

## 2.25. Palabritas que incesante-mente golpean (rastreado los hechos)

Hernandorena, Agustín

UN del Sur

### Resumen:

A partir de la lectura del poemario *Hechos* (1974-1978) de Juan Gelman y además de las primeras intervenciones literarias del poeta argentino desde el exilio, se rastrean algunos de sus poemas en función de un conjunto que problematiza el lugar del intelectual desterrado de su país: la fractura formal y lingüística que desarrolla fuera de su territorio, arrancado de sus materiales, su lengua, su identidad. El espacio de tensión en que forma y contenido reclaman una lectura desarticulante: ante el trabajo ajeno del que escribe, la tarea del desciframiento con una mirada ajena en el que lee. Se interpela el poemario desde la relación poesía/revolución: el poeta-militante exiliado por la dictadura, se replantea su trabajo estético-literario, desterrado de sus materiales, en un lugar ajeno, dando cuenta de los *otros* (tanto los verdugos como los compañeros) desde un nuevo modo de presentar y poniendo en evidencia el fuerte convencimiento y la aún sólida relación entre la pulsión poética y la intervención política-militante.

### Ponencia completa:

#### Palabritas que incesante-mente golpean (rastreado los hechos)

Hernandorena, Agustín

UN del Sur

La tensión no está ni uno (la forma) ni en otro espacio (el contenido), sino en el lugar en que estos dos espacios se entrelazan, en su vínculo, no en su separación. El texto está ahí para ser desarmado, porque de ese modo va a ser comprendido, va a encontrar un sentido, no el único. La relectura como un modo de desarmar, rastrear, tomar y dejar elementos con el objetivo de encontrar uno o varios sentidos ocultos (y a veces no tan ocultos).

Asoma en la composición gelmaneana el tejido, en el que forma y contenido dialogan, se tensan y se debaten un lugar. Es este anudamiento el que mantiene una relación viva con lo real. Así podemos decir que esa elección formal ya está implicando un compromiso político del que escribe: compromiso con lo social desde su elección formal. La proliferación de formas es una manera de tener una relación viva con el hecho. Ante nuevos acontecimientos de lo social, se necesitan nuevas formas de decirlo.

Me resisto a dar cuenta del contexto biográfico del poeta, pero es necesario dar un marco coyuntural mínimo. En 1975 Montoneros envía a Gelman al exterior para hacer relaciones públicas y denunciar internacionalmente la violación de derechos humanos en la Argentina, durante el gobierno democrático de Isabel Perón. En esa misión se encontraba cuando se produjo el golpe de estado del 24 de marzo de 1976, que inició la dictadura militar genocida. Salvo una breve entrada clandestina a la Argentina en '76, Gelman permaneció exiliado en el exterior residiendo alternativamente en Roma, Madrid, Managua, París, Nueva York y México. El poemario *Hechos*, pertenece a su estadía en Italia.

### **{del discurso al hecho}**

Todo arranca en un hecho, en un escenario real, dibujado no solo desde un orden de palabras, sino y sobre todo desde los cortes, las cesuras que irrumpen en el dibujo. Son esos cortes los que guían la secuencia del hecho. Un ojo que parte desde un adentro que contiene la inmutable voz del dictador o burócrata. Una voz alienada, a su vez, de los hechos que deberían hacer mella en su discurso, porque el dictador es un sujeto-estatua que discurrea, mientras en ese afuera continúa la lucha de clases, la brutalidad del sistema, el trabajo esclavizante, la estupidez, la represión, la muerte, las sirenas policiales cortando la noche. Esa voz que discurrea es ajena a todos esos ruidos, a esos lamentos, disgustos, a esas detenciones. Se mantiene al margen. Ese ojo del poeta aparece en el medio, es un observador, un mediador, un ente ajeno que puede ver todo. El dictador o burócrata discurrea, el poeta toma un endecasílabo nacido entre una piedra y un fulgor de otoño, se produce el primer corte formal. El conjunto de la población resiste el duro trabajo, la represión y el poeta toma ese mismo endecasílabo, segundo corte formal. Descripción extremadamente metafórica en la que el endecasílabo deviene en arma de fuego. El trabajo del poeta consta en cargar de belleza uno de los lados y de más belleza el otro, cerrar el endecasílabo y poner el dedo en la palabra inicial y apretar el poema-arma. Ahora, ¿es hechos la palabra inicial? ¿el poeta insta llevar las propuestas a hechos? ¿a “hacer” realmente la revolución? Ahí se da el tercer corte formal. Esa palabra está apuntando a la cabeza del disertador de turno, el endecasílabo sale disparado y continúan las situaciones del “adentro” (el discurso) y el “afuera” (la lucha de clases, la explotación laboral, etc.). Cuarto corte formal y no cambia nada. Nada se transforma. Todo sigue igual. Ese poema cargado de belleza dispara no más que eso: la imposición sistémica, inmutable.

La explicación del hecho: un poema nunca derrocó un gobierno y un verso puede nacer del encuentro entre una piedra y un fulgor de otoño y de otros encuentros también.

Fuera de toda imposición tradicional, estas composiciones carecen de mayúsculas, “la palabra mayor”, poderosa podríamos decir. Desaparecen los signos de puntuación, es decir ¿el poema no termina? Esto es así, el poema no termina, no muere, la belleza es incesante, constante, fluida. Por eso digo que forma y contenido se unen e irrumpen para dar un sentido. Podemos decir que no hay en el poema ni un comienzo ni un fin, hay un hecho. Las barras vienen a funcionar como una constante de “parar y seguir”, la construcción de un espacio para tomar aire y seguir (¿con la lectura? ¿con la revolución?). Los cortes formales parecen ser arbitrarios, pero como ya observamos es posible distinguir diferentes zonas por las que navega el poema, se puede hallar un porqué de esas escisiones.

Se puede advertir cierto desencanto, algo de decepción con respecto a la concreción de un verdadero cambio social en el poema. Es posible. Aunque me arriesgo a discutir esa proposición desde la falta de un punto final, gesto que supone no un fin, más bien un recorrido, una continuación, una lucha que sigue, que debe continuar pese a esta imposibilidad que marcan las palabras en cuanto al derribamiento de un sistema aglutinante, devastador. Quizá los disparos incesantes de la belleza (si se me permite invertir los términos), logren finalmente hacer caer ese sistema, para al fin y al cabo concretar la revolución social. El punto aún no está puesto.

### **{de las épocas de Shelley y Keats a un arte poética gelmaneana}**

La tradición del romanticismo inglés por medio del efecto de transmigración, asoma su cabeza de pájaro en los poemas de Gelman. Cuando hablo de transmigrar me refiero a la acción de pasar un alma de un cuerpo a otro, según opinan los que creen en la metempsicosis. En este caso el pájaro transmigra al cuerpo de la poesía. Es un ejemplar de los más distinguidos de la especie, el “rey de los señores”. Su canto potente, atractivo, armonioso y variado.

El poeta quiere enfrentar la tradición corporizada en el ruiseñor: busca dialogar, discutir, tensionar la tradición. Decimos que hay una búsqueda porque en efecto parece no poder enfrentarse a él. El ruiseñor, emblema de un grupo de poetas románticos del siglo XIX, está escondido, soterrado, enterrado debajo de sus “eternos enemigos”: los gatos. El primer verso del poema pone de manifiesto dos elementos contrapuestos,

enfrentados podríamos aventurar. Los ruiseñores están callados, no emiten el canto fantástico, no generan dolor en el corazón del poeta, como en Keats:

Mi corazón pena, y un sopor doloroso nubla  
mis sentidos, como si hubiera bebido la cicuta  
o vaciado hasta al fondo un opio lento  
hace un minuto, y hacia el Leteo yo me hundiera;  
no por envidia de tu feliz estado  
sino por ser feliz en tu felicidad,  
cuando tú, leve alada Dríade del bosque,  
en un sector melodioso  
de hayas verdes y sombras incontables  
cantas del verano con garganta plena desatada.  
(Keats, "Oda a un ruiseñor": I)

El ruiseñor solo asoma su cabeza. Las barras que dan ese corte en lo formal ponen por encima a los gatos, abajo los callados ruiseñores. Son otras épocas, otras condiciones. El ruiseñor aunque también canta durante el día, tiene el hábito poco común de cantar hasta bien entrada la noche; su canto sobresale en esos momentos, pues hay pocos pájaros más que canten a esas horas. Cantan con aún más fuerza en los ambientes urbanos y suburbanos para que puedan ser escuchados por encima del ruido ambiental. Ciertamente, este pájaro, más allá de su distinguida cualidad, no puede funcionar significativamente en la fuerza poética gelmaneana, al menos si tenemos en cuenta que estamos hablando de lucha, revolución, acción, cambios con respecto a los condicionamientos del sistema instituido. Por eso, el poeta recurre a una especie de contrafigura en ese diálogo con la tradición poética. El gato, en cambio, es un animal cazador. Los domésticos cazan pequeños pájaros instintivamente, aunque generalmente no los consumen. No cantan, se comunican con gemidos, silbidos, gruñidos, además del lenguaje corporal. Tiene la característica de ser un animal nocturno y en la oscuridad es más difícil distinguir los colores. Seguramente por su agilidad y fortaleza, y por su habilidad de caer sobre sus patas, se dice popularmente que tienen siete vidas, considerado esto de buena suerte.

Dos especies contrapuestas, se enfrentan en los dos primeros versos. La barra con el objetivo de un corte formal sitúa, sobre esos ruiseñores, a los gatos que son de oro, es decir, ahora el poeta escoge como símbolo de distinción lo opuesto. Los finísimos pájaros se mantienen callados, pisoteados por los gatos, cazadores nocturnos.

El ruiseñor apoyado en una rama regala durante la noche cantos maravillosos al poeta elegido que está despierto mientras la sociedad, el pueblo trabajador, descansa sus cuerpos abatidos, antes de recomenzar y enfrentar, la mañana siguiente, una vez más la

ardua jornada. Su posición es estática, no hay en él más actividad que la del canto, un canto privilegiado “para unos pocos”. El poeta, en ese caso, podemos especificar en el caso de Shelley y Keats, lo que hace es elegir a un pájaro que ataca la dura realidad con el canto. Gelman nos conduce a dos lugares, oscuros también, uno además de oscuro, nefasto, cuatro paredes que albergan terror, una mesa metálica y el verdadero sufrimiento humano, cuando el cuerpo es martirizado, lentamente fragmentado, torturado; el otro pertenece al lugar de la acción, el espacio de combate.

Ya no las distinguidas figuras de los poetas Shelley y Keats, ahora aparecen dos nombres propios, caros al sentimiento del poeta: Paco Urondo y Bustos. Dos hombres que ya no lo son, no están vivos ni muertos, están desaparecidos. Ante una nueva realidad, una nueva condición para el ser humano, el poeta decide exponer esos nombres con minúscula. No son figuras reconocibles, el eco de la voz de Videla: están desaparecidas.

Luego de la primera barra divisoria del primer verso de la cuarta estrofa del poema, o sea donde la composición se parte en dos, comienza esa otra *realidad*, en la que están sus compañeros Urondo y Bustos. Estos hombres no tuvieron la oportunidad de dejar ir a la juventud, de dar fin a sus vidas con pelos canos o dientes viejos. Uno cesó su lucha en la atrocidad de una mesa de torturas y el otro cayó en combate. Porque eligieron no quedarse gritando o gruñendo desde las alturas de un árbol y en efecto escogieron morir en pos de concretar el verdadero cambio social que perseguía la revolución, es que el poeta los coloca por sobre todo, son esos “*gatos de oro*”, son los verdaderos reyes de la revolución. En la segunda parte del poema cierto es que son ahora Urondo y Bustos los que callan, porque no huyeron de la muerte, la enfrentaron en el medio de una tormenta sangrienta, esa que invade y barre todo el país, que la voz poética lee desterritorializado, arrancado de lenguaje, de la tierra, de la biblioteca.

Estos eligieron escribir sus nombres en el fuego. Otra vez contrapone los dos elementos, ya que aquellos poetas puntualizaron que los ruseñores habían escrito su nombre en el agua. Sus compañeros se animaron a escribirlo en el elemento fugaz-disipador, en el fuego. Escogieron atacar la dura realidad desde la acción, no sólo desde la palabra. Quizá ahí es desde donde está discutiendo el poeta, tanto con Shelley como con Keats: no únicamente la lucha desde el campo poético, sino además proponer la puesta en acción para poder cambiar el espacio, las condiciones dadas. Es decir, en otras palabras, el canto del poeta inútil, tiene que ir más allá, transformarse en acción.

Podríamos agregar que aparece nuevamente en este poema lo que veíamos como una constante en otros poemas: la idea de la muerte deseada, significativa, esa que se “logra” combatiendo en la tormenta. En los últimos cuatro versos se observa un interesante corte formal, significativo. El corte al que hago referencia es ese en el que *rui/señores* se parte en dos. Por un lado, ese corte formal pone de manifiesto el alcance que tiene para el poeta la lucha de sus compañeros desaparecidos: los considera señores. Urondo y Bustos se comportaron como señores en la tormenta de ese país, lejano para el poeta, invadido por el fuego. Por otro lado, ese corte funciona a la perfección como anticipo del verbo ‘repartir’, la idea de volver a partir. Son esos ruseñores los que ahora, mediante sus cantos, van a repartir sus nombres en la tormenta, van a dejar de estar callados quizá.

Entonces, ¿qué puede ser mejor, para de algún modo *dar un cierre*, que revisar el “Arte poética”, última composición del poemario gelmaneano? Podemos pensar que éste último poema viene a dejar constancia del modo en el que el poeta piensa la composición poética, se pone de manifiesto su concepción, que de alguna manera debemos considerar coyuntural, tiene que ver con un estado de cosas, no podemos pensarla como definitiva y cerrada. La analogía *como un martillo*, abre y cierra este poema “Arte poética”. El movimiento constante del martillo que toma fuerzas y golpea, aquí sirve para pensar la realidad. Por eso esta realidad:

bate  
forja  
(no) presume  
re seca  
piensa  
delira  
ruge  
pisa

Hasta se puede advertir que en las tres estructuras se está jugando una especie de series antitéticas que podríamos agrupar de la siguiente manera:

destruir (batir, golpear) / construir (forjar)  
frío / caliente  
pensar / delirar  
nacer / morir

En las primeras dos estructuras se presentan los verbos en presente. El poeta estaría dando cuenta de un presente. La última barra de la segunda estructura, ese corte formal separa las dos primeras estructuras de la última y *expulsa*, deja suelto un verbo

en imperfecto (*crepitaba*). Pese a dejarlo suelto esa acción es la que funciona como el motor ideal a los efectos del poema. Crepitar: producir sonidos repetidos, rápidos y secos, como los del martillo, como los de la realidad. A su vez esta acción da lugar a la tercera estructura del poema, conformada por verbos en futuro simple.

El poemario abre con un disparo y cierra con un disparo, esta vez en la frente de un compañero, quizá aquí radique el pesimismo. No estoy seguro, porque si bien habrá muerte, habrá cosas que nacerán, esa especie de continuidad que plantea la realidad. No hay puntos que cierren el poemario. No hay pájaros que emitan cantos fantásticos, hay un pájaro ronco, quizá cansado de gritar sus penas, su sufrimiento. No hay fines, hay continuaciones, hay persistencia, constancia, hay un martillo que sigue golpeando. Así *frena* por un rato, solo por un rato: golpeando incesantemente.