

PALABRA CALCINADA LA POESÍA SEGÚN JUAN GELMAN

Susana Beatriz Cella*

Resumen: Se estudia la relación entre poesía y ontología a partir de aportes teóricos como los de Gianni Vattimo, en la poesía de Juan Gelman considerando en particular los poemarios correspondientes al período del exilio del poeta. Se indaga acerca de las variantes mediante las cuales Gelman va desplegando dicha relación, teniendo en cuenta el contexto histórico y la poética gelmaniana (recursos expresivos utilizados por el autor). Se focaliza en el concepto de exilio en un amplio marco de consideraciones, y, de no menor importancia, se examinan las formas de interrelaciones con otros poetas e intelectuales.

Palabras Clave: Poesía; Ontología; Juan Gelman; Exilio; Intertextualidad.

Abstract: *This work is about the relationship between poetry and ontology. We consider theoretical researches like Gianni Vattimo's in order to analyse such relationship in Juan Gelman's poetry, especially in some of the books the author wrote during his exile from Argentina. Considering continuities and variations, we try to show the way in which Gelman develops the former relationship, having into account the historical context and the features of Gelman's poetry (resources used by the poet). We deal with the concept of exile in a wide way and, no less important, we examine the inter-relationships among Gelman and another poets and philosophers.*

Keywords: *Poetry; Ontology; Juan Gelman; Exile; Intertextuality.*

* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora titular regular de la cátedra de Literatura Latinoamericana II en la Facultad de Filosofía y Letras de dicha institución. Correo electrónico: eclirt@gmail.com.

Fecha de recepción: 5-02-18. Fecha de aceptación: 28-04-18.

Gramma, XXIX, 60 (2018), pp. 40-67.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

Desconsoladamente.

*Des
con sol
hada,
mente.*

JUAN GELMAN, *Bajo la lluvia ajena*, "XIII"

Indagar la relación entre ontología y poesía supone, entre otras cosas, establecer relaciones entre la filosofía y la poesía, preguntarse por sus respectivos rasgos, dominios y límites, y no menos por sus posibles intersecciones. Diversas son las formas en que tal vinculación puede llevarse a cabo además de los estudios de estética; entre ellas, las indagaciones que, provenientes del campo filosófico, acuden a la poesía en el desarrollo de sus hipótesis, desde luego en tales estudios inciden las peculiares concepciones del filósofo, o de la corriente o corrientes a las que puede adscribir o cuestionar. La lectura de tales aportes (que bien pueden provenir de autores que también han incursionado en la escritura poética, por citar un ejemplo, la del poeta francés Yves Bonnefoy), resulta altamente productiva para los enfoques que hacen centro en el texto literario de un modo que evoca la perspectiva textualista, pero que no quedan limitados a los rigores del recuento de procedimientos utilizados o al exclusivo ceñimiento a relaciones intertextuales, sino que, sin dejar de considerarlos en tanto trabajo con la materia prima de la poesía, esto es, la palabra, establecen asimismo relaciones contextuales en sentido amplio (o sea, considerando aspectos históricos, sociales, ideológicos, artísticos e incluso formas de recepción y valoración de las obras). Trabajar la relación entre ontología y poesía en un poeta de las características de Juan Gelman, cuya obra puede pensarse como una intensificada reflexión y sondeo que abarca los distintos aspectos que conciernen al hombre en su condición, circunstancia histórica, sentimientos, etc., pero que lleva a cabo tal proyecto sin ceñirse a determinadas vertientes que pueden parecer más afines a la reflexión ontológica en el poema, exige partir de cómo puede focalizarse esta relación según se consideren las dimensiones estéticas y las poéticas a fin de realizar un estudio que sostiene la indagación ontológica en una textualidad que, como la de Gelman, no queda circunscripta a los agrupamientos literarios —lo cual se discute en el desarrollo del trabajo— tales como “poesía de indagación ontológica”, “poesía filosófica” o “poesía existencial”, por mencionar algunas de esas clasificaciones, sino que mantiene en vilo a través de sus diversas modalidades compositivas la obsesiva pregunta por el *status* ontológico de la poesía.

ENTRE LA FILOSOFÍA Y LA POESÍA

Si, como dice Gianni Vattimo, “el resultado final de las poéticas del siglo XX sería la reontologización del arte a través de la puesta en primer plano de la función institu-

yente, originariamente ontológica del lenguaje” (1993, p. 82)¹, las búsquedas poéticas emprendidas desde los inicios de su escritura por Juan Gelman habilita la pregunta por la relación entre poesía y ontología en su obra en tanto, con las variantes en sus modalidades expresivas, recursos empleados y temáticas, la indagación por el sentido, el lugar, el fundamento, en definitiva, de la poesía ha estado presente en un proyecto poético que fue desarrollando como un *work in progress* hacia la consolidación de su propia palabra, pero que tuvo como punto de partida y sustento la concepción de la poesía como instituyente de un mundo que es fundado por la heterogeneidad del sitio mismo en que se realiza la experiencia humana, sitio de confrontaciones, luchas, sentimientos y razones que, a la vez, sirven de fundamento a la poesía.

En el epígrafe del poeta que iniciaba en 1956 su derrotero poético con *Violín y otras* cuestiones exclamaba:

¡Quién pudiera agarrarte por la cola
magiafantasmanieblapoesía!
¡Acostarse contigo una vez sola
y después enterrar esta manía!
¡Quién pudiera agarrarte por la cola!
(1956, p. 19)

El deseo de posesión durable, los atributos adjudicados a la poesía que se articulan en un solo lexema (las cuatro palabras unidas), la idea de que se trata de algo huidizo, que se intenta asir, podría decirse que perduran en la obra poética de Gelman, como una constante interpelación que asume otros tonos, muchas veces más graves que estos más bien celebratorios e ilusionados, aun cuando podamos pensar que “magia”, “fantasma” y “niebla” bien pueden leerse como conceptos que convocan a pensarlos en la densidad que adquieren en otros textos. Así, “magia” como aquello que busca lo sorprendente al desafiar la causalidad², mientras que “fantasma” nos remite a una cate-

1. Señala Vatimo, en el apartado “Reivindicación del alcance ontológico del arte en las poéticas de vanguardia”: “cuando hablamos de alcance ontológico del arte, esta expresión tiene un sentido distinto para las diversas poéticas. En general, sin embargo, la expresión está suficientemente definida por vía negativa a través de la oposición al concepto de juego y de la inesencialidad del arte... Las poéticas reivindican el alcance ontológico del arte sobre todo en la medida en que rechazan verlo y practicarlo como actividad ‘desinteresada’, al margen de lo verdadero o lo falso, lo bueno o lo malo, etc. O eventualmente como actividad que puede revelarse verdadera siempre y cuando sea desenmascarada, desmitificada o relativizada por la reflexión. Dando este significado, al menos provisionalmente, a la expresión ‘alcance ontológico del arte’, está claro que todas o la mayor parte de las poéticas del siglo XX pueden definirse como poéticas ontológicas”... Las más destacadas y significativas poéticas del siglo XX tienen el mérito de haberse enfrentado a este ‘sentimentalismo’ estético que mantenía al arte en la esfera de la gratuidad y la inesencialidad” (1993, pp. 63-64).

2. Un ensayo de Jorge Luis Borges titulado “El arte narrativo y la magia” (Borges 1974, p. 226) hace

goría que, más allá de los personajes fantásticos, tiene un importante estatuto teórico sobre todo en el campo psicoanalítico, y, en cuanto a “niebla”, proporciona una imagen que evoca la no transparencia, la densidad, la penumbra, que bien puede deparar una travesía riesgosa. De modo que aquella expresión, con ribetes tuñonescos y un tanto festiva, es susceptible de aportar desde el comienzo lo que fue una incesante reflexión de Gelman sobre la poesía misma al mencionar su inaferrabilidad, “el ruido en la oreja”, un estado de inquietud que demanda ir hacia la palabra, hasta la personificación como la Señora, esto es, la poesía, cuya llegada y partida no preanuncia, sino que adviene según su propia dinámica. Tales consideraciones podrían llevar a suponer que se trataría, en el caso de Gelman, de un poeta más o menos intuitivo, abandonado a los avatares de la “inspiración”, lo que no se condice con el continuo trabajo —valga la palabra en lo que tiene de esfuerzo— de escritura poética que sostuvo como “una especie de fatalidad”, según la concebía su amigo el poeta Francisco Urondo, cuando reafirmaba la prosecución de la escritura de poemas en circunstancias límite.

LA VISIÓN DE LOS “ISMOS” Y LA REFLEXIÓN DE PAUL VALÉRY

Volviendo a las consideraciones de Gianni Vattimo respecto de aquello que las vanguardias históricas aportaron en cuanto a la dimensión ontológica, puede verse que el filósofo italiano realiza algunas distinciones habida cuenta de que todos esos movimientos de inicios del siglo XX (los “ismos”) no fueron homogéneos, así, respecto del impresionismo (si bien este remite al siglo XIX) y del cubismo, ve que “todavía estas poéticas se mueven en el ámbito de la alternativa tradicional entre conocimiento discursivo y conocimiento intuitivo” (1993, p. 67), y reivindican la superioridad del conocimiento racional y reflexivo, en contraste con la postura de simbolistas (también del siglo XIX) y surrealistas, si bien Vattimo destaca como rasgo importante “la fe de las poéticas simbolistas en un alcance místico de esa fisicidad de la obra, de las palabras y de las imágenes. De manera que la lógica de la poesía, y en general del arte, se va separando cada vez más claramente de la lógica del discurso común” (1993, p. 68). La vindicación que hace de Paul Valéry tiene que ver con su fundamental importancia para “las poéticas formalistas de los siglos XIX y XX, las cuales, en la medida en que llamaron la atención sobre la obra en sí, abrieron el camino a la posibilidad de ver el arte no como un medio de acceso a la realidad, por otra parte, dada, de las cosas (de la naturaleza o de la historia) sino como una *fundación* de la realidad” (1993, p. 69. La cursiva es de Vattimo).

referencia a un tipo de lógica de esta última distinta del principio de causa-efecto regido por la razón. José Lezama Lima ha elaborado en sus ensayos reflexiones acerca de “los combates entre la causalidad y lo “incondicionado”, en sus reflexiones sobre la poesía. (Ver, por ejemplo, “A partir de la poesía” (Lezama, 1988, p. 386)). Si bien aquí no se habla de magia, sí se exploran las modalidades peculiares del saber poético al que se diferencia de la ciencia y la filosofía.

Aludimos a estas cuestiones en tanto sirven para examinar el desarrollo de la poética gelmaniana, la cual, aun con cambios —que pueden ser vistos como momentos de corte respecto del paso de un poemario a otro³, de un período a otro— en un extenso lapso (1956 a 2013), ha mantenido constantes, en primer lugar, respecto de una voz poética singular (con modulaciones, variación de ritmos y tonos, modos compositivos, escansiones, recursos gráficos, etc.) que hace inmediatamente reconocibles sus textos, vale decir, el logro de un estilo inconfundible. Deseamos aclarar, al referirnos a estilo, que este término porta distintos significados desde la idea de separación de estilo alto y estilo bajo, estilo como expresión de una psicología peculiar, estilo como “palabras claves” de un autor, manifestación de una individualidad, hasta la concepción que Roland Barthes expresa en *El grado cero de la escritura*⁴ y que es la que nos interesa retener aquí.

Además, en el caso concreto de Gelman, vale destacar la preservación o fidelidad a su propia palabra poética, a su modo “gelmaniano” de escribir poemas, verificable también en aquellos textos como *Traducciones III. Los Poemas de Sidney West*, que siguieron a las “Traducciones” incorporadas en *Cólera Buey*. En estos casos el yo enunciador se desplaza a esos supuestos autores traducidos, así, el “yo poético” toma distancia del yo empírico (vinculado con el sujeto enunciador en otros poemas) en tanto esos versos son atribuidos a autores como John Wendell, Yamanocuchi Ando y don Pero, a los que agregará otros conectados con su propia experiencia histórica, ambos víctimas de la represión dictatorial: Julio Grecco y José Galván (huelga señalar que ambos tienen las mismas iniciales que Juan Gelman).

Ahora bien, retomando las reflexiones de Vattimo respecto de las vanguardias que producen un punto de no retorno en las artes en el siglo XX, interesa ver en Gelman qué figuras tuvieron importancia sustancial para su escritura. Y las hallamos precisamente en una de las figuras centrales de las vanguardias históricas, que fue para Gelman un referente cuya presencia puede constatarse a lo largo de toda su obra: el poeta

3. Bajo el título *Gotán*, Gelman publicó, en 1970, en un solo volumen, sus cuatro primeros libros: *Violín y otras cuestiones* (1956), *El juego en que andamos* (1959), *Velorio del solo* (1961) y *Gotán* (1962). Entre esos poemarios y los agrupados en *Cólera Buey*, 1971a (con poemas escritos entre 1962 y 1969), se observa un cambio importante en cuanto a procedimientos utilizados, a partir de la presencia de formas fragmentarias, ritmos y tonos (muchas veces más exasperados) y aun en el tratamiento de temas ya presentes en los anteriores: relación amorosa, coyuntura política, homenajes.

4. “La lengua está más acá de la Literatura. El estilo casi más allá: imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte. Así, bajo el nombre de estilo,, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas, donde se instalan de una vez por todas los grandes temas verbales de su existencia... es la ‘cosa’ del escritor, su esplendor y su prisión, su soledad ... Es la voz decorativa de una carne desconocida y secreta; funciona al modo de una Necesidad, como si, en esa suerte de empuje floral, el estilo sólo fuera el término de una metamorfosis ciega y obstinada, salida de un infalenguaje que se elabora en el límite de la carne y del mundo” (2003, p. 18).

peruano César Vallejo. Ubicado tradicionalmente como integrante de la llamada “generación del sesenta”, Gelman recuperó parte de aquella herencia de las primeras décadas del siglo y sostuvo la actitud de oposición a una poesía que, en la Argentina, tuvo su desarrollo en especial durante la década del cuarenta, más bien reacia a las rupturas vanguardistas y con el gesto de recuperar lo que consideraban el “lirismo” y la tradición romántica, de ahí el nombre de “neorromanticismo”. Pero también por entonces otra importante voz poética circulaba y se expandía con notable influencia y no pocos epígonos: Pablo Neruda. Según el propio Gelman ha declarado, Neruda no constituyó para él una referencia, como tampoco para muchos otros poetas que emergían en momentos en que ya el poeta chileno había recorrido un largo camino, desde los tiempos vanguardistas, pero sin que en su poesía se verificaran las formas de experimentación de otros coetáneos. Y, sobre todo, había escrito poemas que bien pueden vincularse con las reflexiones sobre el sentido de la existencia, particularmente con *Residencia en la tierra*⁵. Cabe señalar aquí que otra de las figuras faro de ese momento que también puede incluirse —no solo por su obra poética, sino también por ensayos como *El arco y la lira*, donde la indagación y definición de “lo poético” y del estatuto, los recursos y figuras de la poesía son tema del libro— es Octavio Paz. Al referirnos a estos autores y a esta vertiente escrituraria tenemos en cuenta realizaciones poéticas que han recibido el calificativo de “reflexión existencial” y cuyo aire filosófico las ha vinculado con las preguntas por el ser y el existir (del hombre y de la poesía y de ambos en relación), y por tanto en proximidad con la ontología. Tampoco fue Paz una referencia para los emergentes de los sesenta ni para algunos predecesores que rescataron elementos de la vanguardia, valga mencionar: los que atesoraron la tradición surrealista (Gonzalo Rojas, Enrique Molina, Alvaro Mutis, Aldo Pellegrini, César Moro, Juan Antonio Vasco, Francisco Madariaga) o se lanzaron a otras propuestas orientadas a favorecer una renovación artística con nuevas propuestas, como el movimiento Arte Concreto Invención en la Argentina (que se iniciara a mediados de la década del cuarenta) o el concretismo brasilero (en la década del cincuenta).

POESÍA SOCIAL Y POLÍTICA

Referirnos a este rescate de las vanguardias por parte de la poesía de los sesenta en el sentido en que Vattimo las remite a la indagación ontológica implica destacar que este enfoque que él señala no ha sido el prevalente al caracterizar ese período respecto del cual se subrayan rasgos que también emparentan con la vanguardia histórica y anclan sobre todo en las formas de ruptura: la búsqueda de nuevos modos de expresión

5. Aun si después el mismo Neruda quisiera apartarse de ese tipo de poesía donde veía el imperio de lo subjetivo, para abocarse a una poesía donde sociedad e historia son los temas relevantes, en particular la épica que desarrolló en el *Canto General*.

poética que les permitiera el uso de distintos registros de lenguaje, sobre todo, los del habla oral; el rechazo de una poesía “celestes”⁶, la función de la poesía y del poeta no desligados del entorno y la cuestión del compromiso político, particularmente importante dado el contexto a nivel mundial, un tiempo signado por cambios profundos que abarcaban desde las formas de vida cotidiana, luchas sociales, guerras y revoluciones hasta las artes.

Tanto por su temprana y continuada militancia política como por temas tratados en los poemas, Gelman fue definido —por no decir encasillado— como cultor de la llamada “poesía social” o, más enfáticamente, “poesía política”. Esta clasificación se rige por una lógica temática que lleva a agrupamientos de producciones que bien pueden ser, en cuanto a sus procedimientos escriturarios y aun pertenencias epocales, muy disímiles. Y sobre todo tiene en cuenta la explicitación del asunto en el poema⁷. Si *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*⁸ (escritos entre 1968 y 1969) difícilmente podría definirse como “poesía política” en el sentido limitado que se ha dado a ese término cuando observamos un conjunto de poemas que tratan de pequeñas historias presentadas como “lamentos”, sea por la muerte, por un objeto o un sentimiento, de personajes como “parsifal hoolig”, “philip”, “mecha vaugham”, “helen carmody”⁹ y

6. Utilizamos este término en el sentido que le da Pablo Neruda cuando, en su *Canto General* (1950), se refiere a “los poetas celestes”, esto es, desligados de la sociedad y la historia, de lo “terrestre”. Lo que condice con la declaración de Neruda contra la “poesía pura” en favor de una “poesía impura”.

7. Esto es, un poema puede tratar un tema —amor, amistad, sociedad, religión, duelo, etc.— de un modo alusivo.

8. El epígrafe de este libro, “La traducción, ¿es traición?! La poesía, ¿es traducción?”, atribuido a Po I-po, puede tomarse como indicador de la problemática que encaraba Gelman en este poema, la de la traducción. En este caso, como ficcionalización. Sin embargo, el tema siguió siendo objeto de reflexión para el poeta, no solo en su labor de traductor (en particular, en lo concerniente al lenguaje poético), sino también en las posibilidades de pasaje a otra lengua e incluso en aquellos casos —considera autores como Jossif Brodsky o Samuel Beckett, que desarrollaron parte de su obra en una lengua que no era la materna—.

9. El autor escribe todos los nombres propios con minúscula. Cabe señalar además que muchos de los personajes tienen apellidos de origen irlandés. Por ejemplo, “lamento por los pies de carmichael o’shaughnessy”:

carmichael o’shaughnessy mi dios
con el camino en la mano era un planeta
girando y girando en la mañana cerrada
como cubierto de lirios y trigos.

¡ah carmichael!
qué grandes fierros le crecían en los pies
cuando se andaba al gallo primo cantor
y al segundo callado

varios otros; encontramos en *Fábulas* (1971b) uno de los rasgos que, tal vez vinculados con la llamada “poesía de guerra”, suelen aparecer en la poesía política: el homenaje y reivindicación de un militante asesinado; así, por ejemplo, en el poema “Muerte de Emilio Jáuregui”¹⁰, un extenso poema del que citamos un fragmento:

... “viva el Emilio para siempre”
 escribió en el cielo que ciela
 la mano mana de la luz
 la mariposa de la sombra
 tirando del borde de Emilio
 como no dejándolo ir
 aunque lo llaman poderosos

a carmichael se le caían pedazos
 de rabia pura de la cara
 que iba dejando como árboles
 que crecieron como árboles al costado del camino

no pájaros no vientos no señoras
 les movían las ramas sino
 años de mal amor y desgracia
 años en que el amor viene mal

o mal y triste y destrozado como
 la margarita que besó el león
 a la solombra [sic] del atardecer
 donde carmichael lloró un poco
 por abajo por arriba por la ventanita
 que nadie abre iba carmichael
 con el camino en la mano como
 paquete de dolor

hasta que un día los pies se le pusieron verdes
 ahí [sic] carmichael paró
 ya rojo ya mitad ya parecido
 y dulce fue su desventaja

toda la sombra que cae de carmichael o'shaughnessy
 pega en el suelo y se va al sol
 pero antes canta como dos pechos de mujer
 o sea canta canta
 (1969, pp. 47-48).

10. Emilio Jáuregui (1940-1969), periodista y sindicalista argentino, cronista del diario *La Nación* de Buenos Aires, secretario general del Sindicato de Prensa. Fue baleado por la policía durante la manifestación de repudio a la visita de Nelson Rockefeller, enviado del presidente norteamericano Richard Nixon.

así trabaja el pueblo con
 la bella luz que descendía
 de Emilio vivo y con la que
 subía del Emilio ahora
 contra canallas canallitas
 pequeños asnos abrigados
 detrás de un planteo político
 teóricos de la pacífica
 con metafísica y paraguas
 o parleros de la violenta
 chantas turros sobrevivientes

por la trasluz por el revés
 por los pedazos de noviembre
 volvió el Emilio una vez más
 y no dejó que nadie muera
 en su lugar y les pedía
 que detuvieran la tristeza
 la sufrimiento la dolor
 la gran escándalo del mundo
 y con la sogá que le dieron
 para atarse el amor que
 no tuvo tiempo de dar iba
 escribiendo en el techo del mundo
 “viva la gente para siempre”
 o sea viva viva viva¹¹
 (1971, pp. 35-36)

11. Este poema ha sido comparado con el que César Vallejo dedicara a un militante republicano muerto durante la Guerra Civil Española, que suele reconocerse por el nombre del personaje, Pedro Rojas. El poema está incluido en *España aparta de mí este cáliz* (1938). Si bien declaradamente Vallejo siempre fue una referencia para Gelman, el cotejo entre ambos poemas muestra una similitud que señala un máximo acercamiento al peruano, en un poema donde prevalece el aspecto político. Citamos una parte del extenso poema: “Solía escribir con su dedo grande en el aire:/ “¡Viban [sic] los compañeros! Pedro Rojas,/ de Miranda de Ebro, padre y hombre, marido y hombre, ferroviario y hombre,/ padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes/... Lo han matado, obligándole a morir/ a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre, a aquel/ que nació muy niñín, mirando al cielo,/ y que luego creció, se puso rojo/ y luchó con sus células, sus nos, sus todavía, sus hambres, sus pedazos.// Lo han matado suavemente/ entre el cabello de su mujer, la Juana Vázquez,/ a la hora del fuego, al año del balazo/ y cuando andaba cerca ya de todo.// Pedro Rojas, así, después de muerto,/ se levantó, besó su catafalco ensangrentado,/ lloró por España/ y volvió a escribir con el dedo en el aire:/ ¡Viban los compañeros! Pedro Rojas// Su cadáver estaba lleno de mundo” (1979, pp. 202- 203). Nota: la “falta de ortografía” de Pedro Rojas reafirma sus escaseces (también en cuanto a aprendizaje), pero además, en el poema, Vallejo convierte esa “b” en recurso poético.

Aparecen en este libro, además, alusiones al Che Guevara, homenajes a figuras históricas o literarias que no necesariamente responden a una vindicación revolucionaria (el Almirante Horacio Nelson, Amado Bonpland, José Gervasio Artigas, Isidore Ducasse el conde de Lautréamont, Leopoldo Marechal), pero también otros poemas en los que, en semejanza con los de *Sidney West* en cuanto al modo de presentar la historia, se habla de lo acaecido —venturoso o no— a un personaje mencionado por el nombre de pila (Joaquín, Eugenio, Tamayoné), donde en todo caso puede haber alguna alusión a los problemas del mundo, las dificultades de la vida, etc., como parte de las situaciones y hechos expuestos en el poema, o sea, no en cuanto referencia principal. En cambio, un poema como “Siglas”, explicita claramente una situación política y aun una toma de posición política (las siglas corresponden a las de tres organizaciones armadas). Citamos un fragmento:

ah señores de la hoja en blanco
 noctámbulos del sol que venga
 hay dedos que anotan en los
 muros nocturnos fuego o siglas
 de las fuerzas armadas del
 pueblo en total que nunca duerme
 y es más oscuro que la oscu-
 ridad y más claro que la
 claridad que le nace del
 pies que camina sobre el peste
 sobre el pedazo de maldad
 o de bondad con que lo atacan
 como si fuera pobrecito
 en un sudario de salivas

 ah pájaros de la pasión
 escribiendo en toda pared
 FAP ERP o FAR o fuerzas fuertes
 que se levantaron un día
 contra la sucia el deshonor
 las vergüenzas que nos crecían
 sin merecerlas en la piel
 en la madre que nos parió
 en el hijo que nos nació
 como un espejo brusco o
 una mitad emancipada
 iban andando la país
 y despertando la valor

la perro oscuro todavía
(1971, pp.. 47-48)

El último poemario que Gelman publica antes de su partida del país es *Relaciones*, de 1973. Aquí la vertiente política recorre la mayor parte del libro; se inicia con el tópico del homenaje a un luchador: el poema “notas” evoca a Toussaint Louverture¹², es decir, figura emblemática de la batalla contra la esclavitud y el colonialismo. Otro de los tópicos de la poesía social o política es el de la denuncia de situaciones de opresión o explotación, como se ve en el poema “escrituras”, referido al trabajo de mineros, o en “abrigos”: “el chiquito pordiosero del tren pide no más que una/ moneda/... ¿planetas muertos girarán en el chiquito del tren/ dentro/ de una lluvia más? ¿de la moneda de esas muertes?/ ¿alguno/ duerme abrigado por su confianza en el triunfo final?” (1973, pp. 87-88). En igual sentido, un poema puede remitir a condiciones similares acaecidas en el pasado, es decir, la recuperación de la historia en favor de la memoria, que no deja de estar presente en muchos poemas, así “defectos” refiere a la conquista de los indios por los blancos a través del recurso de erigir una voz enunciadora y testificante; aquí Lobo Amarillo (un indio) es quien cuenta: “el hombre blanco mató niños indios en la masare/ de Wounded Knee South Dakota en 1890/ y en otras masacres otros lugares otros años”/ “el hombre blanco dijo que los piojos chicos se con-/ vierten en piojos grandes y mató niños/ indios” (1973, pp. 15-16). La denuncia se refiere a distintas situaciones de opresión que bien se extreman, por ejemplo, en el poema “somas”, donde el tema es la tortura: “aplican la picana eléctrica en los genitales/ quemar golpean el cuerpo tendido y vuelven a / aplicar la picana eléctrica en los genitales/ vuelven a quemar golpear el cuerpo tendido y vuel-/ ven a aplicar la picana eléctrica en los / genitales/ varados en el sur” (1973, pp. 17-18); como también en “cartas”: “el chiquito que esperé cuidé defendí tanto tiempo/ contra” escribe/ contra la oscuridad que está en algún lugar de/ las bestias contra/ la oscura bestia la picana los golpes al vientre/ donde él/ “que defendí tanto tiempo” escribe “con la colabor-/ ración de todas ustedes mis compañeras y amigas” escribe...” (1973, pp. 75-76).

El poemario está signado por un cruento sucederse de escenas que aluden a un generalizado clima de persecución y temor, por ejemplo, en “situaciones”: “... en medio de la noche oyen tiros...” (1973, pp. 23-24). Y, al igual que cuando refiere a la tortura, se presentan otros episodios extremos como el genocidio, vinculando en “comidas”, la crueldad de conquista española con el nazismo: “Y Lubchik Nachalnik y demás polacos presos en la/ celda 13 del Pabellón de la Muerte en/ Auschwitz/ muertos de hambre

12. François Dominique Toussaint-Louverture (1743-1803) fue un político y militar negro, antiesclavista y dirigente principal de la Revolución Haitiana que culminó con la independencia de ese país un año después de su muerte.

allí como los compañeros de/ Alvar Núñez...” (1973, p. 55)

También aparece otro rasgo de este tipo de poesía: la confianza en el triunfo pese al sacrificio: “... habrá noches y días aunque él no los vea/ nadie detiene a la revolución/ nada detiene a la revolución/ ruidos diversos hay en la noche” (“ruidos”, 1973, p. 43). Y en “homenajes”, la vindicación de los oprimidos: “... el pueblo aprueba la belleza/ bajo la baba policial escribe/ bajo la bota del tirano de turno/ sobre la mesa de torturas/ escribe ‘apruebo el sol’” (1973, p. 83). En el poema “pedidos”, además de evocar a Emilio Jáuregui, ya muerto, menciona a quien fuera su compañero y amigo, Francisco Urondo, al que posteriormente le dedicaría extensos y numerosos poemas: “... ¿no la tarde/ que Paco y yo paseábamos tomando lentamente sol? / ¿no esta mañana que extrañé esa tarde y el paseo/ y a Paco en su celda ahora/ extrañando tal vez esa tarde? ¿un pájaro/ y no Paco en su celda ahora extrañando...” (1973, p. 84)¹³.

El tono triste, sombrío y doloroso imanta todo el libro, el clima de violencia y opresión, el dolor físico y psíquico invaden también la intimidad de la pareja: “la compañera se ha venido más triste en estos/ días...” (1973, p. 25), así se inicia el poema “nieves”, y esa tristeza tiene que ver con la situación general que también ella padece, el deíctico “estos días” reafirma el presente que se está consignando, denunciando.

PREGUNTAS: DIOS, LAS ENFERMERAS Y LA POESÍA

Quizá un momento excepcional en este poemario sea el poema “preguntas”. El tono difiere notablemente del resto, con algo de humorístico y absurdo, aunque no pocas interrogaciones (de hecho, las preguntas recorren los poemas), pero en este caso no se refieren a interrogar las cuestiones antes mencionadas, sino que hay un particular modo de referirse a Dios, de preguntar por Dios, desde una perspectiva muy diferente del tipo de poemas con sesgo teológico o asociados a formas de la plegaria. El poema de Gelman puede leerse como una indagación respecto de la existencia, la plural cualidad de la vida concreta, la moral, la creación y el Creador. A fin de poner en escena esta hipótesis, lo citamos completo:

“lo que hacemos en nuestra vida privada es cosa
nuestra” dijeron
las Seis Enfermeras Locas del Pickapoon Hospital
de Carolina
mientras movían sus pechos con una
dulzura tan parecida a Dios

13. Paco Urondo se hallaba en ese momento preso en Villa Devoto. Esta mención es anterior a las que luego Gelman va a realizar después de la muerte de Urondo, en 1976.

segundo “alguno” que sigue insistiendo con el enunciado insólito acerca del sexo de Dios. Muchos años después de este poema, Gelman presentó en 2013 su último libro, *Hoy*. El poema final “¿Y” no cierra el signo de interrogación, como si preludiara las preguntas sucesivas que siguen y que apuntan a no otra cosa que lograr definir la poesía, como intentando responder a la vieja pregunta de acentos bequerianos: *¿qué es poesía?* Quedó como su pregunta final por el ser de la poesía, después de haber mantenido con ella una larga y difícil relación. Gelman, en su despedida de Buenos Aires, leyó este poema y también “preguntas”, vinculándolos como persistencia de un continuo indagar cuyo desenlace fue mantener en pie el interrogante:

Si la poesía fuera un olvido de perro que te mordió la sangre/ una delicia falsa/
una fuga en mi mayor/ un invento de lo que nunca se podrá decir? ¿Y si fuera la
negación de la calle /la bosta de un caballo/ el suicidio de los ojos agudos? ¿Y si
fuera lo que es en cualquier parte y nunca avisa? ¿Y si fuera? (2013, p. 298)¹⁴.

Volviendo a *Relaciones* y teniendo en cuenta los rasgos allí mencionados que permiten hablar de ese poemario como demostrativo de la corriente de la poesía social o política, cabe mencionar que esta fuerte inflexión política —no exclusiva de este poemario— halla su cualidad artística y su potencia de significación en tanto se desliga de los clisés de la poesía política (refiriéndonos aquí particularmente a los textos surgidos de la idea de una función social e inmediatamente comunicativa del arte que fuera motivo de tomas de posición, teorizaciones y polémicas, en especial, algunas de las que jalonaron los primeros dos tercios del siglo XX)¹⁵. Los clisés eludidos por Gelman se evidencian

14 También en esa ocasión eligió leer su poema “Sobre la poesía” (de *los poemas de Julio Grecco*, en *Interrupciones II*, de 1986). El extenso poema empieza refiriéndose a la poesía “que nadie la lee mucho/ que esos nadie son pocos/ que todo el mundo está con el asunto de la crisis mundial/ // con el asunto de comer cada día...” [Las barras simples son de Gelman, la separación de verso y estrofa se ha marcado aquí con barras dobles]. Luego cuenta la historia del tío Juan y su muerte: ... “El tío Juan parecía un pajarito... estubo cantando pío pío todo el viaje... el pío pío volaba por la cabina del camión... tío Juan era así/ le gustaba cantar/ // y no veía por qué la muerte era motivo para no cantar/” ... Y culmina: “lo lindo es saber que uno puede cantar pío-pío / en las más raras circunstancias/ // tío Juan después de muerto/ yo ahora/ para que me quieras/” (1986, pp. 135-136). Esta referencia tiene como finalidad subrayar la continuidad de reflexión y preguntas respecto de la poesía que sostuvo, como se dijo, toda su vida.

15 La relación entre literatura y realidad, literatura y sociedad, literatura y política bien puede remontarse a la Antigüedad y continuar, por ejemplo, señalando la presencia de tal dimensión en la *Commedia* de Dante, por citar un ejemplo al que se ha acudido para mostrar que el carácter social inherente a la poesía. Las polémicas suscitadas en particular a partir de la emergencia de los movimientos revolucionarios (la Revolución Rusa, por ejemplo) y el lugar que el arte debía tener en la sociedad son el marco que aquí se tiene en cuenta para hablar de poesía política. Cuantiosas son las reflexiones en torno del tema, quisiéramos citar aquí dos, una por provenir de un poeta referente para Gelman, César Vallejo en *El arte y la revolución*, y otra de Theodor Adorno, “Discurso sobre lírica y sociedad”, en *Notas sobre literatura*.

en los procedimientos que utiliza: no es declarativo (si pensamos en los poemas donde los versos se enuncian como consignas de carácter generalizador), presenta cambios en la disposición espacial (rasgo que una poesía que pretende enviar un “mensaje” directo y fácilmente comprensible elude), en el mismo sentido, trastoca las regulaciones de la gramática mediante la utilización de neologismos, cambio de género en los sustantivos (en particular, el uso de “la” para sustantivos masculinos), no aparecen mayúsculas ni signos de puntuación. Por otra parte, para destacar la importancia y gravedad de la materia tratada, recurre a formas de repeticiones de palabras o frases, que van tramándose con otras en el poema como ecos que insisten, denotan la herida actuante y presente, produciendo un efecto de cercanía y encarnación diferente del que pueden producir los tipos de enunciados de carácter más abstracto, y en el mismo sentido, al focalizarse en algo que parece provenir de otro campo semántico (un pájaro, por ejemplo) o en la vida diaria (una mesa, una ropa, etc.), marca la cotidianeidad de las situaciones padecidas. A diferencia de un tono exclamativo o enfático, recurre a asordamientos y a sucesiones de preguntas como interrogando esa realidad cruel que emplaza en los textos. Tampoco acude al tono épico (aun cuando se refiera a militantes o al “pueblo”) y las voces enunciativas que prevalecen por sobre un yo, se apartan de una postura predicadora o paternalista.

Por otra parte, aun cuando se piense en una finalidad concientizadora de este tipo de poemas políticos, no deja de estar presente, entre todo aquello que se vive y padece, la reflexión sobre la poesía, y también aquí se evidencia una toma de posición. Podemos ver distintas inflexiones de esta cuestión, comenzando por la idea de la pervivencia, permanencia de la poesía en un contexto donde parecería superflua:

como una hierba como un niño como un pajarito
nace

la poesía de estos tiempos en medio
de los soberbios los tristes los arrepentidos
nace

¿puede nacer al pie de los sentenciados por el poder
al pie de los torturados los fusilados de por acá
nace

¿al pie de traiciones miedos pobreza
la poesía nace?

puede nacer al pie de los sentenciados por el poder
al pie de los torturados los fusilados de por acá nace
al pie de traiciones miedos pobreza
la poesía nace...
("poderes", 1973, p. 39)

Expresiones como “estos tiempos”, “de por acá” reafirman la condición presente, que, por las características atribuidas, llevan a pensar, en primer lugar, en una continuidad de la vida, pese a las acechanzas de la muerte (la hierba, el pájaro, el niño nacen aun en los momentos más adversos)¹⁶. La similitud de las estrofas siguientes sirve para mostrar el pensar en esa posibilidad (la pregunta) para luego reafirmarla. La disposición espacial —y reiteración— del verbo “nace” implica emplazar afirmativamente el hecho.

En el poema “confianzas” se plantea la discusión sobre la “utilidad” y función de la poesía, tema objeto de debates y de interpretaciones que remontan a décadas atrás, en una continuidad problemática sobre el asunto¹⁷. El poeta:

Se sienta a la mesa y escribe
 “con este poema no tomarás el poder” dice
 “con estos versos no harás la Revolución” dice
 “ni con miles de versos harás la Revolución dice... (1973, p. 29).

Después de enumerar todo aquello que un poema no puede lograr (mejorar las condiciones de vida social y personal), reitera esa primera estrofa, pero culmina: “se sienta a la mesa y escribe”. De algún modo, aquellas afirmaciones que Vallejo expresara en su artículo se condensan en este poema evidenciando la necesidad de la poesía en el mundo, como parte del mundo, no ajena a él, no evadida de él sino incluida, pero se-

16. Esta idea de que la vida natural y humana continúa en momentos de destrucción aparece también en relatos de guerra en los que la destrucción masiva y demás calamidades suceden en un espacio-tiempo (la guerra) simultáneamente al tiempo de la naturaleza, es decir una temporalidad histórica y un tiempo irreversible frente a una temporalidad cíclica. Mijaíl Bajtín analiza las relaciones espacio temporales en la literatura a través de la postulación del concepto de “cronotopos” (“Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, en *Teoría y Estética de la Novela*, Madrid, Taurus, 1985).

17. Señalaba César Vallejo en “Los artistas ante la política” (publicado originalmente en 1927, en *Mundial*): “El artista es, inevitablemente, un sujeto político. Su neutralidad, su carencia de sensibilidad política, probaría chatura espiritual, mediocridad humana, inferioridad estética. Pero ¿en qué esfera deberá actuar políticamente el artista? Su campo de acción política es múltiple: puede votar, adherirse o protestar, como cualquier ciudadano... De todas maneras puede sin duda militar en política el artista; pero ninguna de ellas responde a los poderes de creación política, peculiares a su naturaleza y personalidad propia. La sensibilidad política del artista se produce, de preferencia y en máxima autenticidad creando inquietudes y nebulosas políticas, más vastas que cualquier catecismo o colección de ideas expresas y, por lo mismo, limitadas, de un movimiento político cualquiera... El artista no ha de reducirse tampoco a orientar un voto electoral de las multitudes o a reforzar una revolución económica, sino que debe, ante todo, suscitar nueva sensibilidad política en el hombre, una nueva materia prima política de la naturaleza humana. Su acción no es didáctica, transmisora o enseñatriz de emociones e ideas cívicas... Si el artista renunciase a crear lo que podríamos llamar las nebulosas políticas en la naturaleza humana, reduciéndose al rol, secundario y esporádico, de la propaganda o de la propia barricada, ¿a quién le tocaría aquella gran traumaturgia del espíritu?” (Citado en Ballón Aguirre, 1985, p. XLL).

gún sus propias reglas de configuración y relación con el magma de hechos, sentimientos, ideas, etc., que constituyen la realidad. Cabe señalar aquí, una vez más, el contexto en que surge el poema, así notoriamente en la mención de una palabra (escrita aquí en mayúsculas): la Revolución, un significante de fuerte potencia y connotaciones múltiples implicadas en él (objetivo que demandaba entrega y sacrificio, horizonte de realización humana, logro de un mundo mejor, triunfo de valores de justicia y hermandad) al punto que convocaba a todo ello con la sola mención de la palabra. Ahora bien, en esta concepción respecto del poeta necesariamente ubicado en la sociedad, la idea de evasión conllevaba una connotación negativa, que ya, como se mencionó, Neruda había enfatizado en su fuerte crítica a los que denominaba “poetas celestes”. Gelman, en tanto poeta comprometido (poética y políticamente) va a manifestar su oposición a algunas figuras (por otra parte, centrales en la poesía castellana) respecto de la actitud prescindente que parecen tomar en pos de una suerte de desligamiento de la conflictiva y contradictoria realidad como buscando una suerte de equilibrio estático. El poema en cuestión se titula “bellezas” y los poetas allí mencionados son Octavio Paz, Alberto Girri y José Lezama Lima, como principales blancos a los que acompañarían otros “obsedidos por la inmortalidad”. La crítica apunta a que para ellos la belleza es estática e “imperfecto/ el movimiento o impuro” (1973, p. 59). Las reflexiones existenciales de Octavio Paz, la poesía conceptual de Alberto Girri o el barroco lezamiano recorrían otros caminos que no condecían con los postulados generales de los poetas emergentes en los años del compromiso y la Revolución. Deudor de la época, el cuestionamiento que aquí hace Gelman fue posteriormente sometido por el propio autor a revisión y distinta fue su valoración, particularmente respecto de Girri y Lezama, en su calidad de poetas. En todo caso, lo que queda como testimonio es la defensa de una poesía transida de tiempo, inmersa en su circunstancia histórica.

EXILIO

Las referencias a *Fábulas* y *Hechos* intentaban señalar, en la diacronía del poeta, lo que antecedió en cuanto a libros publicados antes de producirse un radical cambio de situación en su vida, y ver qué caminos a partir de allí seguiría su escritura poética. En 1975 Gelman viaja a Italia, no en condición de exiliado, sino como militante de la organización político-militar Montoneros (fusionada para entonces con las FAR de las que provenía Gelman). Su vasta experiencia como periodista lo calificaba para realizar una tarea de difusión en favor de lograr pronunciamientos internacionales contra la violencia represiva que se vivía en la Argentina, objetivo que efectivamente logró. Instalado en Italia, Gelman pasó en poco tiempo a convertirse en un obligado exiliado al producirse el golpe cívico militar del 24 de marzo de 1976, o sea, pocos meses después afincar en Roma. Ese mismo año, recibe entre las noticias sobre el accionar

de los militares (suficientemente angustiantes), la de la muerte, en Mendoza, en un enfrentamiento con la policía, de su íntimo amigo Francisco Urondo y la de la desaparición de su hijo mayor, Marcelo Ariel, la esposa de este, María Claudia Iruretagoyena, embarazada de siete meses, y la de su hija Nora, esta última puesta en libertad al poco tiempo. A esto se agrega la continuación de su militancia política en el exilio, que fue complicándose por divergencias con la conducción hasta que anunció su separación de Montoneros en 1978.

¿Qué sucede entretanto con su producción poética? Creemos que presenta un panorama complejo donde vemos emerger distintos tipos de textos, de los cuales queremos destacar especialmente aquellos que, al tratar posibles respuestas a la relación entre poesía y ontología, nos conducen a una vertiente que vincula estas dos instancias con la poesía religiosa y con la mística, es decir, pensamos en lo que Gelman fue elaborando, apelando a diferentes lecturas y modos de incorporación de lecturas de textos filosóficos, religiosos, doctrinarios (que se remiten a la Antigüedad y a la Edad Media), como puede verse en *composiciones* y en *Citas y comentarios*. Este último fue publicado por la editorial Visor de Madrid en 1982. Sin embargo, Gelman puso, en cada uno de los libros del período que estamos considerando, el o los lugares y las fechas que corresponderían a su escritura, lo cual no coincide con lo que registran las publicaciones, incluso más cuando consideramos que, en ediciones posteriores, Gelman reunió en un solo volumen varios de los textos que fueran publicados en forma independiente (al igual que, como se señaló antes, hizo con los iniciales bajo el nombre de *Gotán*)¹⁸. Justamente, más allá de las fechas de publicación, nos interesa destacar qué recorrido fue haciendo ante las experiencias que hubo de afrontar en ese período.

En 1980 aparece por Ediciones Lumen de Barcelona *Hechos y relaciones* (se trata del citado poemario *Relaciones* al que se le agrega *Hechos*); este último, respetando la cronología, se ubica luego de *Relaciones* (Buenos Aires-Roma, 1974-1978). En 1982 publica *Si dulcemente* (Roma, enero-marzo 1980), por Lumen de Barcelona, el mismo año de *Citas y comentarios*, por Visor de Madrid y *Hacia el sur* por Marcha Editores de México.

Si las fechas de *Hechos y relaciones* ubican un período anterior y posterior al exilio¹⁹, es importante consignar, citando las propias palabras de Gelman, su imposibilidad o, al menos, dificultad, de escribir en circunstancias vitales conflictivas. Ante la pregunta

18. Vale destacar, por el período que estamos viendo: *Interrupciones I* (Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1988) e *Interrupciones II* (curiosamente, pese a que pareciera ser la segunda parte del otro libro, apareció también por Libros de Tierra Firme en 1986).

19. Desde luego, es preciso tener en cuenta el trabajo de selección que el poeta realizó para este volumen, de ahí la incorporación de fechas de escritura anteriores a la edición del poemario *Relaciones*.

de Tomás Eloy Martínez “¿Tuviste años de sequía?”²⁰, Gelman respondió:

Por supuesto. Desde 1962 hasta 1966 no escribí ni una línea. Y en el '66 escribí, de un saque, lo que después fueron siete libros [los reunidos en *Cólera Buey*]. Cuando empezó mi exilio también escribí muy poco. Pasé años en blanco. Y lo mismo cuando volví a la Argentina: por el choque, por el reencuentro. La sequía sobrevino en momentos de sacudones muy fuertes, como vientos que me arrastraban (1992, p. 3).

En el exilio podría decirse que la dificultad se extrema en tanto —teniendo en cuenta las circunstancias— surge la pregunta acerca de cómo puede la escritura hacerse frente al horror, visto este como un “real”²¹, a lo que se suma la propia cuestión de la situación de lejanía de lo propio —familia, amigos, ciudad—, sintetizado en la palabra “país”, que Gelman reiteró, inclusive con variaciones; así, por ejemplo, hablar de “la país” o “la páis”, con esa utilización del femenino que menos que un simple trastocamiento de géneros²², más bien parece que los sustantivos feminizados configuran la zona de lo amado, que en tanto tal, produce fervores, anhelos y sufrimientos. El exilio es también lugar de discusiones, conflictos, actitudes disímiles, formas de adaptación, culpa del sobreviviente, deseo de retorno, situación de derrota:

...el exilio es una vaca que puede dar leche envenenada, al menos algunos parecen alimentados así. En la colonia exiliar argentina predomina la apatía política y de otro tipo... La necesidad de autodestruirse y la necesidad de sobrevivir pelean entre sí como dos hermanos vueltos locos²³... Pasa el tiempo y la manera de negar el destierro es negar el país donde se está, negar a su gente, su idioma,

20. Reportaje realizado a Gelman por Tomás Eloy Martínez en Nueva York y publicado en el *Suplemento de Cultura Primer Plano* de *Página 12* el domingo 9 de agosto de 1992. Para entonces Gelman había logrado superar las trabas legales que le impidieron regresar al país hasta 1988, se había instalado en México y viajaba por cuestiones de trabajo a Nueva York.

21. Tomamos aquí la palabra utilizando el término en el sentido lacaniano de “lo real” como lo que no puede acceder a la palabra y a la vez no cesa de insistir en manifestarse e inscribirse. La pregunta sobre cómo dar cuenta del horror desencadenó reflexiones que tuvieron como pivote la afirmación de Theodor Adorno acerca de que no es posible escribir poesía después de Auschwitz. Si bien el propio Adorno revisó tal hipótesis, la cuestión de “lo indecible”, “lo inescrible” vinculada a lo “irrepresentable”, marcó la lectura de textos que buscaron estrategias discursivas plasmar de un modo que no cayera en la truculencia, el horror.

22. En el prólogo de Julio Cortázar a *Interrupciones I*, hablando del peculiar uso del lenguaje en Gelman, dice: “ahí donde lo masculino se vuelve femenino y viceversa...” (p. 9).

23. El epígrafe que eligió para *Salarios del impío* puede leerse como persistencia de ese conflicto: “La muerte rápida es castigo muy/ leve para los impíos. Morirás/ exiliado, errante, lejos del/ suelo natal./ Tal es salario que un impío/ merece (Eurípides)” (1993).

rechazarlos como testigos concretos de una mutilación: la tierra nuestra está lejana, qué saben estos gringos de sus voces, sus pájaros, sus duelos sus tormentas... (p. 13)²⁴.

Eric Auerbach, en su ensayo *Dante poeta del mundo terrenal*, toma el concepto tomista de “habitus” para referirse a “una disposición constante que enriquece y modifica la sustancia; es el residuo del alma misma de su historia espiritual”, que, según Auerbach, “le proporciona como un conjunto el trasfondo filosófico y la concepción global de su aspiración poética de representar con la máxima intensidad el carácter individual a través de las actitudes del cuerpo al que está unido” ya que “en la creación poética, todas las fuerzas del alma están activas” (2008, pp. 143-144). Tales reflexiones bien pueden servir para pensar el “habitus” gelmaniano (desde luego, aquí no se trabaja dicho concepto según la formulación de Pierre Bourdieu) durante el período de fines de la década del sesenta e inicios de la del ochenta. Y para ello es necesario considerar el panorama que ofrecen las *Interrupciones* como *summa* testimoniante de lo escrito en tal lapso donde, siguiendo a Franco Rella: “el ojo del poeta se convierte en el ojo mismo de la muerte: el único ojo que puede mirar más a fondo, más profundamente hacia la nada, sin que la nada se levante en su contra para apagar la mirada o para encandilarlo con la oscuridad” (2017, pp. 66-67).

Por tanto, hacemos ahora referencia a los poemarios incluidos en *Interrupciones II: bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)* (Roma, mayo de 1980); *hacia el sur* (sin fecha de escritura, aunque, por algunas indicaciones, podemos inferir que es también de ese momento)²⁵; *com-posiciones* (escrito en París y Ginebra entre los años 1983 y 1984, y dedicado al poeta español José Angel Valente, y *eso* (con idéntica fecha y lugares que el anterior).

Los poemas muestran la continuidad del estilo gelmaniano en combinatorias y derivas que aparecen en modulaciones diferentes, en poemas enteros, en versos y en

24. De *bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*. Fue publicado bajo el título *Exilio*, escrito en colaboración con Osvaldo Bayer, editado por Buenos Aires, Legasa, 1983. La fecha de escritura que se consigna es “roma / mayo de 1980”.

25. Este libro, dividido en cuatro partes, incluye “Los poemas de José Galván” y “Los poemas de Julio Grecco”, a diferencia de los autores de las “traducciones”, donde se evidencia la invención, aquí se hace hincapié en estos escritores ligados a la historia: los poemas de Galván están precedidos por una “Noticia”, firmada por Juan Gelman, “Roma, mayo de 1981”, donde indica que ese poeta desapareció a fines de 1978; antes de los poemas de Julio Grecco, se consigna que este poeta “cayó combatiendo contra la dictadura militar el 24 de octubre de 1978”, firmado por José Galván, Buenos Aires, 1978. A través de ambas “noticias” se destaca la preservación de los textos, pero también las sucesivas muertes de los dos militantes. “De cara a la muerte la palabra atestigua su extrema pobreza, y al mismo tiempo, su extrema capacidad de testimonio” (Rella, 2017, p. 68).

vocablos. Así, por ejemplo, acudiendo a distintos registros de lenguaje, incluyendo formas del habla (“mesmo”, “pa”, “sefini”, “disolvido”, “un suponer”) que bien pueden estar trenzadas con alusiones a obras literarias y escritores, o personajes históricos y asimismo constataciones, reflexiones tramadas con la narración. Estas transmutaciones surgen también en las derivas de una palabra (“niñar”, “enmuerta”, “amora”, “sufridera”, “sangrera”). Juegan también los diminutivos, que no son sino expresión de amor general, de afectividad colmada en instantes felices o desgarramientos ante la pérdida. A lo que pueden sumarse esas “o” que equiparan elementos disímiles, esto, por otra parte, acentuado por el uso de barras de separación en el interior del poema o a fin de versos, que sirven para enfatizar cortes y que solo pueden oírse en la peculiar escansión de la lectura en tono gelmaniano, pero a la vez, al herir la sucesión, pautan, destacan una palabra, la cortan para adensarle los significados, y no menos, con tales líneas quedan inscriptos los silencios como pausas para acumular interrogantes, que no son pocos y suelen aparecer en sucesión de preguntas.

ESCRIBIR CON

Queremos detenernos en *com-posiciones* en tanto es posible ver allí no solo la persistente pregunta —que se juega de varios modos a lo largo de distintos poemarios— por la traducción²⁶, sino también la explicitación de un “escribir con”: “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. ¿Cómo contemporaneidad y compañía? ¿más con ellos? ¿al revés? ¿habitantes de la misma condición? (“exergo”, 1986, p.143)

De modo tal que se destaca la dimensión del diálogo, de aquello que se ve como “compañía” en una relación intertextual que registra regularidades en el tiempo —contemporaneidad—, estableciendo un tipo de vínculo (en este caso, con poetas medievales) que muestra una escena de escritura donde los precedentes, la tradición literaria siempre ampliada, es compañía y alimento, palabras a las que sumar las propias, en situaciones de confluencia por algo que las vincula. En este sentido, nos parece pertinente invocar la postulación de Eric Auerbach acerca de la interpretación figural:

La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume. Los dos polos de

26. En el primer poema de este libro, “exergo”, afirma: “traducir es inhumano: ninguna lengua o rostro se deja traducir, hay que dejar esa belleza intacta y poner otra para acompañarla: su perdida unidad está adelante” (1986, p. 173). Esto se vincula con el diálogo que plantea en este poemario como forma de escritura, no “traducir”, sino plantear la coexistencia de los textos puestos en diálogo, en compañía.

la figura están temporalmente separados, pero ambos se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales; ambos están involucrados, como ya se ha subrayado reiteradamente en la corriente que es la vida histórica (1998, p. 99).

Los versos siguen ostentando la escritura gelmaniana en cuanto a los rasgos anteriormente nombrados, pero con una anotación final que los diferencia; así, por ejemplo, citamos aquí uno breve, “la puerta”:

abrí la puerta / amor mío /
 levánta / abrí la puerta/
 tengo el alma pegada a paladar
 temblando de terror /

el jabalí del monte me pisoteó /
 el asno salvaje me persiguió /
 en esta medianoche del exilio
 soy yo mismo una bestia
salomón ibn gabirol
 (1021-1055 / Málaga-zaragoza-valencia)
 (1986, p. 81)

En primer lugar, queremos destacar la dedicatoria de este libro al poeta español José Ángel Valente, un poeta católico, que mantuvo una relación de amistad y, valga la palabra, diálogo, con Gelman y, en tal sentido, supo mostrarle su propio universo de referencias (entre ellas, la no poco importante de Lezama Lima). Cada uno de los poemas presenta una referencia a un intelectual, poeta, profeta o pensador que puede, como en este citado, reiterarse en varios poemas. Incorpora también los nombres de abu nuwas, david, amos, ezequiel, abba yose ben hanin, yehuda al harizi, elizer ben jonon, joseph tsarfati, yehuda halevi, samuel hanagid, abraham abulafa, todros abulafia, emanuel de roma, isaac luria, job, ramprasad, además de compilaciones como los cantares provenzales y rollos del Mar Muerto o el himno hekhalot²⁷. En algunos casos se indican lugares y fechas, que abarcan el vasto espacio de ciudades o regiones como Jerusalén, Palestina, Babilonia, Provenza, Toledo, Mainz, Roma, Constantinopla, Granada, Córdoba, Alejandría, Zaragoza, Barcelona, Palermo, Comino, Madrid, Fermo, Safed y Ramprasad, Kumarhatta, Calcutta, y los poemas emplazan esa suerte de encuentro particular con poetas, personajes bíblicos, guerreros, santos y sabios de múltiples linajes (árabe, judío, cristiano, hindú) y épocas lejanas donde se ve la obse-

27. Si bien se trata de nombres propios, hemos mantenido el uso de minúsculas de Gelman.

diente búsqueda de arribar a alguna sabiduría a partir de la multiplicidad del mundo y su modo de ser.

Es decir, antes de *Citas y comentarios*, y según las lecturas, conversaciones y estudios que Gelman realizó durante fines de los setenta e inicios de los ochenta mientras trabajaba como traductor de UNESCO, encontró un modo de hablar del exilio a partir de ese peculiar modo de diálogo que estableció. Al respecto, y teniendo en cuenta la concepción figural de Auerbach antes mencionada, nos parece apropiado referirnos nuevamente a Vattimo:

El modo de habitar concretamente una obra no es otro, quizá, que dialogar con ella, esto es, apropiársela y al mismo tiempo entrar en sus territorio (dado que nuestra conciencia, como conocimiento, como sistema de contenidos espirituales, se realiza siempre en discursos, es, por consiguiente, en este sentido algo “lingüístico”). Si el mundo, y aquí nos servimos todavía de los resultados de la analítica trascendental heideggeriana, no es sino un sistema de significados dentro del cual estamos siempre inmersos, la obra de arte funda un mundo en cuanto que funda un nuevo sistema de significados; el encuentro con ella es como el encuentro con una persona, en el sentido de que no se inserta simplemente en el mundo tal cual es, sino que representa una propuesta de nueva y distinta sistematización del mundo, es decir, una *Weltanschauung*; pero puesto que el mundo no existe independientemente como objeto de *Ausschauungen*, sino que se reduce al sistema de significados, existe en su totalidad en él, la obra es *tout court* un *Welt*, un mundo (1993, p. 80).

Si, como se preguntaba Franco Rella, “¿Qué nos defiende de la percepción terrible de la desnudez de nuestra vida, aquella que se presenta por ejemplo en el insomnio entre los fantasmas que emergen contra el negro que nos circunda, o en momentos de pánico o de exaltación, o en el corazón del país lluvioso del tedio?” (2010, p. 63)²⁸, Gelman halla un modo de hablar del exilio dándole a este una dimensión ampliada, que de algún modo sintoniza con la que expone Rella en su ensayo, la palabra poética que experimenta la desnudez, la intemperie para, aun en la conciencia de ese estado, “trabajar pacientemente los confines para transformarlos en tránsitos y en pasajes: en umbrales (Rella, 2010, p. 134). Gelman proseguirá su escritura elaborando en simultáneo formas de escribir el horror según otras vertientes. Veamos en *Interrupciones I*. Además de incluir *Hechos y relaciones*, agrega *Notas* (compuestas en Calella de la Costa, París, Roma, en agosto-octubre de 1979) con muy explícitas referencias a los compañeros (muertos o no) y a la muerte, lo que se intensifica en *Carta a mi hijo* (París-Roma,

28. En su ensayo *Desde el exilio. La creación artística como testimonio*, Rella indaga acerca de la palabra poética que se enfrenta con el límite: lo absolutamente desconocido, la experiencia de la nada.

enero de 1980) y continúa en *Sí, dulcemente* (Roma, enero-marzo de 1980), dedicado este a su amigo también exiliado Juan Carlos Cedrón (quien musicalizó poemas de Gelman). La compilación termina con *Comentarios, Citas*, que nos remite —pero no en sentido cronológico— a *Com-posiciones* respecto del tratamiento del tema del diálogo poético en relación con el exilio. Valga de nuevo señalar lugares y fechas: *Comentarios* (Roma, Madrid, París, Zürich, Ginebra, Calella de la Costa, 1978-1979) y *Citas* (Roma, noviembre-diciembre, 1979). Ambos tienen la común dedicatoria “A mi país”. Los cuarenta y cinco poemas de este último remiten todos a Santa Teresa, es decir, uno de los principales exponentes de la poesía mística. Las “citas” no suponen la inclusión de versos u otros escritos de Santa Teresa de Ávila, más bien se tejen en el poema y con los recursos gelmanianos, en una lírica basada en el impulso amoroso que busca la unión con lo ausente tan intensamente deseado, en tanto, como señala Martine Broda: “La figura amada puede suscitar en torno a ella todo un cosmos que ella misma ilumina y ordena, al igual que la presencia divina en los poemas místicos” (2006, p. 201). Los modos de citar asumen en algunos poemas una voz que se dirige a la santa:

alma que te apartás del cuerpo / amándolo/
 diciéndole que debe morir / si
 hay que morir / pagarle sus temores /
 acarícialo los alivios /sepa

encenderse de amor para volar /
 tierno de fuego / al otro lado de
 estas miserias /estos padecerse/
 estos pedazos doloridos / estos

pedacitos de vos que crepitás
 bajo la noche ardiente / estos poquitos /
 atados con cadenas tantas que
 no se dejan volar lo que quisieras.
 (1982, p. 307)

En otros casos, se hace presente un yo poético que la interroga simultáneamente interrogando al objeto de ese amor total que la consume y, a la vez, interrogándose acerca de su propio destino enlazado con lo que la santa expresa:

alma que me llevás / ¿adónde? / ¿va? /
 ¿quién la llevás? / ¿por dónde? / ¿abandonada jita
 de sí / como pajita al viento? / ¿zarza
 ardiente que miré / no entenderé?

¿ola avisada del subir de vos) /
 ¿miro y remiro mi pobreza como
 tierrita que sacás de mi alma? / ¿vuelo
 fuera del cuerpo? / ¿en él? / alma en su puesto

que volás? / ¿cuerpo al sol de la justicia? /
 ¿bien que traés? / ¿o sos? / ¿bien mío? / ¿muera
 de toda soledad / tiniebla / espanto? /
 ¿qué me comés para ser bello? / ¿yo?
 (1982, p. 305)

Las citas implican un movimiento por los textos de Santa Teresa, un discurrir, valga la palabra, recorrerlos, atravesarlos, palparlos en su interior, en un aprovechamiento poético confluyente en cuanto a evocar, presentificar, en definitiva, lo amado esquivo, que por tal motivo es causa del sufrimiento.

En semejante dirección los *Comentarios* hurgan en quienes supieron hablar de esa distancia exiliar. Santa Teresa es también aquí una de las importantes referencias, como San Juan de la Cruz (es decir, otro poeta místico) o, en otro ámbito y otra lengua, Hadewijch (poeta y mística holandesa del siglo XIII). Aparecen también en estos comentarios profetas como Isaías, el rey David, San Pablo e incluso un pintor: Van Gogh. Podría pensarse en una homogeneidad en este conjunto, que se emparentaría así con los poemas de *com-posiciones*. Sin embargo, Gelman propone en este tratado de la ausencia intolerable por su persistencia en hacerse presente, en no cesar de incidir en los sentimientos y pensamientos, otros nombres que bien pueden agruparse en un conjunto diferente, el de figuras del tango (Carlos Gardel, Alfredo Lepera, Homero Manzi, Carlos Bahr, Roberto Firpo, Pascual Contursi, José González Castillo). Cabe señalar que algunos de los poemas no tienen ninguna referencia explícita (o sea, no se menciona ningún nombre), aunque sí participan del común tono del poemario.

La influencia del tango en la poesía ha sido suficientemente señalada, en particular, en el ámbito rioplatense, fuera como evocaciones, incrustación de frases, vocablos, ritmos. Lo sorprendente en este poemario es que Gelman no solo acude a unos y otros, sino que también, en algunos poemas, aparecen juntos, en una especie de diálogo potenciado, así, por ejemplo, “isaías y gonzález castillo”. La conocida temática tanguera en torno de la nostalgia, el lamento por el ser amado que se ha ido y por la injusticia de una situación padecida, la soledad y la espera angustiosa o la constatación de una definitiva ausencia (que en el caso de Gelman, se asocia a la muerte de amigos y compañeros) serían lo que permite asociar a unos y otros, pero más, acopiar “citas” entre aludidas y elididas en los poemas, así, por ejemplo: “esta herida con vos / o llaga / luz // como criatura vulnerada...” (“Comentario XXIII (san Juan de la Cruz)”, 1982, p.

223), que obviamente remite a versos del santo, o “cómo conservo este cariño / de vos a vos/ amora mía... (“Comentario XXXVIII (Roberto Firpo)”, 1982, p. 241).

PALABRA CALCINADA

Años después Gelman volvería sobre el exilio, pero desde otro lugar. En su “Escolio” a *Dibaxu*, publicado en 1994, remite de nuevo al período de inicios de los ochenta como fecha de escritura de los poemas en sefardí, y los concibe como “la culminación o más bien el desemboque de *Citas y comentarios*” (Gelman, 1994, p. 7). En este caso, su búsqueda se orientó a las raíces exiliadas de la lengua y, de nuevo, una afirmación acerca del lenguaje “desde su lugar más calcinado, la poesía” (Gelman, 1994, p. 7).

Entre las definiciones que Gelman ofreció de la poesía, figuraba justamente esta, la de palabra calcinada. Si calcinar, según el *DRAE*, es “reducir a cal viva los minerales calcáreos privándolos del ácido carbónico por el fuego”, o bien “abrasar por completo algo, especialmente con fuego”, podría pensarse en la palabra forjada (en una forja) como material que se somete al elemento abrasador (como metáfora de sentimientos de índole diversa, razones y experiencias vitales o de lectura) que lo transforma en otra cosa, sin dejar de tener la misma sustancia, precisamente esa materia prima que no es sino la palabra.

LO ESENCIAL POÉTICO

En el intento de revisar la relación entre poesía y ontología, pensamos inicialmente, tratándose del caso de Juan Gelman, en focalizar aquellos textos que podían vincularse con un aspecto en el que difícilmente se lo ubique, el de un poeta ligado a referencias religiosas, de ahí la idea de trabajar en particular con *Citas y comentarios*. Pero, al considerar la pregunta por la entidad de la poesía, pudimos ver, a lo largo de varios textos, la incesante pregunta por ese vínculo, así como definiciones sobre ella en relación con la experiencia y existencia humanas sin circunscribirnos a una vertiente temática, teniendo en cuenta que, como Gelman lo declaró muchas veces, la poesía puede hablar de todo, pero sobre todo habla de la poesía. Lo cual lleva a esa pregunta raigal acerca de los alcances y destinos de la lírica cifrados en ¿Qué es poesía? En Gelman alcanza un estatuto de presentificación y resistencia, cuando la figura como la Señora que hace su propia voluntad, llega o se esconde —metáfora que involucra las viscosidades del trabajo del poeta, de sus enlaces y combates con la palabra como clave de un mundo misceláneo, tierno, terrible, en busca de la expresión siempre reacia, siempre difícil—. Porque en su carácter de realidad instituida es fundamento que permite la fundación de algo (la poesía) que pasa a integrarla. La fundación es tarea del poeta, y ese estatuto que adquiere la poesía como parte del mundo, su destino inexorablemente ligado al de la humanidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (1970). *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Auerbach, E. (1998). *Figura*. Madrid: Trotta.
- Auerbach, E. (2008). *Dante poeta del mundo terrenal* (Seca, J., Trad.). Barcelona: Acan-tilado.
- Bajtín, M. (1985). *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Taurus.
- Ballón Aguirre, E. (1985). Para una definición de la escritura de Vallejo. En Vallejo, C. *Obra poética completa* (pp. LI-XLII). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Barthes, R. (2003). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Borges, J. L. (1932/1974). El arte narrativo y la magia. En *Obras Completas* (pp. 226-232). Buenos Aires: Emecé.
- Broda, M. (2006). *El amor al nombre. Ensayo sobre el lirismo y la lírica amorosa* (Veyrat, M., Trad.). Madrid: Losada.
- Freidemberg, D. (1999). Herencias y cortes, poéticas de Lamborghini y Gelman. En Cella, S. (Comp. vol.) & Jitrik, N. (Comp. serie). *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 10: La irrupción de la crítica* (pp.). Buenos Aires: Emecé.
- Gelman, J. (1956). *Violín y otras cuestiones*. Buenos Aires: Gleizer.
- Gelman, J. (1969). *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*. Buenos Aires: Galerna.
- Gelman, J. (1970). *Violín y otras cuestiones. El juego en que andamos. Velorio del solo. Gotán*. Buenos Aires: Ediciones Caldén.
- Gelman, J. (1971a). *Cólera buey*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Gelman, J. (1971b). *Fábulas*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Gelman, J. (1973). *Relaciones*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Gelman, J. (1982). *Citas y comentarios*. Madrid: Visor.
- Gelman, J. (1986). *Interrupciones II*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Gelman, J. (1988). *Interrupciones I*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Gelman, J. (1993). *Salarios del impío*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Gelman, J. (1994). *Dibaxu*, Buenos Aires: Seix Barral.
- Gelman, J. (2013). *Hoy*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Lezama Lima, J. (1988). A partir de la poesía. En Prieto, A. (Sel. y Pról.). *Confluencias. Selección de ensayos de Lezama* (pp. 386-399). La Habana: Letras Cubanas.
- Martínez, T. E. (1992, agosto 9). Reportaje a Juan Gelman. *Suplemento de Cultura Primer Plano de Página 12*, 37-38.
- Neruda, P. (1935). *Residencia en la tierra*. Madrid: Ediciones del Árbol.
- Neruda, P. (1950). *Canto general*. Buenos Aires: Losada.
- Paz, O. (1972). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Rella, F. (2010). *Desde el exilio. La creación artística como testimonio* (Fleisner, P., Trad.). Buenos Aires: La Cebra.
- Rella, F. (2017). *Micrologías* (Saporiti, N. D., Trad.). Buenos Aire: La Marca.
- Semilla Durán, M. A. & Boccanera, J. (Eds.). (2015). *Palabra calcinada. Veinte ensayos críticos sobre Juan Gelman*. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín.
- Vallejo, C. (1973). *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Vallejo C. (1938/1979). *España aparta de mí este cáliz*. En *Obra poética completa* (pp. 193-216). Caracas: Biblioteca Ayacucho. Prólogo de Enrique Ballón Aguirre.
- Vattimo, G. (1993). *Poesía y ontología* (Cabrera Serrano, A., Trad.). Valencia: Universitat de València.