismo tiempo un paso hacia atrás, que remueve las entrañas de todo lo anterior.³

El animal es, además, quien mejor conoce los puntos débiles del poeta. Es el “otro”, temido y deseado, que provoca espanto y dolor, pero que a la vez es capaz de ahondar en lo más profundo: allí donde nadie se atrevería a llegar. El animal crea una inmensa contradicción de la que él también acaba siendo presa: en los dos últimos versos la víctima y el verdugo intercambian sus papeles, provocando así un juego de contrarios que continúa hasta el infinito. Bestia y hombre son las dos caras de una misma moneda. Habitan juntos, exploran sus miedos, se afligen en un perpetuo tormento: el uno devora al otro, y viceversa.

Sin embargo, resulta interesante detenerse en otro verso del poema. Gelman afirma, refiriéndose al animal: “Lo único que no me come es la memoria” ¿Qué extraño privilegio

³ La imagen más célebre de este proceso es la de Penélope, esposa de Ulises, que por la noche destejía aquello que por el día había tejido. De este modo, la espera nunca acababa, y el deseo de tener a Ulises de vuelta se hacía cada vez más intenso.

posee la memoria para no ser devorada por sus fauces? Ésta constituye la única continuidad posible para el poeta: recoger, en los recuerdos, lo que hizo y deshizo, todos sus esfuerzos y pasiones. Actúa como un cuenco en el que va cayendo aquello que ya no puede permanecer atado a la vida, como las hojas de los árboles que se desprenden de sus ramas cada otoño.

La memoria es el último intento de rescate: posee la fuerza de su eternidad. Se encuentra a caballo entre el mundo de los vivos y el de los muertos, y no obedece por tanto a la lógica de ninguno de ellos. Necesita de hombres que la protejan y la transmitan a lo largo del tiempo, o de lo contrario perece; pero a la vez la memoria no puede ser acabada por la simple voluntad de otras personas, por agresivas y violentas que sean. Se refugia en lo más íntimo, en ese espacio al que sólo el yo tiene acceso, y ni siquiera el oscuro animal puede llegar a minarla. Penélope es símbolo universal de la fidelidad y la memoria: su amor por Ulises, grabado en sus entrañas, la llevó a disimular con sus otros pretendientes y a destejer cada noche su tapiz, esperando que ocurriera un milagro que finalmente se produjo. Gelman confía también en la ocurrencia de ese milagro a través de la palabra:

la memoria no se quiere apagar/
lo sabe
el animal dolor/ razón

del gran silencio/ sombra
de lo que ya no fue/ vacío
lleno de rostros (*Incompletamente*. 30)

La memoria es “animal dolor”, “devastación y “no ser que insiste”, sinónimos que acompañan a la carencia o incompletud que culmina en el título de la obra, *Incompletamente* (1997). El libro abre con un proverbio judeo-español que dice que: “los vivos no pueden fazer el offizio de los muertos”. El oficio de los vivos, del poeta en especial, es llevar la lengua poética a la otra orilla, donde se encuentra la memoria desengañada, donde como recuerdo activo, aspira a ser, a pesar del tiempo y el espacio. Es, en definitiva, memoria “que no se quiere apagar”.

En el mismo libro, se insiste en las imágenes cinéticas que muestran la lucha dialéctica entre pasado y futuro, en una serie de dislocaciones de la lógica racional que ratifica a la memoria como espacio del presente y el futuro. Así, “el ciego ha visto lo que no ocurrió” y “allí pasó mañana” para referirse a la niñez. Sobre las dislocaciones temporales, y por tanto mnemotécnicas, en estrecha relación con la argentinidad, Gelman había reflexionado en *Bajo*

la lluvia ajena: “Acá en Europa el tiempo es sucesivo, nadie se pone el traje que vistió mañana, ninguno ama a la novia que va a tener ayer” (“Nota XX”: 39).

Palabra que acompaña a una memoria con voluntad de existir, con el dolor como testigo. Memoria dolida por los recuerdos de lo que fue pero ya no es más, consciente de que las memorias del pasado son tortura pero a la vez sanación; ¿cómo? a través de la repetición, de la revivencia de lo terrible, por medio del recuerdo de esos rostros que van y vienen, que siempre vuelven. Así, el evocador puede de a poco irse apoderando de sus recuerdos, sentirlos suyos, humanizarlos. Todo el que recuerda, en cierto modo, espera que se produzca el milagro del rescate: la memoria es también una promesa. Parece estarnos diciendo: si estoy aquí, si conservo tantos rostros amados, es porque hay una forma de rescatarlos, de devolverlos a la luz y a la vida. ¿Pero a qué vida? El poeta sabe de la fatalidad de tal promesa, e intenta lidiar entre la esperanza y el horror, entre el amor y la muerte. En palabras de Ricardo Forster:

La memoria llega a ser la tan temida inmortalidad, el terrible cansancio de las oscuras noches del insomnio, el vasto horror de recordar para siempre el ayer, el suplicio del sufrimiento reiterado, o la melancólica dulzura de la infancia que vuelve en medio de la adultez despiadada. Pero la memoria es también pertenencia, supone una compleja trama donde se juntan la esperanza y el dolor acumulados por todas las generaciones que mordieron el polvo de la derrota; la memoria lleva la pesada carga de una promesa restituidora, es el feroz combate que los hombres libran contra los fantasmas acariciadores del olvido, es la juntura de generaciones extrañadas que se han perdido en el remolino de la historia. (156).

La memoria ha marcado profundamente la cultura judía. En el segundo capítulo se evocó el caso de los sefardíes, que conservaron su lengua y sus raíces durante siglos de exilio; pero, en términos generales, toda la historia de la diáspora se puede considerar como una intensa batalla contra el olvido. Tras haber perdido el referente de la tierra, de una patria en el mundo, los judíos encontraron en el cultivo de la memoria y en el poder de la escritura la única forma de no extinguirse como pueblo. Su memoria, como también señala Ricardo Forster, se relaciona con lo amenazado: con aquello que se encuentra a la intemperie y está a punto de bascular hacia el olvido.

Y ese intento por rescatar lo amenazado, por recordar sin descanso, se realiza mejor de noche, en la oscuridad que nos remite a la ausencia, sí, de los que están lejos o desaparecidos, pero también de la cotidianidad que nos satura de imágenes y pensamientos. El lector va al encuentro del verso gelmaneano de noche, cuando más ausente se halla el cuerpo, cuando más indefensos nos sentimos. Contradictoriamente, es la misma noche la que provoca que se

entremezclen los recuerdos y se trastoquen los mundos real e irreal. Gelman se resiste a ello, pero al final sucumbe:

¿cuándo mataron a Federico García Lorca en Tucumán?
¿cuándo lo fusilaron en Azul Santa Fe Salta?

(De palabra. 41)

La lógica sería nunca. Sin embargo, algo queda sugerido: el poeta español bien pudo haber sido fusilado en Tucumán; las víctimas de las dictaduras son todas las mismas. El poeta pide, más adelante, abandonar la rabia y el enojo que apesadumbran el alma; recorre una y otra vez el “país de la memoria”, al que retorna obsesivamente, como en sus comentario “LV”:

en el rincón de los recuerdos
vivos de vos/ o como vos/
patria que todo iluminás
como dulzura/ como sombra

que se explicara yendo la
alma a oscuridad/

(Citas: 243).

Sin negar la propia singularidad de la dictadura argentina, Gelman decide utilizarla, una vez recuperada en la memoria, como una manifestación entre otras muchas formas violentas y crueles del poder, y se sirve así para comprender situaciones ocurridas en otros tiempos/espacios, con distintos agentes. Abre así sus recuerdos a la analogía y la generalización. El pasado se convierte en principio de acción para otros pasados y para el presente mismo; construye una memoria ejemplar, potencialmente liberadora.

4.2. La memoria: único sitio en el que los muertos aún viven

El recordar implica la existencia de dolor y nostalgia. Su contrario absoluto es la indiferencia. De este modo, el duelo que realiza Gelman a través de la escritura es una señal de sufrimiento e implicación, una voluntad de vivir entre dos tiempos. La memoria dialoga constantemente con el olvido, pues si no, se dejaría atrapar toda por el horror y la muerte. Es necesario que lo que en un primer momento se percibe como esterilidad y atadura —el no dejar descansar los recuerdos—, se vuelva regeneración y fuerza capaz de un nuevo alumbramiento; en el caso de Gelman, este renacer está dado por la palabra poética.

La escritura se convierte así en una manera de transformar el sufrimiento en un nuevo punto de partida, y hacer del otro, desaparecido, una compañía que, lejos de matar, otorga consuelo y valor. Sin embargo, detrás de la memoria palpita siempre una tragedia; es, a pesar de la palabra que acaricia, una herida que sangra sin cesar: “si en uno no existe el dolor, no habrá duelo, ni memoria, ni finitud ni traza. Es porque se llora al otro, porque algo del otro quedó en nosotros, acongojadamente, porque hay una huella, que existe esa posibilidad de duelo” (Sillato: 51).

La voluntad de no recordar (a la que se opone la poética del argentino) es de algún modo el deseo de la nada: la aspiración a despojarse de todo, incluso del amor más profundo, con tal de terminar con el dolor y la nostalgia. Es la negación absoluta de los sentimientos, el silencio definitivo, la más radical tentativa de deshumanización. La historia del siglo XX ha brindado, en este sentido, varios episodios trágicos en los que la voluntad de eliminar la memoria, tanto de las víctimas como de su pasado, condujo a los crímenes más atroces que se recuerdan. La experiencia de los campos de concentración, tanto en el Holocausto como en el contexto de la dictadura militar argentina, llegó a extremos de crueldad inauditos al pretender deshumanizar a las víctimas y privarlas de su propia muerte.

Primo Levi relata, en *Si esto es un hombre*, cómo uno de los sueños más angustiosos y recurrentes de los deportados era el retorno a sus hogares, el relato a los suyos de todo lo ocurrido, y que éstos no les escucharan o no les creyeran. Como si la narración, la palabra, fuera la última posibilidad de vida: el único modo de superar el horror sufrido y regresar al mundo de los hombres. En el caso de la dictadura argentina podemos hablar de una experiencia similar: en los campos de la dictadura militar argentina los detenidos-desaparecidos ni siquiera eran portadores de un número, ya que su entrada en el infierno implicaba su radical borramiento. Desaparecían como “hombres y mujeres para devenir en cuerpos torturados y asesinados. [...] Silenciamiento absoluto de sus biografías, desaparición de toda forma de memoria. Allí se intentó clausurar lo propiamente humano ennegreciendo la percepción del mundo, de las otras personas, impidiendo que el ver le otorgara una forma al infierno.” (Forster: 219-220).

¿Quién podrá devolver un alma a los olvidados?, ¿quién les otorgará un lugar en la memoria? Gelman, como tantos otros, se consagra a esta labor. Intenta restituir la dignidad de los desaparecidos, recoger sus huesos y su pasado, llorar su muerte. Y, para ello, era necesario, en primer lugar, que los asesinos reconocieran el crimen cometido: que verdugo y víctima

volvieran a estar cada uno en su lugar⁴; que se admitiera que esas personas existieron y fueron brutalmente asesinadas, que se encontraran sus restos:

El crimen concentratorio radica no sólo en la vejación de los cuerpos, en su aniquilación física, sino, más perverso aún, en dejar a un ser humano sin su propia muerte, en despojarlo de aquello que lo devuelve, paradójicamente, a su condición de hombre. (221)

En estas condiciones se produce, pues, el exilio más absoluto al que puede verse abocado un hombre. ¿Dónde están las almas de los muertos?, se preguntaba Elías Canetti, angustiado, cuando la Segunda Guerra Mundial aún no había llegado a su fin (Canetti, *apod.* Forster: 215). ¿Acaso se encuentran en los que sobrevivieron e intentan recordar?: “las almas de los muertos están en los otros, en los que han quedado” (215), y son de una fragilidad extrema; sin un gran esfuerzo de amor y memoria se irán muriendo del todo, lentamente. Gelman intenta rebelarse contra esta fatalidad, y encontramos en su poesía un deseo constante de dar voz a esas almas, de crearles un lugar entre las palabras de los vivos. La escritura, sin embargo, se convierte en una actividad difícil: ¿cómo albergar tanto horror?, ¿cómo reflejar el sufrimiento absoluto, o recoger los testimonios del más profundo abismo? Se plantea así la pregunta de si es posible la poesía tras ese dolor, tras la travesía del infierno, a la que Gelman no duda en responder:

En la Argentina padecemos una dictadura feroz, un verdadero genocidio, y me pregunto cómo vuelve la palabra luego de atravesar ese infierno. Se conoce la desdichada frase de Adorno acerca de que después de Auschwitz no se puede escribir poesía. Paul Celan mostró que sí se puede escribir poesía después de Auschwitz. Sólo que no como antes de Auschwitz. No como antes del genocidio argentino. (Manuel Rico: parr. 6).

La escritura no puede permanecer ajena al dolor que la rodea, al infierno que se produce a su alrededor. No obstante, es necesario que una circunstancia política o social, exterior, se relacione con una pérdida interior para que dé lugar a la creación poética. Y sólo entonces se abre paso una escritura que no es únicamente melancolía, sino también rebelión. El recuerdo de los seres amados: la memoria y la palabra, pueden resquebrajar a la derrota. La poesía de Gelman lleva a cabo esta lucha, dolorosa y constante, pero esperanzada, de su libro *Notas*:

⁴ Ricoeur coincide con esta necesidad: “sólo puede haber perdón allí donde se puede acusar a alguien, suponerlo o declararlo culpable. Y sólo se puede acusar de los actos imputables a un agente que se da por su autor verdaderos” (588), aunque más adelante, en su Epílogo, afirmará que: “los crímenes contra la humanidad y los de genocidio son imperdonables porque la cuestión no hay por qué plantearla” (602).

te nombraré veces y veces.
me acostaré con vos noche y día.
[...]
te voy a matar/derrota.
nunca me faltará un rostro amado para matarte otra vez.
vivo o muerto/un rostro amado (“Nota I”, *De palabra*: 97)

A pesar del dolor provocado por la conciencia de la derrota que agudiza el recuerdo, sí hay un retorno, un poco de consuelo, aunque sea mínimo, en el encuentro imprevisto entre realidad y anhelos, lo que da fe de la persistencia del deseo. Matar a la derrota no es sólo cuestión de recordar conscientemente los hechos, de aplicar una minuciosa serie de comprobaciones (de ausencias, de testimonios de los otros, del presente producto de dicho pasado), sino de re-sentir los acontecimientos, de ser capaz de reordenarlos para imaginar nuevas relaciones entre cosas conocidas (la derrota misma) o mundos completamente nuevos (uno en donde se puede matar la derrota). (Shotter: 152).

¿Cuál es el arma para doblegar a la derrota según el poema? El rostro. A través de éste, de su reconocimiento, identificamos al otro. Siguiendo a Emmanuel Levinas, la percepción del rostro del otro, del desconocido, es lo que le confiere humanidad. El mirarlo equivale a aceptar la primera norma de convivencia entre los hombres: “no matarás”. En los campos de concentración se intentaba despojar a las víctimas de su propio rostro. Para recuperarlas, pues, para devolverles la dignidad, es necesario volver a mirar ese rostro desfigurado: levantarlo y poder afirmar que se trata de un hombre.

Así, a la derrota se la vence con amor y memoria: con una voz allá donde se había instaurado el silencio. Con una mirada certera que se abre paso en lo sepultado por la oscuridad; oscuridad que no es sino el olvido de la colectividad, y que resulta de la represión institucional o amnesia social. Según Jacoby, si lo acontecido no encaja en el marco establecido por las instituciones sociales –aquéllas a partir de las cuales hemos sido socializados– entonces dichos acontecimientos no se recuerdan (Jacoby *apod.* Shotter: 148), y no hay forma de derrotar a la derrota.

La pregunta es, entonces, si es posible hacer algo en contra de la amnesia colectiva, la historia oficial⁵ o la muerte, si esas almas desaparecidas que siguen presentes en los vivos son

⁵ Al respecto de la historia o narración oficial, Ricoeur argumenta que “el recurso al relato se convierte así en trampa, cuando poderes superiores toman la dirección de la configuración de esta trama e imponen un relato canónico mediante la intimidación o la seducción, el miedo o el halago. Se utiliza aquí una forma ladina de olvido, que proviene de desposeer a los actores sociales de su poder originario de narrarse a sí mismos. Pero este

capaces de cambiar el rumbo del tiempo, desde su más profunda ausencia. La opción más radical en este sentido es la de la resurrección, presentada prodigiosamente en el hermoso poema “Masa” de César Vallejo:

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: “No mueras, ¡te amo tanto!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
“¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: “¡Tanto amor y no poder nada contra la muerte!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: “¡Quédate hermano!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

(Poesía completa: 635)

La solidaridad humana, el amor y el deseo de todos los hombres de la tierra juntos es lo que hace posible el milagro. El cadáver, turbado, resucita: escucha las súplicas de sus semejantes, que gracias a su pasión sincera lo salvan de la muerte.

En la poesía de Gelman encontramos una creencia similar, que conduce a la exploración y valoración de lo que ha quedado tras la muerte: el polvo de los huesos, la ceniza, la sombra de las almas, las huellas. *Notas* es un libro de lucha contra la derrota y la muerte, en el que se evoca en al menos tres ocasiones el célebre soneto de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte”; se afirma la resurrección del cuerpo, encarnada en cenizas que sienten y son reanimadas por la pasión: “serán ceniza, más tendrá sentido; polvo serán, mas polvo enamorado” (Quevedo: 178). No es Dios quien produce el milagro, sino el amor humano hacia otra criatura humana.

desposeimiento va acompañado de una complicidad secreta, que hace del olvido un comportamiento semipasivo y semiactivo, como sucede en el olvido de elusión, expresión de la mala fe, y su estrategia de evasión y esquividad motivada por la oscura voluntad de no informarse, de no investigar sobre el mal cometido por el entorno del ciudadano, en una palabra, por un querer-no-saber.” (572).

Gelman recoge estas palabras y les da una dimensión colectiva, cercana a la que veíamos en el poema de Vallejo: las transforma en un canto a sus compañeros desaparecidos, a la perduración de sus cuerpos y su huella. Así, “el alma del amante, en lugar de abandonar el cuerpo para comparecer ante Dios, se obstina en habitar los restos de esa materia idolatrada: huesos, tuétanos, cenizas” (Paz, 1983: 124). El primer terceto del poema de Quevedo dice:

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
médulas que han gloriosamente ardido

Aparece el dios del amor: el alma ha sido su prisión, no lo ha dejado escapar en ningún momento, ni siquiera en el de la muerte. Y el “humor” está relacionado con la sangre que ha alimentado el fuego de la pasión y el deseo. Gelman, emulando estos versos, escribe: “alma a quien todo un pueblo sangre ha sido” (*Notas*: 19) y, en otra ocasión: “huesos que fuego a tanto amor han dado” (*Notas*: 32). Lo primero que se observa es la desaparición del dios: el alma se ha convertido en la sangre de un pueblo, el argentino (perseguido y amputado). Y las venas que alimentaban la pasión en el soneto de Quevedo son ahora huesos que han ardido y han acrecentado el amor en su hoguera. Así, son los restos de los cuerpos torturados los que se veneran: ellos provocan el deseo y la llama. Quevedo escribe en otro momento:

nadar sabe mi llama el agua fría,
y perder el respeto a ley severa. (179)

El agua fría está en la orilla del Leteo, río del Ades, atravesado por los muertos para, al beber en él, olvidar su alma terrena. La raíz etimológica de “Leteo” significa precisamente olvido, por lo que la memoria sería una forma justa de rebelarse contra la muerte. El alma es una llama que no se apaga en el río porque sabe nadar, es decir, rebelarse contra su destino inminente: la ley severa o muerte, de la que por supuesto nadie se salva. Gelman reescribe también estos versos en su “Nota XXIV”:

a la derrota o ley severa mi
alma sabió perder respeto/te amo/
cruza mi alma el agua fría donde
flotan los rostros de los compañeros (*De palabra*: 122)

El alma vuelve a agitarse, pero esta vez para vencer a la derrota o la desidia. El amor profesado: “te amo”, marca el camino para cruzar el umbral que separa la vida de la muerte.

Es en ese umbral, en la travesía del río del Infierno, donde se pueden contemplar los rostros de los compañeros desaparecidos. Hay un deseo de unión de dos mundos, de dos tiempos. Y su primera garantía es el amor: el amor en vida, mismo que se intercambia con los que están debajo, secuestrados por la muerte.

Quevedo escribe su soneto desde la creencia en la inmortalidad del alma, que habita los restos del amado.⁶ Esa pasión por los despojos, por lo que queda de una presencia que se ha ido, seguramente fascinó a Gelman. En sus poemas encontramos ese mismo deseo de resurrección a partir del polvo, de los restos, pero desde posiciones mucho más escépticas. No hace más que recalcar la tragedia de unos muertos de los que no se conservan ni siquiera las cenizas, pues han querido ser borrados de la historia y la conciencia. El alma del amor, pues, vive en la orfandad más absoluta: intenta habitar unos restos perdidos, escondidos, soñados apenas. En “Otras escrituras”, los muertos logran alcanzar la dimensión del alma, para así dejar grabadas sus palabras, a partir de un grito escritural que exclama: “viva el alma”, “viva la libertad”:

La noche te golpea la cara como los pies de Dios/
¿qué es esta luz que sube de tus muertos?/ ¿ves algo?
¿a la luz de esta luz?/ ¿qué ves?/ ¿huesitos
sosteniendo el otoño?/

raspando las paredes del mundo con sus huesos?/ ¿ves más?/
¿están raspando las paredes del alma?/ ¿escriben
“viva la lucha”?/ ¿raspan
los muros de la noche?/ ¿escriben “viva el alma”/

[...]

pasan cosidos a la luz/
raspan el silencio con un hueso/
el hueso está escribiendo la palabra “luchar”/
el hueso se convirtió en un hueso que escribe/

(423)

Los recuerdos emergen en el enunciador en forma de luz, no divina, sino humana. Los compañeros muertos pasan, “con su hueso raspando las paredes del mundo”, escribiendo en lo más permanente que existe y a donde la memoria habrá de volver siempre que así lo

⁶ Paz se pregunta al respecto: “¿Las cenizas sienten, el polvo sabe que está enamorado?” (*Sombra...*:123).

necesite, a las paredes del alma. La restitución de la palabra es segura sólo cuando concierne a las propiedades del alma, pues lo perdido ha traspasado ya lo corpóreo.

En *Carta a mi madre*, todo lo que el hijo refiere de la madre, para sufrir con ella y por ella, sus evocaciones y convocaciones, provienen y permanecen dentro de él. Todo se lo lega a los recuerdos. Ante la muerte de su madre, la voz poética recurre a la memoria y a la interiorización, pues fuera sólo quedan las cenizas de la madre muerta. Al respecto de dicha interiorización, Derrida comenta:

Supone un movimiento en que una idealización interiorizante toma en sí misma la voz y el cuerpo del otro, el rostro y la persona del otro, devorándolos ideal y cuasiliteralmente. Esta interiorización mimética no es fictiva. [...] La fiel interiorización lleva al otro y lo constituye en mí (en nosotros) a la vez vivo y muerto. Transforma al otro en parte de nosotros, entre nosotros, y entonces el otro ya no parece el otro, porque penamos por él y lo llevamos entre nosotros, como un niño no nacido, como un futuro (Derrida: 23-27).

Así lo manifiestan expresamente los versos de Gelman en dicha obra:

No sé cómo es que me mueras/ me sos/ estás desordenada en mi memoria/ de cuando yo fui niño y de pronto muy grande/ y no alcanzo a fijar tus rostros en un rostro/ tus rostros es un aire/una calor/ un aguas/ tengo gestos de vos que son en vos/ ¿o no es así?/ ¿imagino?/ ¿o quiero imaginar/ ¿recuerdo? (*Carta a mi madre*: 84).

Perezosos y desmemoriados, los seres humanos debemos ejercer esfuerzos por medio de los cuales lo más significativo de nuestra historia pueda ser reimpreso y reaprendido en nuestra memoria. ¿En qué consisten dichos procedimientos? En repeticiones simplificadoras, de modo que tales significados queden fácilmente depositados en la memoria (Berger y Luckmann: 102-103). La eficacia de la repetición para mantener algo vivo en la memoria tiene un fundamento neurológico. Cuando un estímulo se repite, es posible verificar un aumento de la eficiencia de las sinapsis involucradas y sucesivamente se pueden formar sinapsis nuevas, que contribuyen a conectar entre sí las neuronas en un nuevo circuito responsable de la codificación en la memoria a largo término (Oliverio: 36-45). Respecto a la eficacia de dichas repeticiones, encontramos evidencia en los versos de Gelman:

¿por eso eras tan triste algunas tardes?/ tu tristeza me era insoportable/ [...] ¿ya soy triste por eso?/¿por tu tristeza ofende la injusticia/ escándalo del mundo?/ (*Carta a mi madre*: 85)

como cielos terrestres
fríos fríos fríos
diseminados por ahí/ (*Hacia*:44)

donde yo escribí Baudelaire/
dos veces escribía Baudelaire/ (60)

Quizás sea por ello que el poeta está convencido de que sigue siendo viable encontrar un consuelo en el recuerdo de lo ausente. El hueco que se ha abierto, que no cesa de sangrar, sólo podrá ser curado a través de la redención y la palabra, de su exploración más profunda. El propio poeta se extraña, en su poema “Cita II (santa teresa)”, de la existencia de esta posibilidad, de la tranquilidad que le otorga:

¿cómo es posible que viviendo
esta derrota/tu amistad
me cure el alma?/¿cómo
me consolás y amás/ abriendomé

contra la áspera muerte/y decís
palabras herideras como leche
para comer como cordero/
poderoso de vos? (Citas: 90)

El aire se ha vuelto compañía: cercanía de un “vos” que comunica la vida con la muerte. En ese instante, todo es ardor, todo es cuerpo. El alma ha salido en busca de una criatura ausente, silenciosa. Es resplandor de los huesos, olor suavísimo, alimento –leche y cordero– para la palabra por venir.

En reciente entrevista con motivo del recibimiento del Premio Cervantes 2007, Gelman justificó que en su literatura esté presente el doloroso pasado de su país y de su familia, porque “no quisiera que vuelva a ocurrir lo que ocurrió. Además, porque son heridas que cuando no se cierran gangrenan la sociedad.”(Tejeda: 38).

A través de su escritura poética, Gelman transmuta la memoria literal, que es traumática y muy específica, en memoria crítica, es decir, en transformadora de lo que ocurrió en otra cosa. La oscuridad se torna luz, el dolor que oprime se convierte en dolor que permite sanar, porque lo que duele se ha amado. Su poesía hace, en una de sus variantes, público el dolor personal y de otros muchos, reubicando el sufrimiento en un contexto social e histórico. ¿Cómo se lleva a cabo semejante transformación? A través del nombramiento de los muertos, de los ausentes, de las crueldades, de los llantos y furias, de los recuerdos y los sueños. Por medio de la insistencia simultánea en verdades irrevocables y el rechazo al realismo absoluto,

lo que para otra aproximación como la historiográfica resultaría absolutamente impermissible. También transmuta la memoria oficial en memoria suya y de aquellos testigos de tan terribles acontecimientos, sin constituirse por eso en una poesía cien por ciento inclusiva. Recordemos que ver una cosa es no ver otra, y que escribir un drama es necesariamente olvidar otros. A pesar de esto, Gelman reescribe, además de sus memorias, las oficiales, atreviéndose así a crear su propia narración.

Los múltiples nombramientos presentes en su obra recuerdan la propia historia de Gelman, cuando su madre le contaba que su abuelo ruso sacaba un pergamino de mediados del siglo XVIII que contenía los nombres de los rabinos, sus antepasados directos, y les leía esos nombres a sus catorce hijos e hijas sentados alrededor de la mesa (“Lo judío y la literatura en castellano”: 83-90). Nombramientos y narraciones que a ratos parecen desorganizados – como los recuerdos traumáticos–, pero cuyos elementos relevantes no dejan de repetirse o enfatizarse.

La memoria en la obra de Gelman, como en la de otros autores, conlleva, intencionalmente o no, una labor social imprescindible: producir una narrativa que otorgue significado y valor a la lucha argentina por la justicia de los desaparecidos. Justicia que exdictadores y gobierno prefieren no enfrentar, y en cambio optan por referirse al pasado como pasado, excepto en los casos en que algún tipo de heroísmo militar está implicado. La poesía de Gelman representa deseo de transformación de ese pasado doloroso en memoria a través de las palabras, puesto que la historia oficial no ha alcanzado el cierre esperado, y el sufrimiento vivido no es todavía parte de la historia colectiva, pues éste es aún, para empezar, herida abierta.

Conservadora y destructiva, conciliadora y rencorosa, la memoria sirve como un implacable recordador de lo que algunos prefieren ver olvidado; o puede servir como mecanismo de olvido. Es al mismo tiempo el remedio y la sal en la herida. Para superar lo pasado, es necesario transformarlo, puesto que la memoria es agente de remodelación y reinención del pasado. La decisión sobre qué recordar y qué borrar es cada vez más una apuesta en los conflictos entre distintas estrategias de legitimación:

frente a la ampliación de la capacidad social de memoria, se vuelven más relevantes las cuestiones del acceso a los depósitos de las informaciones, de la desigual distribución del poder de acceder a ellos y de la gestión de las informaciones sobre el pasado por parte de las instituciones que lo detentan (Jedlowski: 14-15). [En ese sentido, la memoria colectiva] es el resultado, nunca definitivamente adquirido, de conflictos y compromisos entre distintas

voluntades de memoria [...]. Distintos grupos compiten por la hegemonía sobre los discursos plausibles y relevantes dentro de la sociedad en conjunto (Jedlowski: 32-33).

La poética gelmaneana estaría en lucha constante contra la voluntad de memoria oficial, que promueve el olvido de las atrocidades y el sufrimiento provocados por su régimen.

Para remontarse a la memoria no oficial, hay que acudir a los recuerdos familiares, a las historias locales, de familias, de pequeños grupos, a los recuerdos personales, pues los recuerdos todavía no se encuentran cristalizados en tradiciones formales. En la historia oral no interesan las biografías de los hombres públicos, de los grandes, sino de la vida cotidiana, depositaria de memorias colectivas amenazadas, como la de los detenidos-desaparecidos y sus familiares (*vid. ofr.*, Passerini: 48).

Esa memoria que Gelman retoma en su poesía no es sólo la suya propia; es también la de clases populares, víctimas como él, de la brutalidad de la dictadura. Recuerdos de un sector que ha accedido no a “toda” la escritura, sino sólo a una parte: han aprendido a leer, pero ha existido una preocupación menor por facilitarles condiciones de escritura, y por tanto, de denuncia; “por eso la cultura que se recibe es siempre la de algún otro [...]. La producción no hegemónica de discurso es así confiada a una oralidad [muchas veces] desvalorizada para sus propios integrantes.” (Montesperelli: 49).

Afortunadamente, las memorias de los derrotados han sido pocas veces borradas del todo.⁷ Siempre ha predominado una de ellas, mientras las otras han sido colocadas tras bastidores, prontas para ser redescubiertas y volver a escena (Ricoeur: 47). La memoria gelmaneana cumple con una de las prerrogativas que Todorov plantea en su libro *El abuso de la memoria*:

La recuperación del pasado es indispensable; lo cual no significa que el pasado deba regir el presente, sino que, al contrario, éste hará del pasado el uso que prefiera (Todorov: 25).

A través de la ya mencionada memoria ejemplar (que se opone a la literal –memoria a secas–), Gelman plantea el uso del pasado con vistas al presente; las injusticias pasadas deben servirnos también para luchar contra las presentes, separarnos de nosotros mismos para acercarnos a los

⁷ Más importante que cualquier castigo “e incluso que la reparación, sigue siendo la voz de la justicia que establece públicamente las responsabilidades de cada uno de los protagonistas y designa los lugares respectivos del agresor y de la víctima en una relación de justa distancia” (Ricoeur: 606). Gelman hará lo propio desde su literatura.

otros. Su poética elige, intencionalmente, no sacralizar la memoria, para así mantenerla fértil y universal, como su propia poesía.

Gelman se empeña en reivindicar el pasado en la continuidad del presente; su obra oscila entre creación y memoria, la presencia y la soledad. Mientras que la soledad se puebla de voces, la memoria se extiende hacia su más tangible representación: el poema. Palabra escrita que no puede ser destruida, ni aún después de su destrucción física. El poema apuesta a su sobrevivencia a través de la repetición; así acerca el exilio y lo desgasta. Pasado y presente se funden por medio de la imagen atemporal; la expresión poética gelmaneana se empeña en eso: en saltar barreras.

La poética gelmaneana, como la de muchos otros poetas exiliados, tiene dificultades para concebir su perpetuación en la historia. El poeta refleja en sus versos la preocupación por haber perdido su continuidad y expresa su más aguda convicción al respecto: que sólo podrá recuperarla por la escritura. Por eso, escribir es una angustia por atrapar el momento entre ser y no ser, entre sueño y vigilia. Para la memoria, la vigilia no es más verosímil o vívida que el sueño. Contra las ideas dominantes, que generalmente se amalgaman en la memoria poderosa, Gelman opone su memoria, la de la resistencia al olvido y la amnistía.⁸

El tema de la memoria es, en la poética gelmaneana, obsesivo. Se funda en el diálogo con los ausentes, los amigos y familiares, y la patria, los lugares de la infancia. Encara sus pérdidas, las nombra hasta desgastarlas. Llama a la muerte, las desapariciones, el olvido, el miedo, el exilio y la lengua. Su escritura es testimonio de esa falta. La memoria es la única patria del poeta exiliado, doblemente expatriado, por su condición de poeta y de expulsado político. En palabras del propio Gelman, “el hombre no debe renunciar a la memoria a cambio de la comodidad y la placidez que da el olvido, porque el hombre, ¿es memoria o qué?”.⁹

⁸ Respecto a la relación entre amnistía y amnesia, Ricoeur afirma que: “la proximidad más que fonética, incluso semántica, entre amnistía y amnesia señala la existencia de un pacto secreto con la negación de memoria que, como veremos más tarde, la aleja en verdad del perdón después de haber propuesto su simulación.” (578). Más adelante, en el mismo texto, se referirá a la amnistía como un procedimiento que: “pone fin a todos los procesos en curso y suspende todas las diligencias judiciales. Se trata, sin duda, de un olvido jurídico limitado, pero de amplio alcance, en la medida en que la suspensión de los procesos equivale a borrar la memoria en su expresión testimonial y a decir que nada pasó” (580).

⁹ Respuesta de Gelman ante la pregunta de Ángel Leyva de si no había sentido la necesidad de abandonar la búsqueda de su nieta, que se advertía inútil, poco menos que imposible, como la exigencia de los restos de su hijo y de su nuera, asesinados por la dictadura argentina. 2002. http://www.alforjapoesia.com/virtual/gaceta_more.php?id=A638_0_7_0_M, 27 ago. 2008.

CONCLUSIONES

La crítica de poesía se presenta como un vasto sistema de lecturas, complejo en sí, si se considera la pluralidad de interpretaciones que cualquier creación literaria puede suponer. A esto hay que añadir la indeterminación que caracteriza especialmente al lenguaje poético y que por tanto, nos lleva a concluir que no existe una lectura única. El presente estudio se asume como un trabajo modesto, que no pretende enaltecer los alcances de su crítica. Sí pretendió, en cambio, ser ambicioso en la responsabilidad de aprehender lo poético desde una base referencial, como hay muchas otras. El diálogo vivo y propositivo establecido entre estudioso de la literatura y obra debe tender a la indagación, el cuestionamiento y en lo posible, a la creatividad.

En cuanto a la elección de Gelman como poeta cuya obra se ha analizado en parte aquí, puede decirse que la incursión en el estudio de su poética a un nivel más crítico, vasto y profundo, puede ir abriendo el camino para que tan importante autor sea parte no sólo de la crítica literaria, sino de la difusión artística en nuestro país. Como afirma Saúl Ibagoyen

tal vez una responsabilidad de la poesía (vista como un sistema vivo) sea la de levantar aún más explícitamente un nuevo contradiscurso, hasta a riesgo de agresiones y soslayamientos aún mayores que los conocidos; un contradiscurso que desenmascare enérgicamente el discurso predominante u oficial, que cuestione las *normalidades* de la comunicación verbal cotidiana, que refresque en lo posible los desgastados códigos de la oralidad, que proponga el cuidado definitivo del sistema del idioma, que asegure para siempre el respeto a la diversidad de lenguajes (Ibagoyen, 2003: 532).

La poesía gelmaneana asume esa responsabilidad; a través de sus versos se percibe la intención del autor, su vivencia personal, que compaginada con múltiples juegos de palabras y con ese contradiscurso produce una lectura que sólo la obra abierta permite. Como ya ha puntualizado Foucault, los discursos literarios, sea cuales sean, sólo pueden recibirse dotados de la función de autor; así, a todo texto de poesía o de cualquier otro tipo debe preguntársele “de dónde viene, quién lo escribió, cuándo, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto. El sentido que se le otorga, el estatuto o el valor que se le reconocen dependen de la manera en que se responda a estas preguntas.” (Foucault, *¿Qué es un autor?*: 96).

Podríamos, entonces, empezar por recapitular el por qué del discurso poético en el exilio gelmaneano. Ya se ha dicho que el exilio genera poesía o prosa, entendida como creación literaria. En este territorio aislado en que se torna el exilio, sólo cabe indagar en el

breve territorio de uno mismo, aunque plagado de profundas cuevas, de palabras, ausencias y búsquedas. Ausencias que, sobre todo, acaban instalándose y moldeando la poesía de Gelman.¹ Es por eso que los términos *poeta* y *voz poética* se han mezclado en este estudio, a veces indistintamente, pues es obvio que en los textos del exilio “se fusionan dos entidades diferentes: la literatura y la vida” (Michael: 3, 21), o lo que André Karátson denomina, luego de insistir en su carácter inseparable, “una literatura de la vivencia.” (Karátson: 33).

El tema del exilio está presente ya desde sus primeros poemas en el destierro, y se repetirá a lo largo de todos sus poemarios en su estancia forzada fuera de Argentina. Pese a esto, la reiteración temática no implica el estancamiento de su poética. Como parte natural del curso de su vida, la visión del exilio va evolucionando con el paso del tiempo, así como el escritor que acompaña a la escritura. Gelman utiliza la palabra como espejo en el que reflejarse y las dos imágenes, la expresión poética y la experiencia vital del poeta se moldean recíprocamente gracias a su propuesta verbal compleja.

Así, en su búsqueda a través de la palabra, Gelman se refleja en ella. En sus primeros poemas en el destierro, el exilio es impotencia y rabia. A medida que el exilio se puede ir mirando cara a cara, el dolor se va suavizando e inclusive algunos de sus poemas presentan un dejo de ironía. Progresivamente, van aumentando los tintes amorosos en su poesía y el impacto y significado del exilio se van interiorizando, subjetivando. Por ejemplo, por sentimientos afines, Gelman reconoce las ausencias, exilios interiores y pérdidas en la poesía mística, y decide recrearlos a través de una especie de diálogos con dichos autores, históricamente bastante lejanos. La propia situación exiliar del poeta lo lleva a intuir las diversas manifestaciones de la falta y desarraigo en los místicos. Gelman, mediante la recreación literaria, reconduce la situación histórica y religiosa hasta su sentir contemporáneo. Así, los sentimientos de desarraigo convergen en uno mismo: el vacío.

Finalmente, el destierro se convierte en una parte más del ser poético; es doloroso, sí, pero también liberador, pues se encarna en la poesía gelmaneana dándole nuevas formas y rumbos. Las obsesiones del poeta no desaparecen, pero se siguen recreando a través de la reinención de la palabra y de la memoria. Será también dicha recreación literaria la que, a

¹ Al respecto dice Tomás Segovia: “El exilio debería, por lo menos, enseñarnos que la añoranza por un país perdido, seguramente legítima, no pasa de ser una nostalgia sentimental, si no comprende al mismo tiempo, que la pérdida es más nuestra que lo perdido; que la restauración de lo perdido sería una negación de nuestra vida, más radical aún que su ausencia, porque es esa propia vida la que hizo lo perdido.” (*Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*: 100).

través de la resolución del duelo por los ausentes y las ausencias, le permita a Gelman afrontar, paulatinamente y de forma más frontal a la memoria; memoria que se construye como realidad nacida de la poesía. El exilio es entonces condición central del ser humano, ya sea por experiencias personales o por el encuentro con expresiones culturales muy heterogéneas, pero que en el fondo comparten la misma visión exilar: la Cábala, la mística, o el tango. Será también a partir del exilio que Gelman reafirme su predilección por las yuxtaposiciones, a veces abruptas, de un poema a otro, o de un verso a otro, y por el rompimiento de la argumentación lógico-gramatical.

La palabra poética que rompe con el lenguaje ordinario permanece más profundamente grabada en la memoria. Encontrar la palabra justa significaría hallar el vocablo que compendie todo el conocimiento. Y sin embargo, Gelman se obstina en ir tras ese vocablo perfecto. Quizás por su condición de exiliado instala su poesía en la lengua, en sus distintas búsquedas. Del interés del autor por el tema cabalístico y las raíces de la lengua surgieron *Citas y comentarios* y *Dibaxu*. En ambos libros se propone buscar la esencia de la palabra, su verdad, escuchar al español en su estado germinal. Se empeña entonces en escoger la palabra precisa, romper con el lenguaje convencional y así alcanzar, a través de la transgresión lingüística, una serie de pretensiones esenciales: rescatar la íntima verdad subjetiva, alejarse del discurso oficial, extrañar al lector y atraer su atención, inventar un lenguaje que permita expresar lo inexpresable. Sabe de la existencia de palabras que estorban, que se han desgastado, que ya no suenan. La escritura de Gelman pretende acercarse de nuevo al significado y por eso retorna a los vocablos más sencillos (coloquialismos o repeticiones, que lo aproximan al lenguaje popular) y a la depuración del lenguaje (como en sus versos sefaradíes). Algunos de estos rasgos estilísticos ya estaban presentes en su obra anterior al exilio, pero cobran una relevancia mucho mayor durante este período. Puede atestigüarse además un desplazamiento del lenguaje que, modificado por el destierro vivido por el autor, también se *exilia*, se torna intencionalmente extraña, recreada.

Cuando el hallazgo de la palabra justa le resulta imposible, Gelman busca aproximarse al silencio. Para ello recoge y recrea tanto la tradición lingüística como literaria, mostrando así lo que quedó latente en ambas. Y, sin embargo, aunque los silencios tengan una gran importancia, la principal herramienta de su poesía es la palabra. Con la trasgresión, Gelman ilumina su poética y rinde tributo a otros autores, requiere de sus lectores un empeño activo en el reconocimiento de las tradiciones y los poetas aludidos, incorporándolos así a su proceso

de creación artística. Sus versos demandan mucho de sus lectores, sí, para poder establecer con ellos un diálogo abierto. Sin embargo, tal sugestión no imposibilita una lectura más superficial de sus poemas, en la que el lector llena los espacios en blanco de sus poemas, lo no dicho, con lo que su sensibilidad le dicte.

El poeta argentino no recrea únicamente las tradiciones culturales que conoce y que han influido su obra, sino que se apropia de recuerdos ajenos, de la memoria colectiva. Se apodera de dichos recuerdos, a veces sólo los transmite, otras, los transforma. Para el exiliado, la constante invocación de la memoria es fundamental; en la memoria están las claves de su identidad. Sólo a través de los recuerdos puede reconstruirse el sentido de uno mismo. La poética gelmaneana retorna obsesivamente al pasado, que siempre vuelve, con sus muertos, sus lugares y sus pérdidas. Pero la marcada individualidad que otorga el exilio provoca en Gelman una mirada rebelde hacia la tradición. El poeta altera y transgrede según los propios criterios de orden. Debe reordenar un mundo caótico que ha quedado destruido por el exilio, pero, sólo puede contar con aquellos surgidos de él mismo, pues los referentes externos están en su mayoría perdidos. Únicamente tomando este camino estrictamente subjetivo logra Gelman progresar en esta vuelta hacia el no olvido.

Historias vividas, relatos leídos o escuchados, sueños y situaciones que nunca se vivieron conforman, sin distinciones, el gran conglomerado de la memoria. El poeta establece una red temática que aglomera la memoria, el horror y la orfandad; utiliza también sus recuerdos infantiles como material literario. El tema de la infancia está presente ya desde sus primeros poemas en el exilio, y mucho más marcadamente en *Carta a mi madre* como una obsesión más, como un intento por recuperar el paraíso en el que uno vive cuando niño. Debido a los vacíos provocados por el olvido, la imaginación complementa los espacios en blanco o borra terribles recuerdos y los sustituye por algunos más agradables. Así, la recreación forma también parte de la memoria de la voz poética: los recuerdos literales, terriblemente traumáticos se tornan en memoria crítica y reconstruida. La memoria es la única patria del poeta exiliado, y sin embargo, su desintegración, sus huecos irrellenables, ya nos hacen intuir el último saber; el propio ciclo de la memoria para llegar a una verdad parece ser la única certeza alcanzable.

La voz poética de Gelman decide continuar hablando, denunciando, repitiéndose a sí misma, para así mantener vivo el sonido de su existencia y lograr la perduración en la memoria del lector. Mediante el legado de los versos, el poeta busca eternizar la memoria, la suya y la de

todos aquellos que no han tenido voz. El mismo Gelman emplea en sus poemas más de una voz. Su interés por el uso de la seudonimia coincide con las premisas de la crítica contemporánea en cuando a la necesidad de descentrar el interés puesto en el autor como persona, para fijarlo en el discurso desde una perspectiva de función-autor. Como se cuestiona Angelina Muñiz: “¿Por qué no crear una seudonimia que le amplíe el yo, que extienda sus múltiples personalidades, no para ocultarse sino para revelar todas las reconditeces de lo malo y lo bueno, de lo hermoso y lo grotesco, de lo grande y lo pequeño?” (Muñiz: 4).

La poesía gelmaneana durante el exilio tiene por supuesto tintes autobiográficos: la mención de amigos, compañeros y familiares que realmente existieron, la muerte de su madre, la referencia a su barrio y su tan querida Buenos Aires, la crítica al régimen militar. Sin embargo, sus versos no incluyen siempre claves anecdóticas y situaciones de su vida personal. Sí están plasmados en sus poemarios, por supuesto, sus preocupaciones y reflexiones vitales.

Entre ires y venires, vueltas y revueltas, al final volvemos al principio. Las búsquedas esenciales, imprescindibles para la poesía gelmaneana no tienen un único punto de llegada. Para nuestro deleite como críticos y ávidos lectores de su obra, sus preguntas e hipotéticas respuestas van siempre acompañadas por el arduo trabajo con la que él ha decidido nombrar como “la señora poesía”. Arduo trabajo que merece, al menos en nuestro país, mucho más reconocimiento y difusión del que actualmente recibe.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes bibliográficas:

ANTZE, Paul. "The other inside: memory as metaphor in psychoanalysis" en *Regimes of Memory*, Radstone and Hodgkin, eds. London & New York: Routledge, 2003.

BACQUÉ, M.F. *Le deuil á vivre*. Trad. Geneviève Fabry. París: Odile Jacob, 2000.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo comp. *Antología del Zohar*. Madrid: EDAF, 1996.

BARTETT, F.C. *Psychology and Primitive Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1923.

BERGER, P.L. y T. Luckmann. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Anchor Books. 1966.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 2001.

BLOCH, Ernst. "Something's Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing". *The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays*. Trad. J. Zipes & F. Mecklenburg. Cambridge: MIT Press, 1988.

BOCCANERA, Jorge. *Confiar en el misterio: viaje por la poesía de Juan Gelman*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.

CARRASCO, Juan Carlos. "Juntos lograremos amanecer" en *Escritos sobre el Exilio y Retorno 1978-1984*. Chile: Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas, 1984.

CAUDET, Francisco. *El exilio republicano de 1939*. Madrid: Cátedra, 2005.

COHEN, Esther. *El silencio del nombre*, Barcelona: Anthropos, 1999.

CORRAL, R., ARTURO SOUTO Y JAMES VALENDER (eds). *Poesía y exilio: los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México, 1995.

CORTÁZAR, Julio. PRÓLOGO, "Contra las telarañas de la costumbre". *De palabra* por Juan Gelman. Madrid: Visor, 1994.

DE LA CRUZ, San Juan. *Poesía*. Madrid: Cátedra, 1993.

DELEUZE, G. *La literatura y la vida*. Argentina: Alción, 1997.

DERRIDA, J. *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gediza, 1998.

DIDIER, A. *Le corps de l'oeuvre*. París: Gallimard, 1981.

- DURAND, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París: Bordas, 1982.
- FORSTER, Ricardo. *El exilio de la palabra. En torno a lo judío*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990.
- GAMBARTE, E. Mateo. *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*. Barcelona: Lleida, 1996.
- GELMAN, Juan. *Anunciaciones*. Madrid: Visor, 1994.
- . "Aquel prócer sin marcha" en *El nuevo periodismo*, Buenos Aires: Página 12. 1987.
- . "Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)" en Osvaldo Bayer y Juan Gelman. *Exilio*. Argentina: Planeta, 2006.
- . *Com/posiciones*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1986.
- . *Citas y comentarios*. Madrid: Visor, 1982.
- . "¿Cómo hacer olvidar al lenguaje su ayer?" en *Prosa de prensa*. Buenos Aires: Ediciones B, 1997.
- . *De palabra*. Madrid: Visor, 1994.
- . *Dibaxu*. Argentina: Seix Barral, 1994.
- . *El juego en que andamos*. Buenos Aires: Nueva Expresión, 1959.
- . *En Abierta Oscuridad*. España: Siglo XXI, 2006.
- . *Hacia el sur*. México: Marcha editores, 1982.
- . *Hacia el sur y otros poemas*. Argentina: Espasa-Calpe, 1995.
- . *Hechos y relaciones*. Barcelona: Ediciones Lumen, 1980.
- . *Incompletamente*. Argentina: Seix Barral, 1997.
- . *La junta luz: oratorio a las madres de Plaza de Mayo*. Buenos Aires: Tierra Firme, 1985.
- . *Valer la pena*. México: Era, 2001.
- . *Velorio del solo*. Buenos Aires: Nueva Expresión, 1961.
- . *Violín y otras cuestiones*. Argentina: Gleizer, 1956.

- GÓMEZ MANGO, Edmundo. *El llamado de los desaparecidos: sobre la poesía de Juan Gelman*. Uruguay: Cal y Canto, 2004.
- HODGKIN, Katharine y Susannah Radstone, eds. "Remembering suffering: trauma and history" en *Contested Pasts: The politics of memory*. London & New York: Routledge, 2003.
- KÁRATSON, A. "Essai sur le déracinement dans la prose narrative européenne" en *Déracinement et littérature*. Lille: Université de Lille III, 1982.
- ILIE, Paul. *Literature and Inner Exile*. Baltimore: The Johns Hopkins UP., 1980.
- IBARGOYEN, S. "La responsabilidad de la poesía de la poesía en el fin del milenio" en *Memorias del segundo congreso de poesía en lengua española desde la perspectiva del s. XXI*. Bogotá: T.I. Ponencias, 2003.
- JEDLOWSKI, P. "La Sociología y la Memoria Colectiva". *Memoria Colectiva e Identidad Nacional*, eds. Rosa Rivero, G. Bellelli y D. Barkhust. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- LEYVA, José Ángel. "Entrevista a Juan Gelman: en la presencia ausente de lo amado" en *Versos Comunicantes I: Poetas entrevistan a poetas latinoamericanos*. México: UAM, 2002.
- MAURON, C. *Des métaphres obsédantes au mythe personnel. Introduction a la Psychocritique*. Paris: Corti, 1988.
- MILÁN, Eduardo. *Juan Gelman: Pesar todo. Antología*. México: FCE, 2001.
- MONTANARO, Pablo. *Juan Gelman: Esperanza, utopía y resistencia*. Buenos Aires: Ediciones Lea, 2006.
- MONTESPERELLI, P. *Sociología de la memoria*. Buenos Aires: Claves, 2003.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*. Barcelona: GEXEL/UNAM, 1999.
- OLIVERIO, A. *La memoria: el arte de recordar*. Madrid: Alianza Psicología, 2000.
- PASSERINI, L. (ed). *Storia orale. Vita quotidiana e cultura materiale delle classi subalterne*. Italia: Torino, Rosenberg e Sellier, 1978.
- PAZ, Octavio. *El Signo y el Garabato*. México, Joaquín Mortiz, 1975.

- . *Sombras de obras*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- QUEVEDO, Francisco de. *Poemas escogidos*. España: Castalia, 1989.
- RABINAVICH, Silvana. Prólogo. *La huella del otro* por Emmanuel Levinas. México: Taurus, 1998.
- SALAS, Horacio. *El Tango*. Argentina: Planeta, 1995.
- SALINAS, P. *La responsabilidad del escritor*. Barcelona: Seix Barra, 1961.
- SCHOLEM, Gershom. *Las grandes tendencias de la mística judía*. México: FCE, 1993.
- SEGOVIA, T. *Poesía (1943-1997)*. Madrid: FCE, 1998.
- SHAKESPEARE, William. *Ricardo II*. México: Ediciones Nueva Visión, 1986.
- SICOT, B. *Exilio, memoria e historia en la poesía de Luis Cernuda*. España: FCE, 2003.
- SILLATO, M. A. *Juan Gelman: las estrategias de la otredad*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1996.
- SHOTTER, John. *La construcción social del recuerdo y el olvido. Memoria compartida: la naturaleza social del recuerdo y del olvido*. Comps. David Middleton y Dereck Edwards. Paidós: España, 1992.
- TAJFEL, H. “Psicología social y proceso social” en J.R. Torregrosa y B. Sarabia, *Perspectivas y contextos de la psicología social*. Barcelona: Hispano Europea, 1983.
- TAMARGO, Elena. *Juan Gelman: poesía de la sombra de la memoria*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*, España: Paidós, 2000.
- UGARTE, M. *Literatura española en el exilio: un estudio comparativo*. Madrid: Siglo XXI, 1999.
- VALENTE, J.A. *Variaciones sobre el pájaro y la red. La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets, 1991.
- . “Poesía y exilio” en *Poesía y exilio: los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México, 1995. pp. 17-36.
- . *Variaciones sobre el pájaro y la red. La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets, 1991.
- . “La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación” en *Material memoria (1979-1989)*. Madrid: Alianza Tres, 1992.
- VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Bogotá: La Oveja Negra, 1989.
- VOSSLER, Karl. *Filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Losada, 1943.

WILLIAMS, R. *Cultura, Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós, 1981.

ZAMBRANO, María. *Los Bienaventurados*. Madrid: Siruela, 1990.

Fuentes hemerográficas:

ALUCINO, Jorge. "Entrevista con Juan Gelman: La obsesión es lo que te hace sentar a escribir." *Cultura y Nación, Suplemento de Clarín*, Buenos Aires, 9 de sept. 1993, s/p.

ARANZUEQUE, G. "Paul Ricoeur: memoria, olvido y melancolía." *Revista de Occidente*, 198 (1997): 101-107.

BOCCANERA, Jorge. "Entrevista con Juan Gelman: Clandestino en el país." *Brecha*, 3 de sept. 1999: C47.

FONDEBRIDER, Jorge. "Juan Gelman, obsesión, ritmo y silencio." *Diario de poesía*. 24 (1992).

GARIANO, Carmelo. "La innovación léxica en Quevedo." *Boletín de la Real Academia Española*. 233(1984): 319-332.

GELMAN, Juan. "El destierro." *La maga*, 1 jul. 1997.

----- . "Lo judío y la literatura en castellano." *Hispanamérica*. 23 (1992): 83-90.

----- . "Notas al pie." *La página*. 47(2002). pp. 5 –14.

----- . "Un collar de obsesiones", (testimonio inédito) cuaderno de *Crisis*. 33 (1988).

GONZÁLEZ-VARAS, S. "Los problemas del derecho sancionador en el derecho comunitario." *Gaceta Jurídica de la Unión Europea y de la Competencia*. 206 (2000): 39-46.

KINTTO, Lucas. "Poesía es una realidad que puede golpear o acariciar: entrevista a Juan Gelman." *Servicio informativo iberoamericano*. 37 (2001).

MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. "Poesía y poética en Juan de Mairena", *Sábado*, México, (22 abril 1989), p. 5-9.

ORTEGA, Julio. "El sujeto del exilio". *Identidades*. 38 (2003).

OLIVERA, María Rosa. "Poesía del Exilio: El Cono Sur", *Revista Hispánica Moderna*. XLI (1988), pp. 136-140.

RUSSO, Miguel. "Contra el olvido." *Página 12*, 1 de jun. 1997.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. "Entrevista con Juan Gelman: Lo contrario del olvido no es la memoria, sino la verdad." *El País*, 16 oct. 2004: C-10.

TEJEDA, Armando. "La poesía es un árbol sin hojas que da sombra", *La Jornada*, 24 de abril. 2008: C-23.

VALENTE, J.A "Poesía y exilio." *Vuelta* (2003), oct. 1993. pp. 15-18.

Fuentes electrónicas:

BRACELI, Rodolfo. "Juan Gelman, en honor a la palabra". 2008. <http://lamaqdeescribir.blogspot.com/2007/12/rodolfo-braceli-juan-gelman-en-honor-la.html> 17 mar 2008 28 may. 2008.

CASTILLO, María Isabel. "Adolescencia y exilio" en *Aspectos psicológicos del destierro*. 1998. 2 mar. 2008 <http://chile.exilio.free.fr /chap04a.htm>.

DÍAZ, Doriam. "Entrevista con Juan Gelman". 2007. http://www.nacion.com/ln_ee/2007/mayo/24/aldea1106828.html 28 feb. 2008.

GARCÍA SIMÓN, Diana. "Juan Gelman, una mística porteña". 2002. www.leedor.com/literatura/juangelman.shtml 25 feb. 2008.

GIORDANO, Eduardo. "El forzoso exilio de Juan Gelman." *Plural* 192 (1987). Online. BITNET. 30 oct. 2008.

GOLDBERG, Jacqueline. "Las memoriosas tácticas de la Diáspora: Poesía judeolatinoamericana del siglo XX." *Conciencia Activa* 21 (Jul. 2003). Online. BITNET. 3 feb. 2008.

HERNÁNDEZ, Virginia y Elena Mengual. "Juan Gelman: En estos tiempos mezquinos, ahí está la poesía de pie contra la muerte." *El Mundo* (24 mar. 2008). Online. BITNET. 19 ago. 2008.

KRAWIECKI, EDGARDO. "Juan Gelman: Cantando Pío Pío". *Programa de Radio Imagina*. 2001. http://www.vr.co.il/ent_6.htm 1 de abril. 20008 23 jun. 2008.

MORA, Miguel. "Muchos escritores son referentes morales aunque no lo sepan". *El País* (3 oct. 2004). Online. BITNET. 13 abr. 2008.

PALACIOS, CYNTHIA. Juan Gelman, 70 años de jugar con las palabras. 2000. http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_notas=4044&tabla=cultura 11 de ago. 2008.

POSADAS, Claudia. "Entrevista con Juan Gelman: Poesía es resistencia frente al mundo." *La Prensa Literaria* (7 oct 2000). Online. BITNET. 24 may. 2008.

RICO, Manuel. "Juan Gelman y su experiencia con el lenguaje poético". *El País* (16 ene. 2000).
Online. BITNET. 2 ene. 2008.

"Bazar de asombros, Juan Gelman, una mística porteña." *La Jornada Semanal en Internet* (May. 2000). Online. BITNET. 2 jun. 2008.

"Ciorán a modo de confesión." 2007.
<http://hiperbaton2008.blogspot.com/2007/12/ciorn-modo-de-confesin.html> 2 sept. 2008.

"Discurso de Juan Gelman durante la ceremonia de recibimiento del premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe 2000." 2000. http://www.lainsignia.org/2000/noviembre/cul_057.htm 30 mar. 2008.

"El argentino Juan Gelman recibe el Cervantes de literatura". 2008. <http://www.el-espectador.com> 24 abr. 2008.

"El Pibe Juan." *La Maga*. 2000. Online. BITNET. 10 jun. 2008.

"En torno a la condición judía, discurso de Gelman durante el encuentro de escritores judíos latinoamericanos". 1992. <http://www.udual.org/CIDU/Revista/20/JuanGelman.htm>, 2 mar. 2008.

"Entrevista con Gelman en el marco del encuentro de escritores judíos latinoamericanos." 1992.
<http://www.udual.org/CIDU/Revista/20/JuanGelman.htm> 11 jul. 2008.

"Poesía de Gelman." 1998. <http://www.las2001noches.com/n15/pg1.htm> 29 feb. 2008.

"Una breve reflexión sobre la poética de Juan Gelman." 2008.
www.unam/udual/Revista/20/JuanGelman.htm 3 abr. 2008.

ANEXOS

Anexo 1.

ABREVIATURAS DE LAS OBRAS DE GELMAN

- *Violín: Violín y otras cuestiones*
- *Velorio: Velorio del solo*
- *Cólera: Cólera buey*
- *Poemas de Sydney: Los Poemas de Sydney West*
- *Citas: Citas y comentarios*
- *Hacia: Hacia el Sur*
- *Hacia el Sur y otros: Hacia el Sur y otros poemas*
- *Com/: Com/ posiciones*
- *Bajo: Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*
- *Salarios: Salarios del impío*
- *País: País que fue será*

Anexo 2.

CRONOLOGÍA DE GELMAN

1930: Nace en el barrio de Villa Crespo, Buenos Aires, el 3 de mayo. Es el tercer hijo de un matrimonio de inmigrantes ucranianos. Su padre, José Gelman -obrero ferroviario, carpintero, comerciante- había participado de la revolución rusa de 1905. Su madre, Paulina Burichson, hija de un rabino, había sido estudiante de medicina en Odesa. Dos hermanos mayores, Boris y Teodora.

1941: Empieza a escribir "a los once años". A esa edad publica su primer poema en la revista Rojo y Negro, un poema de amor que comenzaba: "Al amor, sueño eterno y poderoso, / el destino furioso lo cambié". Según recuerda, durante esos años de la infancia su hermano Boris le leía poemas de Pushkin en ruso. Lecturas: Dostoiewsky, Tolstoi, Andreiev, Victor Hugo.

1943-1947: Estudia en el Colegio Nacional de Buenos Aires. A la edad de quince años ingresa en la Juventud Comunista. "Yo era un muchacho de extracción muy popular, un muchacho de barrio. Eso quiere decir que a los quince años yo iba a la milonga con toda la gente del barrio. Así que incorporé el tango críticamente pero de una manera natural, no intelectualmente preconcebida".

1948: Inicia estudios universitarios de química, que abandonará mientras decide dedicarse a la poesía. Trabaja como camionero, vendedor de autopartes, etc., hasta que comienza a ejercer el periodismo.

1954: Trabaja como redactor en *Nuestra Palabra* y en el diario comunista *La Hora*, y como corresponsal de la agencia china Xin Hua. Integra el grupo de jóvenes que se reúnen en torno de la revista *Muchachos*.

1954-1955: Junto con Héctor Negro, Hugo Ditaranto, Julio César Silvain y otros compañeros más o menos próximos a la juventud comunista crea el grupo de poesía "El pan duro", al que más tarde se incorporaría Juana Bignozzi, con el fin de autopublicar sus libros de poesía mediante un sistema de venta de bonos anticipados y realización de recitales públicos de poesía en bibliotecas y clubes de barrio. En uno de esos recitales, en el teatro La Máscara, hace contacto con Raúl González Tuñón, el poeta consagrado que el grupo toma como referente más importante (le dedican varios homenajes públicos; la revista y el sello editorial que fundarán poco después llevan como nombre el título de un libro de Tuñón, *La rosa blindada*). Integran además el grupo Álvarez Morgade, Navalesi, Mase, Wainer, Harispe, Santirso, De Luca, Hierba, Castelpoggi, Reches.

1956: El grupo "El pan duro" edita *Violín y otras cuestiones*, el primer libro de Juan Gelman, con prólogo de González Tuñón, bajo el sello editorial de Manuel Gleizer.

1958: Participa del grupo que edita la revista Nueva Expresión, junto a Juan Carlos Portantiero, Andrés Rivera, Roberto Hozni. Comienza a sumarse a las corrientes internas que –a partir de la Revolución Cubana– critican las políticas del PC argentino, actitud que en alguna medida incidirá en su alejamiento del grupo "El pan duro".

1959: *El juego en que andamos*.

1961: *Velorio del solo*.

1962: *Gotán*.

1963: Se edita la antología El pan duro, con un prólogo dedicado a Gelman, José Luis Mangieri y Navalesi, que están encarcelados tras la proscripción del Partido Comunista y la persecución política desatada desde el Plan CONINTES (Conmoción Interna del Estado). La antología incluye poemas de Gelman, Navalesi, Ditaranto, Harispe, Mase, Wainer, Silvain y Negro. El Movimiento por la Legalidad democrática edita en Buenos Aires el cuaderno *Traigo una voz* encarcelada con textos de Gelman y otros escritores presos.

1964: Se aleja definitivamente del Partido Comunista, "absolutamente convencido de su derechismo". Se suma a la redacción de *La rosa blindada*, dirigida por Carlos Alberto Brocato y José Luis Mangieri.

1965: *Cólera buey*.

1969: *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*. Durante estos años su militancia política se ha ligado al peronismo revolucionario. Se desempeña como jefe de redacción de la revista Panorama. Escribe en *Primera Plana*, *Los libros*, y otras revistas.

1971: *Cólera buey* (1962-1968, edición aumentada con las *Traducciones I y II*). *Fábulas*. Secretario de redacción y director del suplemento cultural del diario *La opinión* (hasta 1973).

1973: *Relaciones*. Se desempeña como secretario de redacción de la revista *Crisis* (hasta 1974).

1974: Jefe de redacción del diario *Noticias* de los Montoneros.

1975: Aunque estaba amenazado por la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina, banda armada de ultraderecha comandada por José López Rega, Ministro de Bienestar Social de Isabel Martínez de Perón) se aleja del país por una resolución política del Movimiento Montoneros que integraba; luego su situación se tornará en exilio forzado. *Obra poética*.

En Roma trabaja para la agencia de noticias Inter Press Service.

1976: Pasa clandestinamente por la Argentina. El 26 de agosto la dictadura militar secuestra a sus hijos Nora Eva, de diecinueve años de edad, y Marcelo Ariel, de veinte, y a la mujer de éste, María Claudia Iruretagoyena, de diecinueve, embarazada de siete meses, quienes pasan a

engrosar la lista de los detenidos-desaparecidos (Nora Eva aparecerá después, a diferencia de su hermano y cuñada). Su nieto habría nacido en un campo de concentración.

Según Horacio Verbitsky, fue Gelman quien obtuvo la primera declaración pública de repudio al Estado terrorista argentino por parte de varios jefes de gobierno y de la oposición de los principales países de Europa: se publica en *Le Monde* con las firmas, entre otros, de François Mitterrand y Olof Palme.

En adelante vivirá alternativamente en Roma, Madrid, Managua, París, Nueva York y México. Combina su actividad política contra la dictadura militar con trabajos de traducción para la UNESCO (fue el segundo seleccionado entre trescientos postulantes para ese cargo).

Muchos años después se sabrá que su hijo, secuestrado en el campo de concentración Automotores Orletti, fue ejecutado la noche del 13 de octubre, y su cadáver arrojado al canal de San Fernando, oculto en un tambor de aceite.

1977: El 23 de abril de 1977 se anuncia la creación del Movimiento Peronista Montonero de resistencia a la dictadura argentina, al que adhiere Gelman.

1978: Se entera por un cura de la Secretaría de Estado del Vaticano que su nuera había dado a luz en un campo de concentración.

A fin de año la dirigencia de Montoneros retoma muy claramente su línea militarista y propone la incalificable "contraofensiva estratégica".

1979: Gelman decide abandonar el Movimiento, en desacuerdo frontal con su verticalismo militarista, y lo declara en un artículo en *Le Monde* en febrero de 1979. Como solía hacer en casos como ése, la cúpula de Montoneros acusa de traición a Gelman y lo condena a muerte.

Trabaja para la agencia nicaragüense de noticias Nueva Nicaragua.

1980: *Hechos y relaciones. Si dulcemente. Gotán* es traducido al italiano y obtiene el premio "Mondello". *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*.

1982: *Citas y comentarios; Hacia el Sur*.

1984: A pesar del fin de la dictadura militar con la asunción del presidente Alfonsín el 10 de diciembre, queda impedido de regresar al país por una causa judicial.

1985: *La junta luz*. El juez federal Miguel Guillermo Pons inicia un proceso en su contra por asociación ilícita y en junio ordena su captura.

1986: *Interrupciones II*. En febrero el juez Pons lo declara en rebeldía. Gana el premio "Boris Vian" por *Composiciones y Eso*.

1987: Comienza a colaborar en el diario *Página/12*. Muchos escritores e intelectuales reclaman públicamente contra la proscripción judicial de Gelman: Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, Juan Carlos Onetti, Alberto Moravia, Mario Vargas Llosa, Eduardo Galeano, Octavio Paz, etc.

El 31 de diciembre Horacio Verbitsky, con el patrocinio de Carlos Auyero, solicita nuevamente la eximición de prisión.

1988: El 7 de enero la Cámara Federal de la Capital Federal modifica la resolución del juez Pons, y lo exime de prisión bajo caución juratoria. Regresa a la Argentina en junio, luego de trece años de proscripción y persecución judicial. *Interrupciones I. Anunciaciones*. Vuelve a marcharse, esta vez a México (donde reside actualmente).

1989: Se entera telefónicamente de la muerte de su madre; minutos después recibe una carta de ella fechada veinte días antes. *Carta a mi madre*. El 8 de octubre el presidente justicialista Carlos Menem indulta a 216 militares condenados o procesados por crímenes violatorios de los derechos humanos, y a 64 ciudadanos considerados miembros de organizaciones guerrilleras, entre ellos a Gelman. El poeta protesta en una nota en *Página/12*.

1990: el 7 de enero el equipo de antropología forense identifica los restos de su hijo Marcelo, asesinado de un tiro en la nuca

1992: compone un libro de sonetos, algunos de los cuales se publican en medios periodísticos.

1993: *Salarios del impío. Antología personal*. Continúa colaborando periódicamente con *Página/12*.

1994: *Dibaxu. De Palabra*.

1997: *Ni el flaco perdón de Dios*, en coautoría con su esposa Mara Lamadrid (reúne testimonios de hijos de detenidos-desaparecidos).

Un jurado integrado, entre otros, por Francisco Madariaga, Horacio Salas, Héctor Yánover y Joaquín Giannuzzi, le otorga el Premio Nacional de Poesía, la máxima distinción que otorga el Estado argentino a los poetas (consistente en 15.000 dólares y en una pensión vitalicia). En el acto de entrega del premio, Gelman habló contra la política socioeconómica del gobierno de Carlos Menem, de "los esbirros de la dictadura militar que pasean impunemente por las calles del país y por los cargos públicos" y dedicó su premio a las "víctimas con vida" de la dictadura, "a las víctimas que se dio en llamar desaparecidos, a los que luchan en las rutas de Jujuy en las carpas [de protesta de los maestros] de Buenos Aires", a su hijo y nuera desaparecidos y "al hijo o hija de ambos".

Incompletamente. Primer volumen de *Prosa de prensa*.

1999: inicia una campaña judicial y de prensa, que incluye un intercambio público de correspondencia con el Comandante en Jefe del Ejército Teniente General Balza, contra el General Eduardo Cabanillas, responsable del robo de su nieta o nieto nacido en cautiverio; y más tarde, por el mismo motivo, con el presidente Julio María Sanguinetti del Uruguay, país donde se presume residirían su nieta y los apropiadores de esta.

Segundo volumen de *Prosa de prensa*. Continúa como columnista de *Página/12*.

2000: después de una tenaz búsqueda que incluyó polémicas públicas con el Comandante en Jefe del Ejército Argentino, teniente general Balza, y con el presidente Julio María Sanguinetti del Uruguay, encuentra e identifica a su nieta, residente en Montevideo. En septiembre se le otorga el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo. Gelman es declarado “Huésped Ilustre de Montevideo”.

2001: Doctor *Honoris Causa*, Universidad Nacional de San Martín, Argentina.

2003: Premio de Poesía José Lezama Lima de la Casa de las Américas Cubana, *Pesar todo*.

2004: Premio Nacional de las Letras Teresa de Ávila. Premio Iberoamericano Ramón López Velarde.

2005: Premio de la Feria del Libro de Buenos Aires, *País que fue será*. Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. Premio de Poesía Pablo Neruda.

2006: Embajador Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Medalla Isidro Fabela de la UNAM.

2007: Ciudadano de Honor de Cartagena de Indias. Premio Miguel de Cervantes (España), mayor galardón de la lengua castellana. En su discurso de agradecimiento, Gelman hace un llamado contra el olvido y por la justicia de las víctimas de la dictadura argentina.

Anexo 3.

CONVERSACIÓN CON JUAN GELMAN

JG: Diga usted.

AM: Me gustaría que nos pudiera contar un poco acerca de cómo se dio el exilio para usted: su salida de Argentina, su viaje a Europa, ¿en qué momento se consideró usted mismo un exiliado?

JG: Mire, como usted sabe yo estaba en Montoneros, y en el año 75, eh bueno, a mi modo de ver en el 74, empezó el pregolpe en Argentina, es decir, la primera etapa del golpe, que fue constitucional, institucional, ya estaba la Triple A, ya asesinaban gente. Entonces, en el año 75 decidieron enviarme a Europa por mis conocimientos que tenía y, por los conocimientos de idioma y demás, para denunciar la violación de los derechos humanos durante Isabelita. Y bueno, después se da el golpe y ya, a partir de ahí, a Julio Cortázar le pasó, él lo dijo mucho mejor que yo, él dijo que a partir de cierto momento estuvo exiliado de Argentina. Y además, yo rompí con esa organización por una decepción militarista y esas cosas, lo que no me impidió volver dos veces clandestino. De manera que a partir del 76, y con todo lo que estaba ocurriendo, las desapariciones y demás, me empecé a considerar realmente un exiliado. Hice lo que pude en materia de denuncia. Se organizaron grupos de apoyo y solidaridad con el pueblo argentino. Yo estaba en Roma, porque conseguí trabajo. Estábamos en contacto, compañeros uruguayos, chilenos que padecían la misma suerte. Eh, no sé qué más de decirle sobre el tema.

AM: Entonces, ¿usted estaba en Europa cuando recibió la noticia de que no podía volver?

JG: No. Lo que pasa es que en el movimiento, yo estaba en Europa cuando se dio el golpe. De todos modos yo tenía una amenaza de la Triple A pendiente y cosas por el estilo, pero yo estaba dispuesto a pasar a la clandestinidad; fue la organización la que decidió que yo saliera para denunciar eso. Así fue como conseguí la primera declaración contra la dictadura militar argentina, que firmaron, entre otros, siete primeros ministros europeos, Olof Palme, Mitterrand también y otra gente, que fue el primer golpe importante y lógico, por la identidad de los firmantes, de la denuncia contra la dictadura militar. Y después, bueno, continué en eso.

AM: ¿Usted esperaba que el exilio fuera tan largo?

JG: Sí. Había compañeros que no deshacían la valija...

AM: Con la esperanza de volver pronto, ¿no?

JG: No aprendían el idioma del país; claro, en España no había problema, pero en Francia, en Italia, en Alemania, sí. No leían los diarios. Pensaban que el regreso iba a ser muy rápido. Pensaban eso. Yo no pensaba lo mismo. Y bueno, así fue.

AM: ¿Usted cree que todos los exiliados tienen más o menos una misma identidad?

JG: No, en absoluto.

AM: ¿Cree que el exilio es un proceso personal?

JG: Sí, completamente.

AM: Y, por ejemplo, la parte de la nostalgia, la ausencia de las personas o los lugares que se quieren, o la idealización ¿no cree que es la misma en todos los exiliados?

JG: Mire, depende de la historia de cada quien. Por lo menos de la intensidad, y todo eso. Depende de la historia de cada quien. En lo que a mí respecta, puedo decirle que yo estaba lleno de odio, de furia, de impotencia, y dolorido con lo que estaba ocurriendo, con todo lo que estaba ocurriendo. Todos esos sentimientos eran, sí, venían mezclados, a nadie le gusta que lo echen ¿no? de su propio país. Pero, yo he visto reacciones diferentes respecto a esto. Si usted quiere diferencia de identidad, de densidad con respecto a esto. Le hablé antes de los que, hablamos antes de los que no deshacían las valijas, por lo menos las del alma, como dicen en mi pueblo, y otros que no, que intentaban vivir esa realidad, adaptarse, encontrar trabajo, no sé...

AM: Relacionarse con la gente del país...

JG: Sí, otros preferían vivir en ghettos. Yo no critico a nadie, pero, esa diferencia la observé.

AM: Y, usted estuvo exiliado en varios países, ¿no? Europa, después en Centroamérica, y finalmente México. ¿Qué lo trajo a México la primera vez?

JG: En el año de 61, estuve, el Sindicato de Prensa de Buenos Aires me envió a un congreso de la OIP, la Organización Internacional de Periodismo, y estuve por primera vez en México cuando todavía era la región más transparente, y se veían los volcanes y todo. Y estuve una semana, porque no había lugar en el primer vuelo y bueno, me encantó. La verdad que me encantó, caminé muchísimo, aprendí lo que era comer picante.

AM: Y, ¿se acostumbró al picante o no? ¿Hoy ya come picante y comida mexicana de todo?

JG: Sí, claro.

AM: Desde ese momento que le atrajo México, ¿usted pensó en venir a vivir acá?

JG: No, no, en lo absoluto. Nunca imaginé que iba a vivir fuera de la Argentina. A esas alturas ya conocía otros países en Europa, y conocía China, y la entonces URSS, el este europeo, conocía Francia, pero no, nunca imaginé que iba a vivir en otro país.

AM: No estaba en sus proyectos.

JG: No, para nada.

AM: No sé si podría platicarnos un poco cómo fue su acercamiento a la poesía mística, que es tan importante para su obra.

JG: Mire, lo que pasa es que yo ya había leído algo de ellos antes, de Santa Teresa, San Juan, a las llamadas trovadoras de dios, ¿no? Yo soy ateo, pero, el tema es que lo que encontré en ellos es, precisamente, una fuerte presencia de lo amado, siempre, que era lo que a mí me ocurría, en definitiva de otro modo, el sentimiento era el mismo, el sentimiento de pérdida, que en mi caso, abarcaba, bueno, pérdida y muerte de los compañeros, desaparición de los compañeros, no sólo la salida del país, la ruptura de un proyecto, y todo eso...

AM: Su hijo, su nuera, su nieto.

JG: Claro, de manera que en cierto sentido, esa presencia era la menos única, pero ahí hay una fuerza de expresión extraordinaria, las trovadoras de dios, y todos los demás, tienen poemas extraordinarios, sobre el tema, mezclados con el tema del amor, no, no mezclados, sino basados en el amor.

AM: Bueno, retomando un poco lo que usted mencionó sobre cómo al principio usted estaba lleno de enojo, de odio, nostalgia, tristeza, etcétera, hay algunas personas que dicen que la escritura es como un proceso catártico que sirve para vaciar y curar todo esto. ¿Usted está de acuerdo?

JG: No, no en mi caso. Mire, yo le reitero, no creo en la generalidad de la ley, menos en circunstancias como éstas. No, al contrario. En mi caso, me cohibió la escritura, durante años, dos o tres años, tal vez cuatro.

AM: Y una vez que pudo retomar su proceso de escritura, ¿usted cree que sus poemas reflejan al principio más el odio, luego la añoranza, luego el reencontrarse con las personas que usted perdió, pero de una manera distinta?

JG: Mire, no sabría decirle. Yo apenas y escribo. Lo que sí puedo decirle es que en Italia, lo que me guiaba era el italiano porque, eso tal vez también contribuyó a cohibirme. Porque el italiano que se habla en general, usted sabe, en toda la península, en donde hay varias lenguas; está el piamontés, el napolitano, el siciliano, etcétera. Todas se entienden sobre la base de un idioma más o menos general. Además, la televisión, los medios han dado desde hace mucho tiempo, sustento de generalización. Y es un idioma que además a mí me sonaba muy líquido, muy suave, y entonces, eso no tenía nada que ver con lo que yo sentía. Empecé a liberarme de eso

escribiendo sonetos pornográficos en rumanesco, que vendría a ser parecido al porteño, parecido al lunfardo, por sustitución de letras y cosas por el estilo. A veces Carlos Gardel dice sentimientos en lugar de sentimientos y en el rumanesco también, sustituyen la l por la r y cosas por el estilo. Pero fue un proceso claro. Además está todo ese tipo de preocupación y de, cómo decirle, usted sabe lo que pasaba con mis hijos, que ocurría, porque tuve muy temprano la información de que había nacido la que después resultó ser mi nieta; bah, yo no sabía si era nieto o nieta, pero en febrero del 77 tuve noticias de que había nacido. Y entonces, y pasaron otras cosas. Murió mi madre cuando yo estaba en el exilio, en el preciso momento en que estaba consiguiendo un pasaporte falso para volver a entrar, y no pude estar al lado de ella.

AM: Cosas difíciles del exilio...

JG: Sí, esto le ha pasado a más de uno, no es un caso excepcional. Pero la escritura, no es que uno se desfogue con la escritura. Para eso uno escribe artículos, panfletos, ahora con los partidos políticos europeos para que apoyen la lucha del pueblo argentino, las madres, en fin, esas cosas que yo hacía, hablar con periodistas, informarse de la situación, no sólo de Argentina, sino de todo....

AM: Sudamérica.

JG: Toda Sudamérica.

AM: Bueno, uno de mis capítulos, como ya le mencioné, es sobre la memoria, sobre la lucha contra el olvido. ¿Usted cree que su lucha contra el olvido fue siempre intencional, siempre explícita, en su poesía, en su periodismo?

JG: No sé, eso dígamele usted, que es lectora. Yo siempre hago lo que puedo; nunca hago más que lo que puedo, nada más. La poesía no es un acto de voluntad. Los artículos periodísticos sí. Es decir, usted tiene una idea, se puede sentar a escribirla, expresarla, y requiere el conocimiento de ciertas técnicas y todo esto. Pero la poesía no es voluntaria. Uno no se sienta a escribir poesía. Uno escribe poesía cuando ella quiere, y lo que ocurre, es que, en cada caso, y esto sí creo que les pasa a muchos es que, en la realidad, lo que golpea es la experiencia, y si usted quiere, a lo que golpea es a la persona, le crea una vivencia. Esa vivencia en el poeta busca interrogar en la imaginación. Interroga a la imaginación y tiene mil caras, además de la propia realidad. Y después, hay momentos en que hay necesidad de expresar ese proceso; hay momentos en que no. No todo provoca la necesidad de escribir. Siempre la califico de necesidad, porque, cuando dicen oficio, yo no lo creo. En mi caso, siempre yo supe que es una obsesión, y bueno, me siento a escribir, y escribo mucho o escribo poco, depende, pero no me puedo sentarme a escribir porque sí.

AM: ¿No es parte de su rutina, el levantarse todos los días y sentarse a escribir?

JG: No. No creo en eso, ¿sabe?, porque con el tiempo uno adquiere cierto manejo de instrumentos depresivos, ¿no? pero lo que tiene que haber es una obsesión ahí para expresar. Mire, Pavese lo explicó muy bien en el *Oficio de poeta*, volviendo al oficio. ¿Usted lo leyó?

AM: Sí.

JG: Bueno, tiene ahí una explicación perfecta. Es en ese sentido, que una obsesión empieza en cien, digamos, o la necesidad de expresar empieza en cien, y los instrumentos para expresarla están en cero, a medida que se van encontrando esos instrumentos la obsesión se va transformando, en esa expresión, llega un momento en que se cruzan y después de ese momento, de ciertas veces, dice Pavese, se escriben los poemas más felices; hasta que llega un momento en que la obsesión no es que haya llegado a ser, pero ya no tiene el poder de despertar la expresión, y ahí hay que dejar de escribir. Y uno siempre se pasa un poco; entonces, para publicar, uno tiene que tener mucho cuidado con eso.

AM: ¿Usted revisa mucho sus poemas antes de publicarlos?

JG: No, muy poco, muy poco. Prefiero tirar. Hay poetas que lo hacen y eso está muy bien. El otro día, en el homenaje a Chumacero, no sé si usted fue...

AM: No. Fue en Bellas Artes, ¿no?

JG: Fue en el teatro, estaba lleno. Se lo quiere mucho, ¿no? Bueno, le explico, usted conoce su poesía sin duda.

AM: Sí.

JG: Bueno, le explico, que tenía tanta preocupación, tiene, tenía porque ya no escribe, por la forma, por la música, por esto y por aquello que, hay poemas que tienen ciento cincuenta versiones. Y no es mi caso. Yo no critico ni lo uno ni lo otro, ni me parece algo mejor esto que aquello. En mi caso me parece que, yo corrijo sí, pero, a mí me parece que si el poema está, si el poema dice, está, y si no, que se vaya al diablo. Esa teoría que retomó Octavio Paz, que en realidad era de Valérie, que decía que los poemas se abandonan, no se terminan, ¿no? Yo la veo al revés, es decir, no es que el poeta abandone al poema, es la poesía la que abandona al poeta y entonces hasta ahí puedo llegar, y nada más. Y el tema de la maquinita, como yo lo llamo, que es hacer uso de los instrumentos adquiridos a lo largo de eso que expresaba Pavese, bueno hace que por ejemplo a mi gusto, muchas muchas odas elementales de Neruda estén de más, porque fueron escritas con la maquinita; era un gran poeta y lo podía hacer, ¿no? con toda tranquilidad, pero esos poemas a mí no me dicen absolutamente nada.

AM: Yo quisiera también preguntarle... ahora que recibió el Premio Cervantes, su discurso estuvo muy encaminado justo a rescatar la memoria. Para usted ¿cuándo termina esta lucha por rescatar la memoria o en qué momento, si cree usted que existe, podría decir “hasta aquí voy a luchar contra el olvido”?

JG: No, mire yo creo que cualquier persona, que le haya pasado o no le haya pasado lo que los exiliados padecemos, o en la Argentina, nuestros países, los familiares de las víctimas, más allá de eso, yo creo que todo el mundo guarda una memoria. Usted habla de la lucha, la lucha por la memoria, y la lucha contra el olvido. Claro, hay gente a la que le gustaría mucho que yo

olvide, por razones muy personales. Pero yo no creo que esa lucha se pueda terminar. Mire, es una lucha constante, cómo decirle. En definitiva, la memoria es presente, entonces no, yo no creo que diga: “hasta aquí llegué”, no. Quiero encontrar los restos de mi nuera. A mí me clausuraron dos veces el juicio penal que inicié, ahora es mi nieta la que está peleando por eso desde otro lugar, como víctima directa de lo que ocurrió, y no sé, el fiscal se pronunció a favor, y el juez está ahí, dilatando un dictamen sobre esto. Pero bueno, pero no creo que ahí termine la cosa. Es decir, para mí, personalmente, sí se cierra un círculo. Encontrar los restos de mi hijo primero, a mi nieta después y encontrar los restos y ya cerrar digamos el círculo de esta tragedia personal, pero no es la única.

AM: Claro, hay muchas otras.

JG: Hay muchísimas otras. Y algunas son realmente terribles. Gente que le han sacado la familia, matado a todos prácticamente, usted conoce esos casos.

AM: ¿Usted cree que la justicia pueda llegar de alguna manera para esas personas?

JG: Mire, la justicia camina en un modo muy despacito. Pero usted sabe que en Argentina han empezado los procesos, en Uruguay también, con otras características, en Chile; es una lucha muy difícil porque sigue la impunidad. Esta vez es la impunidad del silencio, porque cualquier familiar, aún hoy, porque había una época en que las madres pedían la devolución de los hijos con vida; yo durante un tiempo pensé que mi hijo vivía, que estaba en un campo de concentración pero que estaba vivo, hasta que supe que no. Perdí las esperanzas y, aun aceptando que esté muerto, uno quiere saber cómo fue que pasó, quién fue. Y el silencio de los militares prolonga esa impunidad. Entonces, hay cosas que creo que nunca sabremos. En primer lugar entra el tema de los restos, que en muchos casos no sabremos dónde están. En ese sentido, el trabajo del equipo argentino de antropología forense es muy bueno. Yo no creo lo que dice Bonafini de dejarlos donde están, porque están con sus compañeros, porque recuperar sus restos es recuperar su memoria, su historia, porque lugar en la historia tuvieron, no sólo en la vida de los familiares. Y además de recuperar esa memoria para uno, pero, es más que eso, es más que eso.

AM: Esa impunidad que usted menciona, ¿es parte de lo que lo mantiene aquí en México? Yo leí en alguna entrevista que usted decía que había vuelto a Argentina y que le causaba una sensación terrible el pensar que tal vez en la calle podían caminar libres los asesinos de su hijo como de otras muchas personas.

JG: Sí, usted sabe que hubo episodios, hasta que las leyes se anularon. Pero hubo episodios, qué se yo. El fotógrafo de un diario tenía una hermana que estuvo desaparecida y sobrevivió. Y un día la hermana va al trabajo, toma el colectivo, y aparece uno de sus torturadores y le dice: “ya viste piba, que estamos otra vez en la calle, cuidáte” y cosas así. Eso ya no sucede desde que empezaron otra vez los juicios. Pero el episodio que a mí me ocurrió es que la primera vez que pude volver a la Argentina, que fue en el año 88, porque ni Alfonsín que estaba con la teoría de los demonios, en España en una conferencia de prensa en llegó a compararme con Astiz, en el sentido de Astiz aquí, Gelman acá. Había un juez que hizo carrera durante la

dictadura que a un grupo de compañeros les tenía preparada una causa. Y en el 84 yo estaba en París, haciendo las valijas para volver, y me llama un gran amigo y me dice: “Mirá Juan, no vengas porque acá hay una causa contra vos, que apenas llegues te meten preso.” Yo ya estaba listado en prisión preventiva, hecho en silencio, cuando esas cosas tienen que ser públicas, pero no, hasta que al fin, gracias a este amigo sobre todo, gracias a [...] pude entrar, y también hubo una campaña de intelectuales, que hasta Octavio Paz apoyó, también Vargas Llosa. Y el asunto es que, cuando entro, el episodio es que estoy, entro en uno de esos bares al paso en Lavalle, que existían entonces, a comer un sandwich, y delante mío había un señor, de espaldas a mí, que estaba vestido como un típico policía o militar de civil, y de ahí la verdad, me agarró una especie de, cómo decirle, de furia: “¿éste no habrá tenido que ver?” Era un poco absurdo pensar eso, pero resulta que no era tan absurdo vista la situación, los perdones, visto que los tipos estaban sueltos en la calle. Pero no es eso lo que me trajo a aquí.

AM: Su esposa fue lo que lo trajo a México.

JG: Sí.

AM: Y ahora que vive aquí, bueno, ya lleva mucho tiempo viviendo en México, ¿qué le atrae de México?

JG: Mire, se puede hablar de dos cosas, pero, bueno, se puede hablar de México, que es un país donde hay muchos países, todo eso que usted ya sabe sobre México. Yo siempre que me preguntan digo, me gusta la vitamina T, que me la recomendó el médico: los tacos, el tequila, los tamales, todo eso. Pero sobre todo lo que yo digo sobre México, por un lado, me recibió con mucha generosidad, después de unos años de examen, pero fueron cortos, diez años. Porque yo no vine como exiliado, vine por mi propia voluntad... hasta cierto punto. Me acogió con mucha generosidad. Acá tengo grandes amigos, tengo un hermano, prácticamente. A esta edad, hacer amigos de esa intensidad es muy difícil porque a medida que el tiempo pasa, ya las cosas van tomando forma. Incluso gente con la que uno compartió cosas muy duras, otras muy alegres, algo pasa. Bueno, y esto ha ocurrido aquí, me han dado premios, pero esto ha contribuido mucho a promover un proceso de reflexión sobre mi responsabilidad en lo ocurrido, una suerte de pacificación con todo lo que ha pasado. Yo no vine acá para alejarme ni nada por el estilo, pero, pensándolo después, he pensado que una noche que estuvimos con mi mujer y estos amigos comiendo en un restaurante, estaba Martín Arias en la otra mesa, ¿qué le parece?, ¿qué le parece?

AM: Bueno, hablando sobre México, una de las razones por las que decidí hacer mi tesis sobre usted es porque se le está empezando a dar un poco más reconocimiento acá; cierto que acá no tanta gente conoce su obra o su labor periodística, comparado a lo mejor con España o Argentina. Tan es así que sus libros los tuve que comprar en Argentina, porque acá no se consiguen tan fácilmente. Pero bueno, también es cierto que, como usted lo menciona, y como mi propia familia lo ha sentido, México es un país muy abierto a recibir gente, muy plural, y en el que uno puede encontrar el propio mundo en el que quiere estar.

JG: Así es.

AM: Bueno, pues muchas gracias.

JG: Al contrario, gracias a usted.