

JUAN GELMAN: ESE OFICIO ARDIENTE LLAMADO POESÍA

M^a Ángeles Pérez López
Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana
Universidad de Salamanca

Datos bibliográficos:

AUTORES: Pérez López, M^a Ángeles

TÍTULO: “Juan Gelman: Ese oficio ardiente llamado poesía”

REVISTA/LIBRO: Edición e introducción de la antología de Juan Gelman: *Oficio ardiente*, Selección de M^a Ángeles Pérez López y Juan Gelman, XIV Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. ISBN: 84-7800-516-1

VOLUMEN/PÁGINAS/EDITORIAL/ FECHA: vol. I / pp. 7-111 (105 páginas) / Ediciones Universidad de Salamanca-Patrimonio Nacional / 2005

CLAVE: CL (Introducción) y E (Edición y Selección)

Palabras clave: Literatura hispanoamericana, Juan Gelman
Spanish American literatura, Juan Gelman

Resumen:

El presente prólogo a la antología *Oficio ardiente*, con la que se conmemoró en 2005 la concesión del Premio Reina Sofía al relevante poeta argentino (Premio Cervantes 2007), recorre de modo extenso su obra completa hasta esa fecha. Tras una breve introducción, se establece su biobibliografía en el apartado “Años, libros, fronteras: las formas del ardimiento”, en el que se van señalando los principales recursos de su producción poética para después trazar los más destacados rasgos de su poética en el apartado titulado “Obsesiones, fueguitos”.

En diversas ocasiones se ha referido Juan Gelman a la poesía como un “oficio ardiente”¹. Varios fuegos arden a la vez en su obra: el de la palabra poética que se exige a sí misma formas de intensidad que sólo pueden ser sinónimos absolutos del amor o de la pérdida, el del tiempo vivido en sus desgastes dramáticos en los que defender la memoria como un espacio vivo y constitutivo del ser, y el de los territorios que el poeta explora y nombra para todos nosotros en un oficio ya largo y consolidado.

Cinco décadas cumplirá su primer libro, *Violín y otras cuestiones*, el año 2006. A ese título, hasta llegar a *País que fue será* (2004) le siguen más de veinte, escritos en diversos lugares y en diversos registros de la sensibilidad verbal, pero conformando en su conjunto una de las apuestas más rigurosas de exploración en las posibilidades de la poesía como una experiencia radical e insustituible. En Gelman, la palabra poética genera un espacio agramatical y flexible en el que se resignifican y legitiman formas no canónicas de expresión poética, como el lenguaje del tango, los registros coloquial e infantil del habla, y aquellas formas que parecieran formar parte del pasado pero continúan vigentes para la expresividad más alta, como la poesía mística renacentista o el sefardí hablado por las comunidades de judíos que fueron expulsados de la Península. Y al hacerlo, al rejerarquizar las diversas expresividades del idioma, da cuenta del vivir entero con sus fracturas, sus quiebres y fronteras. Ello explica, sin duda, el extraordinario prestigio alcanzado por el poeta argentino: el Premio Nacional de Literatura de su país en 1997, correspondiente al cuatrienio 1993-1996, el Premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe del año 2000 y muy recientemente, el Pablo Neruda y el Premio de la Feria del Libro de Buenos Aires, en marzo y abril de 2005, respectivamente, consolidan, entre otros muchos premios², el peso de su obra. El 5 de mayo de 2005, un amplio jurado formado por personalidades de distintos ámbitos culturales y académicos decidió conceder el XIV Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana a Juan Gelman. Una razón se impuso de forma central: la creación de una lengua propia, un idiolecto perfectamente reconocible que testimonia su tiempo literario y, a la vez, indaga sobre las formas del español para construir una lengua que es profundamente original y emocionante, y en la que cabe el mundo todo, llámese historia o política, llámense afectos y territorios del corazón, llámese poesía.

AÑOS, LIBROS, FRONTERAS: LAS FORMAS DEL ARDIMIENTO

Nacido en Buenos Aires, en el porteño barrio de Villa Crespo el 3 de mayo de 1930, Juan Gelman es el único argentino de una familia de inmigrantes ucranianos. Sus padres, el obrero ferroviario y carpintero José Gelman, y Paulina Burichson se habían embarcado dos años antes con los dos hijos mayores, Boris y Teodora, hacia la capital argentina.

Siendo muy niño, se despierta en él el interés por la poesía. Con cinco años, su hermano Boris le recitaba poemas de Pushkin en ruso, y Gelman recuerda la sonoridad cautivadora de la lengua familiar³. En esos mismos años comienza su relación con la música,

¹ En “Poesía es resistencia frente al mundo: Gelman”, por Claudia Posadas, *La Prensa Literaria*, Nicaragua, 7 de octubre de 2000. En la dirección electrónica <http://www-ni.laprensa.com.ni/archivo/2000/octubre/07/literaria/ensayos/ensayos-20001007-01.htm> (fecha de consulta: 19 de julio de 2005). También en la entrevista que le realizó Jorge Boccanera y apareció como “Gelman: La poesía es un oficio ardiente” el 6 de marzo de 2003, en *Revista Veintitrés* de Buenos Aires, o en la concedida a Enzia Verduchi para *Brecha* con el título “Entrevista con Juan Gelman: El oficio ardiente” (junio de 2004). En http://www.lainsignia.org/2004/junio/cul_042.htm (20 de julio de 2005).

² Pueden destacarse también los premios LericiPEA (Italia, 2003), Iberoamericano de Poesía Ramón López Velarde (México, 2004) y Premio Nicolás Guillén (Italia, 2005). En todos los casos, se trata de premios al conjunto de su trayectoria poética.

³ “Mi hermano me recitaba a Pushkin y a mí me encantaba justamente la música, el sonido; Pushkin es un gran poeta y es muy difícil de traducir porque cuando lo llevás a otro idioma pierde todo eso. Pareciera que

pues su madre, hija de un rabino judío y estudiante de Medicina en Odessa, se interesa por agudizar la formación musical de los hijos, haciéndoles estudiar piano. Para Gelman, se dará una relación intensa entre palabra y música que lo acompaña en la matriz del ritmo, definido por él como “la economía de cualquier arte”⁴.

Con once años escribe su primer poema, de corte amoroso e influenciado por Edgar Allan Poe (“Fue un ensueño/ muy hermoso/ que no pudo/ ser, Señor./ El destino/ poderoso,/ envidioso,/ lo rompió”) que publica en la revista *Rojo y Negro*. Como ha recordado con humor Juan Forn, “a los nueve se enamoró de una vecinita y, como ella no entendía ruso y él no sabía ni escribirlo ni traducirlo, empezó a mandarle poemas de Almafuerte. Cuando vio que la cosa no daba resultado, empezó a escribir él los envíos. La vecinita nunca se enteró de lo que había originado. El resto del mundo, sí”⁵.

Entre 1943 y 1947 estudia en el Colegio Nacional de Buenos Aires. En esos años, continúa con sus lecturas de los grandes escritores rusos: Dostoievski, Tolstoi. Se interesa también por la producción de Victor Hugo. La influencia de esas lecturas, la humildad de su origen y la convicción de que era posible hacer más justa la sociedad de su tiempo lo llevan, con quince años, a ingresar en la Juventud Comunista. Su *educación sentimental*, por otra parte, se enriquece con la incorporación del mundo del tango, de la milonga del barrio de Villa Crespo, que interioriza de una forma crítica pero natural, es decir, “no intelectualmente preconcebida”⁶.

Inicia estudios de Química, pero en 1948 abandona la universidad para dedicarse a la poesía. Tiene que desempeñar muy variados oficios –camionero, vendedor de piezas automotrices– hasta que comienza a ejercer el periodismo, tarea que será central el resto de su vida, pero que considera claramente diferenciada de su labor como poeta. En 1954 empieza a trabajar como redactor en *Nuestra Palabra*, en 1958 en el diario comunista *La Hora* y luego como corresponsal en la agencia Xin-Hua (Agencia Noticiosa Nueva China).

Sus inquietudes políticas y estéticas lo llevan, en 1954, a formar parte del grupo que se reúne en torno a la revista *Muchachos*, así como a crear, junto a Héctor Negro, Julio César Silvain y Hugo Ditaranto, entre otros, el grupo de poesía conocido como “El pan duro”. De un lado, les unía la afiliación comunista. De otro, el deseo de difundir su obra poética, a través de recitales públicos de poesía y de la creación de un sello editorial, La Rosa Blindada, con el que homenajearon al poeta Raúl González Tuñón⁷, quien se convirtió en su referente y a quien habían conocido en un recital en el teatro La Máscara. En este sentido, hay que recordar que la poesía de González Tuñón, después de relacionarse con la propuesta vanguardista del grupo de “Florida”, se arraigó en lugares y tipos porteños (ahí está su *Juancito Caminador* precisamente) y encontró en la propuesta de Evaristo Carriego su referencia central. El poema “Explico algunas cosas”, de Pablo Neruda, uno de los himnos más conocidos contra el alzamiento nacional en la España republicana, nombra a González Tuñón⁸ y refuerza así la aureola mítica alcanzada por el autor argentino en los años treinta y

es un poeta medio soso, todavía me acuerdo de algunos versos en ruso. Pienso que con los años eso tuvo algo que ver con mi búsqueda poética”. En la entrevista que le realizó Enzia Verduchi: *op. cit.*

⁴ “Siempre he escuchado música y creo que hay una relación con la poesía que está en el ritmo. El ritmo es la economía de cualquier arte”. *Ibidem*.

⁵ Juan Forn: “Los libros y los Gelman”, <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-09/00-09-12/pag24.htm> (19 de julio de 2005).

⁶ Pablo Montanaro y Ture (Rubén Salvador): *Palabra de Gelman (en entrevistas y notas periodísticas)*, Buenos Aires, Corregidor, 1998, p. 63.

⁷ *La rosa blindada*, Buenos Aires, Ed. Federación Gráfica Bonaerense, 1936.

⁸ “Mi casa era llamada/ la casa de las flores, porque por todas partes/ estallaban geranios: era/ una bella casa/ con perros y chiquillos./ Raúl, te acuerdas?”. El poema también recordaba a Rafael (Alberti) y a Federico (García Lorca). De *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en guerra (1936-1937)* en *Obras*

siguientes, pues fue perseguido por su militancia comunista a raíz de la fundación de la revista *Contra* (1933) y escribió *La muerte en Madrid* (1939).

En 1956 el grupo “El pan duro” edita el primer libro de Gelman, *Violín y otras cuestiones*, que abrían los versos “¡Quién pudiera agarrarte por la cola/ magiafantasmanieblapoesía!/ ¡Acostarse contigo una vez sola/ y después enterrar esta manía!/ ¡Quién pudiera agarrarte por la cola!”. La cita inicial y el título del libro, que pudo leerse también como un homenaje al primer libro de Tuñón, *El violín del diablo* de 1926, ya apuntaban ciertos modos de ironía que rebajarían así la pretensión de una poesía *bella* o *culta*, y su necesaria apertura hacia aquellas *cuestiones* que interesarían al poeta, ejemplarmente representadas en “Oración de un desocupado”. En este poema, el yo lírico reza al Padre, a quien se pide que baje de los cielos y atienda la terrible situación de desamparo del hombre que no tiene sustento (“Desde los cielos bájate, si estás, bájate entonces,/ que me muero de hambre en esta esquina,/ que no sé de qué sirve haber nacido”), alimentado sólo por su propia ira (“¿qué han hecho/ de tu criatura, Padre? ¿Un animal furioso/ que mastica la piedra de la calle?”). Ese hombre anónimo, uno de los juanes cualesquiera del poema (“Porque existen las plazas. Y los pájaros”), sufre los rigores de la vida más humilde, carece de la condición de “masa” que en el poema homónimo de César Vallejo lo redimía por la fraternidad universal y se hace uno con la voz del poeta. Éste, entonces, reclama rotundo el imperativo moral por el que el hombre *debe* ser feliz (“Epitafio”) y ofrece como *ars poética* el siguiente “Final” (del poema del mismo título):

Tu vida entonces será un río innumerable que se llamará pedro, juan, ana,
maría, pájaro, plumón, el aire, mi camisa, violín, crepúsculo, piedra, pañuelo aquel,
vals antiguo, caballo de madera.

La poesía es esto.

Y luego, escríbelo.

Varias de las características del libro señalan su comunidad con las propuestas de la *poesía coloquial o conversacional* de los sesenta en Hispanoamérica: el lenguaje coloquial, que tiende a sostenerse sobre las repeticiones, la cotidianeidad entendida como medida de la realidad y la dimensión instrumental de dicho lenguaje, que a menudo se pone al servicio de una causa social y política que la define como *poesía comprometida*. Ahora bien, la propuesta de Gelman querrá establecer ciertos matices necesarios: por un lado, su poesía, más que conversacional en sentido estricto, pretende advertir “en qué medida el lenguaje corriente puede producir un temblor poético”⁹. Por otro lado, marcará los límites del término “compromiso” y apelará a la necesidad, como en Paul Éluard, de que coincidan la circunstancia exterior y la del corazón¹⁰.

En esos mismos años, varios poetas hispanoamericanos se abren hacia esta propuesta: Ernesto Cardenal en Nicaragua, Claribel Alegría y Roque Dalton en El Salvador, Roberto Fernández Retamar en Cuba, Jorge Enrique Adoum en Ecuador o Mario Benedetti en Uruguay, entre otros. En el ámbito argentino, pueden proponerse varios nombres siguiendo la *Geografía lírica* trazada por José Isaacson¹¹: José Pedroni, Nicolás Olivari y José Portogalo. Pero es sin duda la figura de González Tuñón, quien prologó este primer libro de Gelman, el

completas I, ed. de Hernán Loyola con el asesoramiento de Saúl Yurkievich, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999, p. 369.

⁹ En la entrevista que Gelman concedió a Claudia Posadas (*op. cit.*).

¹⁰ En la entrevista concedida a Mario Benedetti: “Juan Gelman y su ardua empresa de matar la melancolía”, *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Marcha, 1972, pp. 223-249.

¹¹ José Isaacson: *Geografía lírica argentina. Cuatro siglos de poesía (XVII-XX)*, Buenos Aires, Corregidor, 2003.

que se convierte en el engarce más destacado entre la poesía anterior y la que emerge de este primer libro, y por extensión, del grupo “El pan duro”. En *Violín* se ha señalado precisamente su interrogante sobre lo argentino y porteño en un lenguaje llano de gran tensión dramática, que no cedía ni a los “artepuristas” ni a los “editorialistas en verso”, según resaltaba el propio Tuñón, a pesar del alto mandato del epígrafe de Shelley que encabezaba el prólogo: “Los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo”.

Por ello, sobre el escenario porteño que cruza una música de tango, *Violín y otras cuestiones* apuesta por una radical solidaridad con el sufrimiento humano, sin duda uno de los elementos que establece su honda deuda con la poesía del peruano César Vallejo. Junto a la dimensión cristológica del yo lírico, a quien golpean una y otra vez¹², sobresale la presencia de objetos que, de forma metonímica, nombran al protagonista (el peine roto en el bolsillo, sus cartas, su pantalón y su camisa), sus despieces dotados de entidad y de función propia a los que se sumará, de forma muy importante en libros posteriores, la presencia de la cuchara¹³. Junto al del poeta andino, otros nombres tendrán gran influencia en el primer Gelman, tanto por su obra como por su actitud ante el arte (“la poesía es una manera de vivir”, escribió en “Final”): el poeta ruso Vladímir Maiakovski y el checo Jiri Wolker.

Aunque el escritor argentino todavía no ha encontrado plenamente su voz personal, los primeros poemas de *Violín* conservan parte de la importancia de su empeño. En él, el poeta enumera los que serían emblemas de su “Epitafio” y lo acompañarán el resto de su obra: el pájaro, la flor y el violín. El primero y el último serán, además, tempranos sinónimos del *oficio ardiente* que significa la poesía, resultando extraordinariamente rica la carga simbólica que asume el pájaro. Como ha indicado Saúl Yurkievich, “en cuanto pájaro cantor, encarna al poeta. En tanto ave volátil, representa todo lo que puede asociarse con ser alado: el vuelo espacioso que amplía y libera, lo que levanta, lo que promueve, la soltura, el despegue, el despeje, la elevación, la belleza, todo lo que se opone a clausura, abatimiento y bajera”¹⁴.

En 1959 publica *El juego en que andamos*, redactado entre 1956 y 1958, periodo en el que el poeta, por sus críticas hacia el Partido Comunista argentino, se aleja del proyecto de “El pan duro” y se acerca a la revista *Nueva Expresión*, en torno a la que se encuentran Juan Carlos Portantiero, Andrés Rivera y Roberto Hosne. Precisamente este libro y el siguiente – *Velorio del solo*– serán editados por Nueva Expresión.

En el poema que le da título, aparece la paradoja como una de las vertientes de mayor desarrollo en su obra, vinculada fundamentalmente al uso de la antítesis y el oxímoron, y que puede proponerse como la forma central en la que pensamiento y lenguaje muestran su distancia inequívoca con la experiencia poética, o la poesía con el poema mismo¹⁵. Concluye “El juego en que andamos”: “Si me dieran a elegir, yo elegiría/ este amor con que odio,/ esta esperanza que come panes desesperados.// Aquí pasa, señores,/ que me juego la muerte”. Y ese “jugarse la muerte” intensifica en el libro la vertiente amorosa, vivida en forma de entrega absoluta, como una sed que quema o un ardimiento en el que el hablante pide ser penetrado

¹² Dice el poema “yo no robé, no asesiné, fui niño/ y en cambio me golpean y golpean”. Vallejo escribió en “Piedra negra sobre una piedra blanca”: “César Vallejo ha muerto, le pegaban/ todos sin que él les haga nada;/ le daban duro con un palo y duro”. En *Obra poética de César Vallejo*, ed. crítica Américo Ferrari, Madrid, Archivos, 1996, 2ª ed., p. 339.

¹³ Edgar O’Hara: “Danza de las cucharas: Tríptico vallejiano”, *La Torre* 25 (1993), pp. 37-52.

El poema “Celda 4” de *Cólera buey* brinda un ejemplo extraordinario: “eugenio el tierno duerme casi huido mientras los que engendraron tempestades ni idea tienen del precio que pagarán por su cabeza brillando pálida en la celda su luz cayendo sobre descendientes que tampoco sabrán cómo era eugenio cuando ardía y con su cucharita espantaba las bestias”.

¹⁴ Saúl Yurkievich: “La violencia estremecedora de lo real”, en Lilián Uribe (ed.): *Como temblor del aire: la poesía de Juan Gelman. Ensayos críticos*, Montevideo, Vintén, 1995, p. 139.

¹⁵ Me he referido a esta cuestión de forma más detallada en “Notas a unas notas (Paradoja y poesía en Juan Gelman)”, *La Página* 47 (2002), pp. 41-51.

por la amada, en el que el amado pide ser penetrado por la amante (“Oración”). En ese mismo poema, el verso “Estés en mí como está la madera en el palito” conformará una de las obsesiones recurrentes de Gelman, verbalizada a través de la metonimia y el empleo del diminutivo, que acarreará también el campo léxico de la ternura¹⁶ y sus sinónimos posibles, dulzura en particular.

En 1961 publica *Velorio del solo*, en el que los poemas “La dueña” y “La muchacha del balcón” enriquecen esas vetas de la poesía amorosa ya señaladas con numerosos recursos estilísticos –personificaciones, metáforas, comparaciones, paralelismos–. En el mismo libro, el poema “Madrugada” hace frente al dolor y al miedo, conquista su propia esperanza tras arduos combates en los que la palabra poética amplía su ritmo versal hasta llegar al versículo, e introduce uno de los campos léxicos privilegiados por Gelman, el de los jugos o juguitos que se exprimen del vivir: “Jugos del cielo mojan la madrugada de la ciudad violenta”. Además del poema que da título al libro, en el que “el solo” es velado junto al recuerdo de todo aquello que quiso (“con lo que horrorizaba a la propia soledad”), hay que destacar también la presencia de varias artes poéticas (“Arte poética”, “Nacimiento de la poesía”). El libro apoya así la reflexión metapoética que después será capital en la obra de Gelman, y que aquí se asocia al empuje violento de quien al escribir está pegando tiros contra la muerte, al tiempo que asume su condición de colectividad, de voz en la que se sumen tantas voces de tantos. Concluye “Arte poética”: “Nunca fui el dueño de mis cenizas, mis versos,/ rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte”. La certeza del carácter instrumental de la poesía (como un “arma de combate”, un *arma cargada de futuro* que diría Gabriel Celaya para la poesía española de posguerra) electriza el hecho poético, vivido desde el compromiso con el oficio y los dolores ajenos que a él obligan:

Entre tantos oficios ejerzo éste que no es mío,

como un amo implacable
me obliga a trabajar de día, de noche,
con dolor, con amor,
bajo la lluvia, en la catástrofe,
cuando se abren los brazos de la ternura o del alma,
cuando la enfermedad hunde las manos.

A este oficio me obligan los dolores ajenos,
las lágrimas, los pañuelos saludadores,
las promesas en medio del otoño o del fuego,
los besos del encuentro, los besos del adiós,
todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre.
(de “Arte poética”)

Pero será *Gotán* (1962) el libro que consolida a Gelman entre los lectores. Su título es un anagrama que juega al “vesre” (al “revés”) con la palabra “tango”, la música porteña por excelencia, con su componente suburbial y arrabalero, con su desgarró y su intensa sentimentalidad amorosa, de corte melodramático. El poema que abre el libro, titulado igualmente “Gotán”, establece el tono del poemario a partir de su primer verso memorable (“Esa mujer se parecía a la palabra nunca¹⁷”) y en él se funden lo popular y lo culto junto a

¹⁶ En esa línea ha trabajado Hugo Achugar en “La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada”, *Hispanamérica* 41 (1985), pp. 95-102.

¹⁷ El escritor brasileño Eric Nepomuceno, traductor de Gelman para su país, tituló así uno de sus libros de cuentos: *A palavra nunca* (Río de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1985).

ciertos elementos del humor porteño: “Cuando se fue yo tiritaba como un condenado,/ con un cuchillo brusco me maté,/ voy a pasar toda la muerte tendido con su nombre,/ él moverá mi boca por la última vez”.

En el libro van a imbricarse varios nudos temáticos: la experiencia amorosa, la revolución socio-política en “31 de marzo”, “Opiniones” o “Habana-Baires¹⁸” y la música del tango: así en “Anclao en París”, cuyo título coincide con el del conocido tango de Enrique Cadícamo y música de Guillermo Barbieri. El poema concluye recordando a Gardel –“Lo extraño mucho verdaderamente (al viejo león del zoo),/ sus ojos se llenaban a veces de desierto/ pero sabía callar como un hermano/ cuando emocionado, emocionado,/ yo le hablaba de Carlitos Gardel”–, de la misma forma que el tango “Anclao en París” (1931) terminaba con honda nostalgia por la capital porteña: “¡Cómo habrá cambiado tu calle Corrientes!/ ¡Suipacha, Esmeralda, tu mismo arrabal!/ Alguien me ha contado que estás floreciente/ y un juego de calles se da en diagonal./ ¡No sabés las ganas que tengo de verte!/ Aquí estoy parado, sin plata y sin fe./ ¡Quién sabe una noche me encane la muerte/ y... chau, Buenos Aires, no te vuelva a ver!”.

Pero en el poema de Gelman la elaboración artística de esa materia sentimental se apoya de forma extraordinaria en la ironía, que rebaja la nostalgia del tango, su tragicidad: “Nos despedíamos a la orilla del crepúsculo,/ él regresaba a son bureau, como decía,/ no sin antes advertirme con una pata en mi hombro/ «ten cuidado, hijo mío, con el París nocturno»”. Al mismo tiempo, si la ironía es uno de los modos de enunciación presentes en la primera parte de la poesía de Gelman y halla en *Gotán* uno de sus desarrollos más notables, es posible precisamente por la fuerte empatía que el tango establece con su oyente. Señalaba el poeta argentino cómo esas letras, “cantadas por Gardel, proponen diversas lecturas que los escuchas suelen mezclar con su propio destino”¹⁹.

Por último, *Gotán* resumirá toda la primera parte de la producción de Gelman, cohesionada por el uso de un lenguaje todavía convencional en gran medida, que respeta las normas de construcción gramatical en sus diversos niveles, y en el que las formas de la intimidad se funden con los reclamos de justicia social y poética²⁰. Por ello, bajo ese título, Gelman aglutinará después una parte de los poemas de *Violín y otras cuestiones* y de *El juego en que andamos*, así como íntegramente *Velorio del solo y Gotán*.

En esos años inicia una importante colaboración con Juan Carlos “Tata” Cedrón, quien puso música a algunos de sus más representativos poemas, alcanzando así a un público más amplio, a pesar de que los discos tenían un tiraje muy pequeño y se distribuían a mano. También contribuye a su difusión la edición, en 1963, de la antología *El pan duro* con poemas de Gelman, Luis Alberto Navalesi, Ditaranto, Silvain o Negro. Va introducida por un prólogo dedicado a los dos primeros y a José Luis Mangieri, encarcelados por su pertenencia al Partido Comunista en una campaña de persecución política desde el Plan Conintes (Conmoción Interna del Estado). En el prólogo se afirmaba la poesía “cada vez más como una actitud (...) en contradicción con un mundo que por su propia esencia niega toda poesía, contribuyendo a anticipar el otro mundo, el mundo de la poesía en libertad”²¹. Ese mismo año, el Movimiento por la Legalidad Democrática edita en Buenos Aires *Traigo una voz encarcelada* con textos de Gelman y otros escritores presos. Su compromiso político se afianza, lo que le lleva al año siguiente a alejarse del Partido Comunista por discrepancias ideológicas, convencido de que es necesario orientarse hacia propuestas revolucionarias que sigan el modelo de la revolución cubana.

¹⁸ Baires: Buenos Aires.

¹⁹ “Aquel prócer sin marcha”, en VV.AA.: *El nuevo periodismo*, Buenos Aires, Página/12, 1987, p. 300.

²⁰ Un extraordinario ejemplo es el poema “Opiniones”.

²¹ Citado en Pablo Montanaro y Ture (Rubén Salvador): *op. cit.*, p. 18.

Precisamente en La Habana ve la luz en 1965 *Cólera buey*, un proyecto formado por varias partes que será a su vez revisado y ampliado en la edición bonaerense de 1971, la publicada por La Rosa Blindada con carácter definitivo. Se trata de un largo periodo de escritura, entre 1962 y 1968, caracterizado por la intensa experimentación con el lenguaje y las formas poéticas. Aunque algunas de esas inquietudes se habían manifestado ya en *Gotán*, será *Cólera buey* el libro que inicia de forma central ese proceso, por lo que, como ha afirmado Daniel Freidemberg: “No sólo este es el libro donde Gelman arriba a una madurez y una singularidad que lo colocan en un primer plano de la poesía moderna en lengua castellana, sino también, a partir de *Cólera buey*, prácticamente cada libro suyo implicará una sorpresa, un desconcierto y la apertura de una nueva posibilidad”²².

En *Cólera buey*, cuyo título conforma un oxímoron emblemático (la cólera castrada o sometida), Gelman reúne “un poema al comandante Guevara y los restos de nueve libros inéditos escritos en un momento muy particular de mi vida”, según avisa al principio. Se trata de “El amante mundial”, “Cólera buey”, “Partes”, “Rostros”, “Otros mayos”, “Perros célebres vientos”²³, “Sefini”, “Traducciones I” (en el que se integran los llamados “Poemas de Dom Pero”) y “Traducciones II”. En cuanto al poema dedicado al Che Guevara, una elegía de gran vehemencia y extensión, se titula “Pensamientos octubre de 1967” y fija su redacción tras el impacto del asesinato del Che el día 8 de ese mes²⁴.

En su conjunto, *Cólera buey* puede considerarse un “laboratorio de escritura”²⁵, un conjunto irregular en el que el poeta ensaya diversas posibilidades. El mismo Gelman ha asegurado: “La sensación que tengo es que a lo largo de toda esta obra hay cosas distintas en distintos momentos, y creo que son producto, por un lado, de las diferencias entre las obsesiones que se suceden y que requieren su expresión más adecuada, y por el otro de la insatisfacción con lo hecho”²⁶.

De esas posibilidades, pueden destacarse en un primer nivel las siguientes: la ausencia de puntuación, la grafía arbitraria (“alcoles” por “alcoholes”, “vestias” por “bestias”, el empleo de minúsculas en los nombres propios) y la creación de neologismos –la riñona en “The meneater”–, algunos de los cuales responden a la modificación de la naturaleza morfosintáctica de la palabra, como en “los soles solan y los mares maran” del poema “Héroes”; o, en “Sí”, propuestas mucho más sorprendentes aún: “pies que piesen en vez de alar o cómo/ sería el mundo el buey lo que se hija/ si no nos devoráramos/ si amorásemos mucho”. En ocasiones, ya convertido en regla el procedimiento, el autor ironiza con respecto a su eficacia: “caballeros brindemos las vírgenes no virgan/ los obispos no obispan los funcionarios no funcionan/ todo lo que se pudre en ternura dará”, de “Himno de la victoria (en ciertas circunstancias)”.

Los frecuentes cambios en el orden gramatical exasperan la lengua pero consiguen versos de gran alcance, como “el emperrado corazón amora” del poema “Sí”, que perfectamente podría resumir el empeño poético de la obra de Gelman: la tenacidad de los empeños del corazón, capaz de convertir el sustantivo “amor” en el verbo “amarar”, y convertirse a sí mismo, por las aliteraciones, en el perro fiel que no olvida su perra, es decir, su obsesión, su deseo. En general, puede señalarse una disposición morfosintáctica de naturaleza creadora, como en la ausencia del primer término de la negación en “Carta” o

²² Daniel Freidemberg: “Juan libro por libro”, *La Maga* 28 (1997), p. 38.

²³ El poema “Cartas” del libro *Relaciones* reutilizará ese verso.

²⁴ Tal será la avalancha de textos escritos a raíz del impacto del asesinato, que Ambrosio Fornet los recogió en 1969 en La Habana como *Poemas al Che*. Véase el trabajo de Luis Correa-Díaz: “Así (no) lloró Juan Gelman al Che: sus *coplas* a la muerte de nuestro «Padre Guevara»”, *Trilce* 8 (diciembre de 2001-abril de 2002), pp. 31-39.

²⁵ Miguel Dalmaroni: *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*, Buenos Aires, Almagesto, 1993, p. 33.

²⁶ Pablo Montanaro y Ture (Rubén Salvador): *op. cit.*, p. 142.

“Cosas”, donde “esta carta que enviaré jamás” cobra mayor fuerza, o como en el extraordinario título “La más mujer del mundo”.

En un segundo nivel, hay que registrar el carácter heterogéneo de los libros que forman *Cólera buey*. A “El amante mundial”, escrito en 1962 y de temática amorosa, corresponden “Ofelia”, “Lo que no tiene nombre”, “De la creación”, “Viendo en particular”, “The meneater” y “La más mujer del mundo”. A la sección titulada “Cólera buey” (1963), homónima del libro, pertenecen “«Gotán»”, “Héroes”, “Viajes”, “Sí” y “Preguntas”, en los que las creaciones verbales resultan muy intensas. De “Partes”, también redactado en 1963, son los poemas “Himno de la victoria (en ciertas circunstancias)”, “Cambios”, “El beduino”, “Por la palabra me conocerás” y “Pars poética”, que intensifican la preocupación metaliteraria del conjunto. “Rostros” (1963) por su parte, que encabezaba un epígrafe de Carlos Gardel (“Sin ella, los días tardaban en pasar”), constituye un grupo de diez poemas breves sin título, como partes de una serie perfectamente cerrada –“III”, “IV”, “VI (planetas)”–. A la breve sección “Otros mayos” (1963) corresponden “Carta” y “Cosas”. De “Perros célebres vientos”, un conjunto de poemas en su mayor parte en prosa que redacta en 1963, son “Hacer”, “La acción lírica”, “¿Com’é?” y uno de los poemas titulado “Celda 4”. “Sefiní”, sección a la que pertenecen los poemas “Vadarkablar”, “Ocupaciones”, “Sipi”, “El cuchillo” y “El extranjero”, fue escrita entre 1964 y 1965. En cuanto a las dos secciones finales, tienen cierta autonomía con respecto al conjunto pues no “pertenecen” estrictamente a la voz de Gelman, se presentan como “traducciones” de otros poetas.

En esos libros, los poemas se caracterizan en conjunto por fortalecer ciertos temas –el amor, el compromiso político, la reflexión metapoética– que en ocasiones se imbrican perfectamente (“De la creación”) y, a través de la paradoja como principio constructor, niegan su lectura unívoca y literal: “con los caballos de la palabra debo hacer un camino/ una dulce pradera donde las bestias se devoren los ojos/ y pájaros helados concurren con su fuego/ con la memoria de su fuego voy a hacer un camino/ una dulce pradera donde arden los pájaros helados” (“De la creación”).

Para el poeta, todo lo que conforma la experiencia humana termina dando en palabra, libre y a la vez presa en el sonido, sin que por otro lado pueda considerarse dueño de ella, porque el poeta no puede responder de lo que escribió (“yo nunca escribí libros”). Así de modo ejemplar en el poema “«Gotán»”, Gelman disolvía el concepto de autoría al no considerarse responsable de aquel mítico libro de 1962, sino una más de las voces convocadas al acto de escritura: “yo no escribí ese libro en todo caso/ me golpeaban me sufrían/ me sacaban palabras/ yo no escribí ese libro enténdanlo”. Esa disolución del yo comporta también su carga de violencia. La de esos años puede manifestarse en el empleo de un lenguaje dulcemente violento (valga la paradoja), un lenguaje en el que se empuña la ternura y se empieza a fusilar (como en “Cosas”).

Por ello, y en un tercer nivel, conviene resaltar que si los años sesenta son de gran actividad política, en poesía la voluntad utópica de impulsar la revolución se manifiesta en el desarrollo de una lengua *revolucionaria*, cuyos alcances son innúmeros. El tema social de los primeros libros, luego derivado en político en sentido más estricto, cede paso en *Cólera buey* a la propuesta de una poesía que se pregunta por los diversos caminos que se abren ante ella y propone transitarlos todos. Por eso, en el libro algunas secciones presentan poemas largos en los que puede haber un importante desarrollo narrativo, mientras que en otras dominan los textos cortos o el poema en prosa, pero en todos ellos puede indicarse la apertura del realismo crítico hacia territorios de expresión poética mucho más rica, como ocurre cuando se vence con la derrota y se ama a los que odian, esas formas de heroicidad del poema “Héroes”. Lo que el escritor Paco Urondo había valorado tempranamente como economía verbal, liberada

tensión y ausencia de autocompasión impuesta por las vanguardias poéticas argentinas a partir de 1945²⁷.

En su conjunto, los cambios derivan del cruce de discursos heterogéneos, como lo público y lo íntimo, la política y la literatura, o lo narrativo y lo lírico, según ha señalado Miguel Dalmaroni: “Esta convivencia de normas y procedimientos contrapuestos que se interfieren mutuamente anticipa el rasgo sobresaliente del libro en su totalidad. Tanto que se podría adelantar a partir de ello una consideración más general: ese rasgo puede incluirse desde ya entre las marcas distintivas de lo que –como efecto de una lectura completa de la obra– pudiéramos definir como el estilo de Gelman”²⁸.

Naturalmente, la filiación vallejana sigue siendo importante para explicar esos cambios: “para mí es un ejemplo del tipo de búsqueda (...), es decir, lo conversacional y lo coloquial no registrado burocráticamente sino como maravilla del habla popular, como secreto de expresión y como referencia de búsquedas más hondas en ese mismo sentido y además no sólo más hondas sino también más libres, libres de la utilización cotidiana que en general tiene el lenguaje”²⁹. Pero el poeta va abriéndose hacia otros espacios poéticos, cada vez más personales, en los que otros nombres resonarán con fuerza: William Blake, Cummings o William Carlos Williams en el ámbito anglosajón, la poesía de Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Apollinaire, Tzara y todo el movimiento surrealista, especialmente Breton, Éluard, Aragon, Péret en el ámbito francés, o sus compatriotas Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Olga Orozco. Y en particular el poeta portugués Fernando Pessoa, cuya creación de heterónimos resultará emblemática para abordar los dos últimos libros de *Cólera buey*, “Traducciones I. Los poemas de John Wendell” (1965-68), y “Traducciones II. Los poemas de Yamanokuchi Ando” (1968), formados por veintinueve y veinte poemas respectivamente, que en el caso de la primera “traducción” estaban incompletos y desordenados. Su carácter semiautónomo, como proyectos de “traducción” que podrían haber alcanzado el estatuto de libros independientes explica que en la presente antología vayan separados por portadilla, a diferencia del resto de libros que conforman *Cólera buey*.

Por su parte, John Wendell daba a conocer a otro poeta en la sección formada por “Los poemas de Dom Pero”, “escritos en el español que se verá y atribuidos por John Wendell a un tal Dom Pero Gonçalvez”, con lo que no se trataba ya sólo de una voz traducida, sino de una voz mediadora de otra voz, en lo que se planteaba como una apertura del yo hacia numerosos *yoes* que a su vez convocaban a otros, y éstos a otros, en una espiral que podría no cerrarse nunca. De forma breve pero destacada, en los tres poemas que formaban esa parte se interesó Gelman por el castellano antiguo, que sin embargo podrá ser actualizado en la sensibilidad verbal e histórica del hablante (“lo dieron de alta un día gris y lento como Dios/ que giraba entre todas las mujeres/ sufrió como se dice del país/ ninguno le encontró la enfermedad”, de “XDV”).

En las voces de John Wendell, Dom Pero y Yamanokuchi Ando³⁰, Gelman abrirá un espacio extraordinariamente importante para el conjunto de su obra como una tarea *compartida*, tal como ha estudiado María del Carmen Sillato al plantear las estrategias de la otredad (heteronimia, intertextualidad y traducción) en su obra³¹. Convencido de que su producción hasta mediados de los sesenta podía calificarse de “intimista” y de que dicha

²⁷ “Hay que afinar el oído”, *La Maga* 28 (1997), p. 9.

²⁸ Miguel Dalmaroni: *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*, *op. cit.*, p. 45.

²⁹ En “Un collar de obsesiones”, *Cuadernos de Crisis* 33 (1988), p. 21.

³⁰ Surgió de un poeta surrealista japonés que realmente existió: Yamanokuchi Baku, de la escuela de Okinawa, al que Gelman leyó en francés. En la entrevista a Enzia Verduchi (*op. cit.*).

³¹ María del Carmen Sillato: *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia, Intertextualidad, Traducción*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1996.

condición intimista terminaría por “ahogar” su poesía, como señaló en una larga entrevista a Mario Benedetti³², el poeta se abría a nuevos territorios verbales, ajenos o extraños, como los que podrían recorrer el inglés John Wendell o el japonés Yamanokuchi Ando. Con ellos podría *extrañarse* de sí mismo, es decir, en términos brechtianos (con su *teoría del distanciamiento o extrañamiento*), podría evitar la empatía emocional con su propio discurso y activar nuevas formas de relación con el hecho poético.

Ello no obsta para advertir que son voces que andan “gelmaneando”³³ por ahí, lo que establece cierto grado de diferencia con los heterónimos de Pessoa³⁴, su condición fronteriza entre el heterónimo y el seudónimo³⁵, pues si bien se trata de voces apócrifas que persiguen el *extrañamiento* del autor (su condición extranjera, su referencia a lugares y tiempos disímiles), por otro lado en esos poemas se hace patente una vez más la voz que se interroga por la relación entre amor, revolución y poesía, como en el poema “XCI” de “Traducciones I”, que puede leerse al menos en parte como un homenaje a Ezra Pound³⁶: “toda poesía es hostil al capitalismo/ puede volverse seca y dura pero no/ porque sea pobre sino/ para no contribuir a la riqueza oficial”. Al tiempo, la importante reflexión metapoética ratificará aquello ya escrito antes por Gelman: la *gratuidad* de la poesía, su alejamiento de las leyes del mercado al evitar los conceptos de plusvalía y beneficio, pues se da bajo ninguna pretensión para ninguna pretensión:

estos poemas esta colección de papeles esta
manada de pedazos que pretenden respirar todavía
estas palabras suaves ásperas ayuntadas por mí
me van a costar la salvación

(...) y no me quejo ya que
ni oro ni gloria pretendí yo juntándolas
ni dicha ni desdicha
ni casa ni perdón
(“CCLXI”, de “Traducciones I”)

Pero será el libro *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*, publicado en 1969, el que permita advertir la existencia de un proyecto de “traducción” que, en este caso concreto, alcanza pleno desarrollo autónomo. Cronológicamente, se dará a conocer antes de “Traducciones I” y “II” (que no se publican hasta la edición completa de *Cólera buey* en 1971) y su redacción se sitúa entre 1968 y 1969. Los poemas que forman el libro, presididos por un epígrafe apócrifo del poeta chino Po I-po (“La traducción, ¿es traición? La poesía, ¿es

³² En Mario Benedetti: *op. cit.*, p. 229.

³³ En el poema “Héroes” de *Cólera buey* encontramos la sugerente invitación: “a gelmanear a gelmanear les digo/ a conocer a los más bellos/ los que vencieron con su gran derrota”.

³⁴ Se había referido Susana Cella al tema con las siguientes palabras: “Tenemos también en estas épicas personajes o heterónimos de Gelman, pero que a diferencia de Pessoa no constituyen otras tantas voces, sino personajes que hablan la misma voz obediente... que escriben «gelmaneando»”. Citado en *La Maga* 28 (1997), p. 34.

³⁵ Escribió Pessoa: “La obra seudónima es la del autor en su personalidad, salvo en el nombre con que firma; la heterónima es del autor fuera de su personalidad, es de una individualidad completa fabricada por él, como si fueran los parlamentos de cualquier personaje de cualquier drama suyo”. En *Poemas*, edición bilingüe, traducción y presentación de Miguel Ángel Flores, México, Letras vivas, 1997, p. 8.

Ha sido advertido por el propio poeta en la entrevista que concedió a José Andrés Rojo para *El País*, Madrid, 2 de diciembre de 2001, p. 38.

³⁶ A pesar de las discrepancias ideológicas, Gelman valorará su obra de forma importante. Como secretario de la revista *Crisis*, se encargó de coordinar un número de homenaje al poeta. Véase “Ezra Pound (la utopía poética)” en Pablo Montanaro y Ture (Rubén Salvador): *op. cit.*, pp. 117-120.

traducción?”), se proponen de manera orgánica como partes de un todo, como “lamentos” por la muerte de los vecinos de Sydney West. Según puede advertirse, el libro estaba presidido por dos fuerzas centrales: la tenacidad de la memoria de Sidney West, quien inscribe con minucia las pequeñas historias de cada poema, y el lamento ante el abatimiento y la muerte que asola Melody Spring o Spoker Hill, puntos no fijos en el Medio Oeste de los Estados Unidos (el “autor” se apellida West y numerosos nombres propios remiten a esa realidad cultural y geográfica). Sin embargo Gelman señaló, con su humor característico, que se trataba en realidad de “un pueblito del sur de la provincia de Buenos Aires”³⁷: “Creo que ese libro es de un argentino, porque respira los problemas, la atmósfera y el idioma de los argentinos, o no”³⁸.

Se ha apuntado como referente literario central *Spoon River Anthology* (1915) de Edgar Lee Masters, en el que el poeta estadounidense escribe la crónica de la imaginaria ciudad de Spoon River desde los nichos de su cementerio. A través de sus epitafios, los muertos daban cuenta de su vida en primera persona empleando un lenguaje realista. Sin embargo, a pesar de las importantes zonas de contacto que establece la condición de obituario de los dos poemarios, pues ambos hacen emerger la historia de aquellos que habitaban Spoon River o Melody Spring, hay que advertir en el libro de Gelman la *extrañeza*, la condición de *extranjería* de su hablante –lo que no evita su *legibilidad*–, que se apoya en la ausencia de puntuación y el empleo de las minúsculas para los nombres propios, tratados como nombres comunes (excepto en algunos casos en los que se emplean ambas formas, como “lamento por gallagher bentham”), en la ortografía fonética (“soledá”), en la creación de neologismos (los sustantivos “la muera” o “los pieses”, el adjetivo “vivamuerta”, los verbos “alar” o “amorarse”) y en cambios del género gramatical (“la gran dolora” o “la sistema de vivir” de sammy maccoy).

La propuesta de un único registro lingüístico (el “lamento por”), el tono salmódico y las numerosas anáforas y repeticiones compactan extraordinariamente el libro, que, a pesar de plantearse como una suma de necrológicas, no está exento de ironía porque articula en tercera persona una voz “disparatada y arbitraria”³⁹ que introduce algunos elementos humorísticos: “como suele ocurrir philip murió/ una tarde lenta amarilla buena callada en los tejados/ no hablaremos de cómo lo lloró su mujer (a sus espaldas)/ o el ejército la iglesia (a sus espaldas)/ o el mundo en particular y en general súbitamente de espaldas”. La realidad se descompone en sus diversos fragmentos: partes del cuerpo (pecho, garganta, pies, tripa), objetos personales (la cucharita, tan vallejiana y ya gelmaniana por el empleo del diminutivo), animales y árboles que “resumen” una vida. En su conjunto, y a través del procedimiento central de la metonimia, Gelman hace brillar las vetas ocultas de vidas aparentemente triviales que introducen numerosos planos para lograr la extrañeza: el escritor argentino como “traductor” de los poemas de un escritor estadounidense que cuenta la vida (la muerte) de los vecinos de un pueblito perdido en medio de la nada.

En este sentido, conviene recordar con Alicia Borinsky que *Los poemas de Sidney West* ofrecen un espacio utópico que desarrolla “la capacidad disociativa de lo fantástico”⁴⁰ y “donde se nos asegura que hay lugar para el cuchicheo, parodias de la traducción y esa gran fiesta íntima que se arma cuando respondemos a la invitación de Juan Gelman y entramos en su juego”⁴¹.

³⁷ En la entrevista concedida a Mario Benedetti: *op. cit.*, p. 229.

³⁸ *Ibidem.*, p. 230.

³⁹ Edgar O’Hara: “El canto que se canta de prestado: de Sidney Gelman a Juan West”, en Lilián Uribe (ed.): *op. cit.*, p. 158.

⁴⁰ Alicia Borinsky: “Gelman y la poesía como lengua materna”, *Trilce* 8 (diciembre de 2001-abril de 2002), p. 5.

⁴¹ *Ibidem.*, p. 6.

Una “fe de erratas” cierra el libro. No es la única del conjunto de su producción –las “Notas al pie” que publicó la revista *La Página* en 2002 se cerraban con el poema (“el pájaro se desampara en su”) del libro *Incompletamente*, allí titulado “Fe de erratas”–, aunque sí se trata de la más destacada, porque en ella la “autoría” de Sydney West cede paso ante la de su “traductor” Juan Gelman, cuya ironía saca nuevos brillos al libro:

donde dice “salió de sí como de un calabozo” (página tal verso cual)
podría decir “el arbolito creció creció” o alguna otra equivocación
a condición de tener ritmo
ser cierta o verdadera

así escribió sidney west estas líneas que nunca lo amarán
en el frescor de un pozo seco y oscuro
arriba de la tierra deslumbrada por el sol
o solo solo solo

En 1971 La Rosa Blindada publica *Fábulas*. Al mismo tiempo que aparecía la edición ampliada de *Cólera buey*, el poeta entrega este nuevo libro que abren tres citas muy significativas: una de Karl Marx que advierte del carácter de la escritura como fin y no como medio (insertándolo así en el debate sobre poesía pura *versus* comprometida que vertebró esos años), otra de Lenin que señala cómo “todo es ilusión, menos el poder”, y una tercera, de Dylan Thomas, recurrentemente repetida por Gelman:

En un poema, la parte mágica siempre es accidental. Ningún poeta trabajaría ardientemente en ese complejo oficio de la poesía si no aspirase a ver cómo se produce, súbitamente, ese accidente que es la magia. Se ve obligado a afirmar, con Chesterton, que lo milagroso de los milagros es que efectivamente, a veces se producen.

El libro está formado por poemas largos de carácter narrativo en los que se ensambla, junto a un lenguaje deliberadamente vulgar o coloquial (“el miguel” de “Vinos”, las interjecciones en “Sudamericanos” y “Ríos”), una dimensión onírica e imaginativa de gran fuerza, que se apoya en la matriz del ritmo y desde ella modifica el lenguaje, introduciendo numerosas variantes genéricas: “oh bella pasajera dulce/ de su silencio crecía una/ mujer o hija de miguel/ una batalla una camino/ una cabeza una color/ una planeta que cantaba/ contra la muerte contra la/ tristeza que viene del mundo” (“Vinos”). En los versos citados, es posible advertir cómo las modificaciones del artículo (“una camino”, “una color”, “una planeta”) responden en todos los casos al patrón métrico que impone el eneasílabo. Por otro lado, esa matriz del ritmo domina el poemario, de modo que en “Ríos” se producirá el mismo caso en “una calor interminable”. También se producirán otras modificaciones del lenguaje, nacidas en gran parte de ese impulso onírico e imaginativo comentado, como la descomposición de las palabras “Melanco Lía” o “suda mericano” (en el poema “Sudamericanos”). Aunque ya se habían producido cambios de género en la obra de Gelman, en este libro por primera vez adquiere carácter general, junto a otras destacadas “violaciones lingüísticas”⁴², lo que explica el poeta por el deseo de respirar un aire más libre y enfrentarse al “enchalecamiento” de los tiempos. “Sucede que yo me sentía «enchalecado»”⁴³.

⁴² En Yoel Mesa Falcón: “Gelman y el exilio de la poesía”, en Lilián Uribe (ed.): *op. cit.*, p. 84.

⁴³ En Pablo Montanaro y Ture (Rubén Salvador): *op. cit.*, p. 144.

Fábulas abre cierto solipsismo de los libros anteriores hacia las figuras *tutelares* de Artigas (en “Ríos”) y Lautréamont (en “Sudamericanos”), así como hacia otras del mismo libro aquí no recogidas (el almirante británico Nelson en “Ojo”, la diosa Urvasi, uno de los mitos de los Vedas en “Leches”, el militante político Emilio Jáuregui, asesinado por la dictadura militar de Juan Carlos Onganía, el científico Bonpland en “El botánico” o Leopoldo Marechal en “Caras”). Pero en conjunto, el carácter ficcional del libro será subrayado por el título propuesto, que evita en Gelman cualquier intención didáctica y apunta hacia el significado de fábula como “mitología” o “trama argumental” de carácter ficticio, especialmente significativa en los años en que otros poetas hispanoamericanos propugnan la anulación de las posibilidades de la imaginación. En los mismos años, el poeta ha ido ligándose al peronismo revolucionario y continúa su importante labor periodística, como prosecretario de la sección internacional de la revista *Panorama* (1970) y como secretario de redacción y director del suplemento cultural de *La Opinión* entre 1971 y 1973. Colabora además en *Análisis* y en *Los libros*, entre otras.

El año 73 aparece *Relaciones*, escrito en Buenos Aires los dos años anteriores y presidido por un epígrafe de José Galván afirmando que “hay que hundir las palabras en la realidad hasta hacerlas delirar como ella”. Será Galván el primer poeta inventado por Gelman que no necesitará ser “traducido” –sabremos en libros posteriores que se trataba de un autor argentino–, aunque, como Wendell, Ando o West, ratificará la apertura del yo a otros *yoes*. Conformado por poemas de carácter narrativo y largo aliento, el libro articula un discurso fuertemente tensionado en el que, junto a la ausencia de puntuación, se encadenan numerosas interrogaciones directas apoyadas en la sucesión imparable y vertiginosa de versículos, lo que asfixia su ritmo. En cuanto a su estructura, se plantea como un conjunto de “relaciones”, a modo de aquellas relaciones de Indias cuyo peso era documental pues se apoyaban en el criterio de verdad y recalaban el componente historiográfico de la prosa colonial hispanoamericana. Sus temas abarcan diversas formas del sufrimiento: la injusticia (“Reuniones”), la anulación del diferente (“Necesidades”), la insuficiencia de la poesía (“Confianzas”), el amor como forma del dolor (“Corajes”), las ignominias de la historia, en la que el fusilamiento de García Lorca⁴⁴ es tristemente reactualizado (“Rojos”) o la terrible represión de esos años en “Cambios”, “Somas”, “Glorias” o “Cartas”, que en “Preguntas” puede abrirse también hacia territorios ajenos que recuerdan *Traducciones III* (el Pickapoon Hospital de Carolina donde fueron quemadas las Seis Enfermeras Locas). Crepitan las tristezas de Eugenio, el obrero que quedó encorvado por las torturas (“Cambios”), mientras el yo lírico pregunta a los extraordinarios poetas Octavio Paz, Alberto Girri y José Lezama Lima “¿por qué no admiten que dan valor a los oprimidos o suavidad o dulzura?/ ¿por qué se afilian como viejos a la vejez?/ ¿por qué se pierden en detalles como la muerte personal⁴⁵?” (en el poema “Bellezas”).

El componente de denuncia que alcanza el libro es muy grave y explícito (“nosotros no solamente queremos la igualdad en la muerte/ también queremos la igualdad en la vida/ queremos la justicia en vida/ aunque sea corta y larga la muerte”, del poema “Cambios”, en el que el yo lírico escribe “metido en la litera alta de la celda 4 en el pabellón de castigo de la cárcel Villa Devoto”). Por eso las preguntas se encadenan y de ellas se desprende una tremenda exasperación, la desazón angustiante que convierte *Relaciones* en una propuesta calcinadora y turbulenta. Junto a ellas, destacan las numerosas repeticiones que, con sus diversas variantes, cohesionan el poema trabándolo férreamente:

⁴⁴ Ha declarado Gelman: “Mi acercamiento a la política tuvo que ver con la Guerra Civil Española. Mi viejo era republicano, y en casa se empezó a hablar del fascismo, de Franco, de Mussolini, cuando yo tenía seis o siete años”. En Pablo Montanaro y Ture (Rubén Salvador): *op. cit.*, p. 69.

⁴⁵ Ya en “Ríos” del libro *Fábulas* se había referido a “la muerte personal”.

¿y dónde no la hay esa sangre caída de los 16 fusilados en Trelew⁴⁶?
¿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?
(de “Glorias”)

Las preguntas son retóricas, es decir, “inútiles”, pero necesitan ser formuladas. El poeta se cuestiona de forma muy difícil su *función* en el poema “Confianzas”, en el que, aun sabiendo que “con este poema no tomarás el poder”, “con estos versos no harás la Revolución”, “ni con miles de versos harás la Revolución”, se sienta a la mesa y escribe. Al concluir el libro, junto a la angustia de tanto sufrimiento, sólo queda esa “confianza” basada en los “poderes” de la poesía, que en el poema homónimo confirma su lenguaje, a la vez directo y abierto a algunos recursos expresivos que la afirman:

como una hierba como un niño como un pajarito nace
la poesía en 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?

(...)

como una hierba como un niño como un pajarito nace
la poesía la torturan
y nace la sentencia y nace la fusilan
y nace el calor la cantora

Al tiempo que Gelman hunde las palabras en la realidad para hacerlas delirar como ella, desarrolla una intensa actividad periodística y política. Trabaja como secretario de redacción de la revista mensual *Crisis* hasta 1974, en que será jefe de redacción del diario montonero⁴⁷ *Noticias*. Al año siguiente, por una resolución política de Montoneros debe viajar a Europa para despertar la solidaridad con el pueblo argentino. Logró en junio de 1976 reunir las firmas de varios primeros ministros socialdemócratas: Olof Palme, Bruno Kreisky, Mario Soares y Anke Jorgensen, así como los líderes François Mitterrand y Willy Brandt, en un manifiesto de denuncia de la dictadura argentina.

Se inician años terriblemente dolorosos para el poeta. Junto a su país, pierde a seres muy queridos, irremplazables. Caen sus más cercanos amigos, escritores represaliados por el régimen de terror militar: Rodolfo Walsh, secuestrado y muerto en una emboscada que le tendieron represores de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) a fines de marzo de 1977, después de enviar, dirigida a las agencias internacionales y los medios locales, su

⁴⁶ El 22 de agosto de 1972 fueron masacrados 16 militantes de diversas organizaciones revolucionarias en la base aeronaval de Trelew, en la Patagonia argentina.

⁴⁷ Organización armada peronista que se propuso la construcción de una patria socialista en la Argentina.

extraordinaria “Carta abierta a la Junta Militar” en que hacía balance del primer año de la dictadura; Haroldo Conti, desaparecido el año anterior en Buenos Aires; Miguel Ángel Bustos, quien hablaba de una poesía natural como el aire y fue desaparecido en 1976, secuestrado en su propia casa; y en especial Paco Urondo, que cayó en combate contra la dictadura del general Videla en junio de 1976 después de decir: “tomé las armas porque busco la palabra justa”.

Ese mismo año atroz de 1976, el 24 de agosto, la dictadura militar secuestra a sus hijos Marcelo Ariel, de veinte años, y Nora Eva, de diecinueve, y a su nuera María Claudia García Irureta Goyena, con sólo diecinueve años y embarazada de siete meses. Marcelo y María Claudia nunca volverían a aparecer con vida. Ambos permanecieron en el centro de detención Automotores Orletti de Buenos Aires, hasta que María Claudia fue trasladada a Uruguay. A Marcelo y a otros siete “desaparecidos” en el mismo centro clandestino los asesinaron, los metieron en sendos tambores de grasa de 200 litros rellenos con cal y cemento y los arrojaron al río San Fernando. Un suboficial de la Prefectura Naval que vio cómo los arrojaban, creyó que se trataba de un operativo de la guerrilla, de modo que sacaron los tambores, descubrieron los restos y los enviaron como NN al cementerio de San Fernando, donde fueron inhumados 13 años después gracias a las investigaciones del Equipo Argentino de Antropología Forense. Había sido asesinado el 13 de octubre de ese año con un tiro en la nuca a menos de medio metro. En Montevideo, María Claudia fue trasladada a la sede del Servicio de Información y Defensa. A fines de aquel año, fue internada en el Hospital Militar, donde dio a luz una niña que luego fue entregada a la familia de un policía. Poco después habría sido trasladada al Batallón de Infantería 14, en la localidad de Toledo vecina a Montevideo, para darle muerte y desaparecerla definitivamente.

El espanto se adueña del poeta y de su voz. A partir de entonces, y durante un larguísimo periodo de tiempo, su obra estará fracturada, dará cuenta del sufrimiento en una lengua poética desgarrada en lo más íntimo, sin amparo posible. Una lengua dolorida y airada que se escribe en diversos países del mundo: Italia, España, Nicaragua, Francia, Suiza, Bélgica, Estados Unidos y México. El proceso vital es entonces de gran tensión. No sólo vive un inicial periodo de silencio poético, sino que se manifiesta en su obra de modo esencial, en primera instancia como obsesión reiterada, y después en otros planos más hondos, al articular una lengua desangrada y a la intemperie con la que nombrar la pérdida de lo amado, vivida como despojamiento, y la impotencia del que ha sido excluido del devenir de la historia y sólo en la distancia puede elevar su voz derrotada⁴⁸.

Surge entonces la pregunta más difícil, que ya se formuló Theodor Adorno: ¿Cómo escribir después de Auschwitz? ¿Cómo nombrar el horror que no se puede nombrar, llamado holocausto, genocidio, Shoá? ¿Cómo nombrar las formas del horror que las dictaduras latinoamericanas implementaron en sus respectivos países y en todo el Cono Sur de forma conjunta? ¿El horror que habita en el corazón del hombre? Varias veces se ha referido Gelman a esta cuestión capital:

Theodor Adorno pronunció alguna vez una frase infeliz: afirmó que no era posible escribir poesía después de Auschwitz. Se equivocaba y ahí está la obra de Paul Celan que lo desmiente⁴⁹. O la de Kenzaburo Oé, después de Hiroshima y Nagasaki. Durante años pensé que el error de Adorno consistía en una omisión, que

⁴⁸ Del título *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*.

⁴⁹ En términos muy parecidos se había expresado en “Tangos”: “Se equivocaba Theodor Adorno cuando sentenció que, después de Auschwitz, no se podía ya escribir poesía lírica. La de Celan refuta desgarradoramente al filósofo alemán. Y prueba, sí, que después de Auschwitz no hay escritura si no es otra. Lo mismo ocurre en la Argentina posdictadura militar, donde todavía se la llama «el Proceso». ¿Cómo hacer olvidar al lenguaje su ayer?”. En *Prosa de prensa*, Buenos Aires, Ediciones B, 1997, p. 290.

le faltó un “como antes”, que no se podía escribir poesía como antes de Auschwitz, como antes de Hiroshima y Nagasaki, como antes del genocidio argentino⁵⁰.

En ese contexto dramático, su defensa de la poesía será radical:

A pesar de los genocidas, la lengua permanece, sortea 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?⁵¹.

En su obra marcada por la experiencia del exilio, la lengua no olvida su ayer, pero sí cicatriza las heridas que dejó en ella la historia, aunque de esas cicatrices, costurones sobre el cuerpo y la palabra, brotan formas nuevas, igualmente costurones de palabras con los que interrogar denodadamente a la realidad. Para ellas puede proponerse la existencia de una “visión exiliar”⁵², un modo de articulación que nace de la experiencia del enajenamiento y de la pérdida. Hay que tener en cuenta, además, que en 1977 Gelman apoyó la creación del Consejo Superior del Movimiento Peronista Montonero, del que se separa en diciembre de 1978 al estar en contra de la propuesta de contraofensiva estratégica, por lo que será condenado a muerte por el grupo guerrillero. Sobre él pesarán en ese momento dos condenas a muerte (de la dictadura, de Montoneros), y las heridas más graves infligidas en su entorno inmediato.

El primer libro del exilio, titulado *Hechos*, no verá la luz hasta 1980, cuando se publica junto con la reedición de *Relaciones* (1973). Fue redactado entre 1974 y 1978 en Buenos Aires y Roma, donde Gelman trabajó para la agencia de noticias *Inter Press Service*, y en él, el combate y el dolor de tantas muertes llevan a numerosas interrogaciones directas encadenadas, en las que se bucea en la amarga experiencia de la Argentina de los setenta hasta intentar agotarla. Como señaló Julio Cortázar en “Contra las telarañas de la costumbre”,

Por eso tampoco debería desconcertar que aquí se sucedan interminablemente las interrogaciones frente al gran silencio en que se han sumido esas voces queridas. Juan pregunta, una pregunta sigue a la otra, hay poemas que son solamente preguntas. Siento que ahí, por encima del amor y la rebeldía que no se resignan al silencio, hay también una razón de ser que nos abarca a todos los que hoy empezamos también a interrogarnos sobre el destino que nos ha cercado, diezmado y dispersado en estos años. Cuando Juan se pregunta se diría que nos está incitando a volvernos más lúcidamente hacia el pasado para después ser más lúcidos frente al futuro⁵³.

⁵⁰ En el discurso con el que recibió el Premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe el 26 de noviembre de 2000. En http://www.lainsignia.org/2000/noviembre/cul_057.htm (20 de julio de 2005).

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² El término “visión exiliar” procede del propio Gelman en el “Exergo” de *Composiciones* (1986). He desarrollado esta cuestión en “La visión exiliar de Juan Gelman”, en Francisca Noguero (coord.): “Literatura y alienación”, *América Latina Hoy* 30 (abril de 2002), pp. 79-95. Por su parte, Geneviève Fabry trabajó extensamente el tema en “Las noches de la memoria en la poesía de Juan Gelman”, *Trilce* 8 (diciembre de 2001-abril de 2002), pp. 13-30.

⁵³ Julio Cortázar: “Contra las telarañas de la costumbre”, prólogo a Juan Gelman: *De palabra*, Madrid, Visor, 1994, p. 8.

El segundo rasgo característico de *Hechos* es la aparición de la barra gráfica que el poeta emplea de modo no convencional y constituye uno de los signos inequívocos de su escritura durante el periodo exiliario. En lugar de significar la pausa versal en las citas, la barra será “tajo corte cesura”⁵⁴, un modo de fracturar el verso y redistribuir las relaciones que de su seno emanan, violentando la lengua y pidiéndole que se esfuerce por expresar más. La narratividad desaparece en parte y el lenguaje se hace áspero y oscuro, aunque se continúan en muchos sentidos las preocupaciones de *Relaciones*, lo que justifica su publicación conjunta: son constantes las demandas sobre la relación entre poesía y revolución, así como la crítica social más profunda, la autocrítica y el sufrimiento por tantos sacrificios. Por ello, si Gelman había escrito en el poema “Confianzas”, de *Relaciones*, las limitaciones de la poesía y, al tiempo, su imprescindible condición, concluye *Hechos* con un poema titulado “Arte poética” en el que la realidad aparece como un martillo insoportable que golpea y golpea, bate y pisa “las telitas del alma o corazón”.

Hechos es un libro breve que se abre con el poema que le da título, una reflexión de extraordinario calado sobre la labor del poeta en tiempos de gran tensión: será el que cargue de belleza sus versos endecasílabos y dispare contra el dictador o burócrata de turno. Y sus disparos serán “de la belleza incesante”, aquella que justifica la tarea de Gelman en momentos de tanta dificultad, porque aunque la poesía no puede con su disparo cancelar el discurso del dictador o del burócrata de turno, no puede tampoco ser cancelada. Y ello ocurre al no olvidar el poema su propia realidad, su condición de lenguaje que es también la historia de ese lenguaje, por lo que

un verso puede nacer del encuentro entre una piedra y un fulgor de otoño o

del encuentro entre la lluvia y un barco y de
otros encuentros que nadie sabría predecir/o sea
los nacimientos/casamientos/los
disparos de la belleza incesante
(del poema “Hechos”)

Recordaba así Gelman el famoso postulado de Lautréamont a propósito del poema como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección. En este sentido, conviene destacar que el primer y último poema del libro – “Hechos” y “Arte poética” – tienen un claro contenido metaliterario, así como el poema “Horarios” se pregunta por el mes de agosto, ése que se llevó “las hortensias del brazo” pero en el que la poesía se ha puesto a trabajar. Frente a la desaparición de los hijos (precisamente ese mes), o la de Paco Urondo en el poema “Descansos”, la poesía ha sido

vista en el medio del combate

cuidando al combatiente/su niñez
envuelta en pólvoras o pérdidas/obrero
que el enemigo no puede secuestrar/delegada
de estos abrazos/estas vidas
(de “Horarios”)

⁵⁴ “Constantemente el tajo el corte la cesura. Al verso le nacen barras que intentan obstruirlo detener la fluidez señalar a cada momento el trabajo la respiración el golpeteo de un *pneuma* que se pega como lapa a la palabra”. Son palabras de Evodio Escalante en el prólogo a *En el hoy y mañana y ayer: antología personal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 10.

Varios sonetos señalan esa dimensión histórica del lenguaje poético en sus disparos de belleza incesante. En el prólogo escribió Eduardo Galeano que “desde el exacto centro de la muerte, (Gelman) celebra la vida” pues “vuela muy alto quien bien conoce la asfixia del último círculo de los infiernos”.

Precisamente a Galeano y a Helena está dedicado su siguiente libro, titulado *Notas*, cuya redacción corresponde a la segunda mitad del año 79. Airado, escrito bajo el impulso de la rabia que desencadena numerosos paralelismos y repeticiones como formas del énfasis, el libro se propone matar la derrota “con paco”, “con rodolfo”, “con haroldo” “con mi hijo en la mano” (en “Nota I”, que a diferencia de las demás, emplea el punto para hacer más contundente la pausa y marcar con rotundidad la medida de cada verso). Esas presencias ausentes dominan el poemario. La del hijo, especialmente en “Nota XIV”, será retomada de manera muy importante poco después en el libro *Carta abierta*. Pero siempre el dolor pesa sobre la superficie exacta de las palabras y su ritmo como una exigencia del oído (así en “Nota XX”, el dominio del eneasílabo pide que la palabra silencio se “amujere”: “la gran silencio de tus ojos”, o en “Nota XXII”, el sustantivo “tierra” será destacado como raíz del verbo “enterrar”: “tierra que me entierraba para siempre”).

El poeta pide claridad, pide abandonar la rabia y la furia que mochilean el alma, cargada de muertos (“Nota VII”), pero una y otra vez lo recorre ese “país de la memoria” al que a su vez, él vuelve obsesivamente y sin descanso: “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” (de “Nota XXII”, un soneto para el que se ha apuntado su filiación quevedesca⁵⁵).

Al mismo tiempo redacta dos de sus libros más singulares del periodo exiliario, que serán publicados de modo conjunto bajo el título de *Citas y comentarios* en 1982. En ellos, el poeta se encuentra con la poesía mística española, teresiana y sanjuanista, y con la obra de Hadewijch de Amberes, escritora mística del s. XIII, al tiempo que entra en diálogo con personajes bíblicos (Isaías, el rey David, Ezequiel), con artistas modernos (Baudelaire, Van Gogh) y el mundo del tango de Gardel, Homero Manzi, Alfredo Le Pera, Homero Expósito o Roberto Firpo. Si la música del tango ha estado presente de modo importante en la primera producción gelmaniana, confluye ahora no sólo por su fermento popular y callejero, sino también por su visión desgarrada del mundo, la visión, en palabras de Gelman, del “exilio de lo amado”. En “Aquel prócer sin marcha” se preguntaba por qué “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”⁵⁶.

En este mismo sentido, lo que le lleva a aproximarse a la escritura mística será la coincidencia con una visión de carácter exiliario, en la medida en que el místico es un exiliado de Dios y siente de modo agudísimo el ansia de esa “presencia ausente” de lo amado, que en la obra de Gelman ya no se llama Dios, sino país (y lo que albergaba: hijo, amigos, tiempo). Por ello, tanto el libro titulado *Comentarios*, que redactó entre 1978 y 1979 en un larguísimo periplo geográfico (Roma, Madrid, París, Zürich, Ginebra, Calella de la Costa), como *Citas*, redactado en Roma entre noviembre y diciembre de 1979, están dedicados “a mi país”. Gelman trenza así una urdimbre en la que dialogan diversos espacios y tiempos, aunados por una experiencia raigal, la de la presencia ausente de lo amado. Se ha preguntado el autor, bajo el título “Poesía y utopía”, por estos términos:

⁵⁵ Néstor Ponce: “La «Nota XXII» de Juan Gelman y un soneto de Quevedo”, en José Brú (comp.): *Acercamientos a Juan Gelman*, México, Universidad de Guadalajara, Departamento de Estudios Literarios, 2000, pp. 147-165.

⁵⁶ “Aquel prócer sin marcha”, *op. cit.*, p. 300.

La experiencia del exilio en el *aquello* de San Juan de la Cruz, que da cuenta de lo que no tiene forma y deja traza. ¿Esa traza es la marca de una ausencia que no cesa de no escribirse⁵⁷? ¿Es un vacío-pasión que arde en el deseo del expulsado? El expulsado sólo puede dar lo que no tiene y habla desde la utopía, su ningún lugar⁵⁸. Como el amor, como la poesía⁵⁹.

Por su parte, la obra teresiana, de la que arranca por completo el libro *Citas*, aporta a su vez el vaciamiento de sí, central en las *Moradas*, pues “cuando más el alma queda vaciada de sí, tanto más da lugar a la Palabra del Espíritu” en palabras de Chiappini, quien advierte cómo además el alma teresiana no puede “jamás descuidar los avisos y vigilancias, los temores y las cautelas, que parecen acompañar perennemente el viaje en el tiempo del exilio”⁶⁰. Precisamente en Teresa de Ávila⁶¹, a quien Gelman ha dedicado el colofón de la presente antología, la vivencia de la memoria se entrecruza con la de la ternura y la dulzura⁶² (“Cita IV” se abre como “pecho o dulzura que volás”):

Cita II (santa teresa)

¿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?

Los poemas de ambos libros tienden a la contención: suelen ser breves, se amparan en un léxico recurrente (la alma, la mundo, los padeceres) en el que las mismas reglas de construcción de libros anteriores generan neologismos extraordinarios (“no me muertee”, “no me desastre”, de “Cita XIX”, o “vosmí” en “Cita XLIII”) y trabajan con elementos característicos del exilio gelmaniano, como la barra o la sucesión de interrogaciones encadenadas, al tiempo que desarrollan elementos nuevos, como la tilde sobre el pronombre enclítico por analogía con el voseo porteño: “me consolás y más/abriendomé” (“Cita II”) o “buscandoté/manita/pura paz”, de “Cita XLIII”.

En cuanto al primer libro, había dejado establecida su condición de “comentario”, es decir, de explicación de un texto para su mejor intelección a partir de la obra de Santa Teresa –que abre los primeros ocho comentarios del libro y después en su integridad el titulado

⁵⁷ La primera estrofa del *Cántico espiritual* de San Juan se pregunta por el Amado que dejó herida de amor a la Amada, y se convierte así en presencia ausente.

⁵⁸ En las palabras con que Gelman introduce su antología personal *En el hoy y mañana y ayer*, escribe que el amor es como “caminar por el filo de la pérdida”, como “dar lo que no se tiene” y “recibir lo que no se da” (*op. cit.*, p. 15).

⁵⁹ “Notas al pie”, *La Página* 47 (2002), p. 8.

⁶⁰ Gaetano Chiappini: “Relaciones con el enemigo en las *Moradas del castillo interior* de Teresa de Ávila”, en M^o Jesús Mancho Duque (ed.): *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca-U.N.E.D., 1990, p. 45.

⁶¹ En el año 2004, Gelman fue premiado con el VII Premio Nacional de las Letras “Teresa de Ávila”, *ex aequo* Ignacio Tellechea.

⁶² En Geneviève Fabry: *op. cit.*, p. 19.

Citas–, pero también de Gardel y Le Pera, Hadewijch o San Juan de la Cruz, a quien Gelman considera el poeta más alto de la lengua castellana⁶³, y cuyo ciervo vulnerado asoma por el otero también nombrado amparo o país:

Comentario XXIII (san juan de la cruz)

esta herida con vos/o llaga/luz
como criatura vulnerada o
pena de vos que vivemuere
hasta que la matás haciéndola

dicha de vos cielando furias/paladar
al que mi lengua está pegada
como lengua de vos/o tierra donde
crecés como dulzura/vos

que me empezaste y quiero que me acabes
en la mitad de vos/país/amparo
por donde toda la vida va/temblor
que me temblás en vos/claro de fuego

En ambos casos, se trata de libros muy extensos que cubren un periodo de búsqueda poética extraordinariamente rica, en la que el despojamiento de todo lo amado se imbrica con el despojamiento de la propia lengua, porque para lograr el despojamiento místico hay que salir de sí y de los propios límites. Es decir, salir de los impulsos y apetitos para entrar en un estado de recogimiento e interiorización máxima, y, en segunda instancia, y de forma mucho más compleja, vaciarse, desarraigarse y enajenarse⁶⁴, es decir, destruir “la identidad del sí mismo” en palabras de José Ángel Valente⁶⁵. Porque la escritura mística tiene en su punto de partida la condición del “inefable” o “indecible”, del “tartamudeo” sanjuanista con el que medir la distancia entre la *pura contemplación* y su expresión. Precisamente la distancia sanjuanista entre contemplación y expresión será en Gelman la que media entre poesía y poema, o entre silencio y palabra, lo que Valente, tan cercano a Gelman en muchos aspectos⁶⁶, nombraba como “cortedad del decir, insuficiencia del lenguaje. Paradójicamente, lo indecible busca el decir; en cierto modo, como casi al vuelo indica san Juan de la Cruz, en su propia sobreabundancia lo conlleva”⁶⁷.

Esa insuficiencia del lenguaje se vuelve agónica en *Carta abierta*, que está dedicada a su hijo Marcelo Ariel y puede considerarse una de las indagaciones más intensas sobre el dolor. En ella, compuesta por veinticinco poemas escritos en enero de 1980, el uso del diminutivo conduce a un lenguaje “infantil o menor” desde el que hacer frente a “la voz adulta” del idioma, tal como había señalado Ana Porrúa⁶⁸ para *Traducciones III*. Además, continúa y en cierta medida amplía la distorsión de la lengua que es uno de los rasgos

⁶³ Enrique Portilla F.: “Entrevista con Juan Gelman: Las circunstancias del corazón”, *La Jornada*, Semanal de México, 4 de agosto de 1996. En <http://literatura.org/Gelman/jgR1.html> (18 de agosto de 2005).

⁶⁴ Véase de Sagrario Rollán: “El vaciamiento del yo: una introducción a la introspección sanjuanista”, en VV.AA.: *Antropología de San Juan de la Cruz*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1988, pp. 61-70.

⁶⁵ José Ángel Valente: *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus, 1983, p. 77.

⁶⁶ Me he referido a esta cuestión en “La noche del sentido: Valente-Gelman”, en Eva Valcárcel (ed.): *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Universidade da Coruña, 2005, pp. 565-573.

⁶⁷ José Ángel Valente: *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 66.

⁶⁸ Ana Porrúa: “El yo lleno de gente”, *La Maga* 28 (1997), p. 35.

gelmanianos más característicos (el poema “I” reúne, a modo de apertura, muchos de esos cambios: la creación de neologismos como los sustantivos la “soledadera”, la “musicanta”, “la morida”, los verbos “deshablarte”, “destenerte” o “desapenar” –a partir del uso de prefijos– y el superlativo “astrísimo”; el cambio de función gramatical en “el siendo”, “la todo”, “el mientras”, que da pie a los verbos “mundar”, “hijar” y “miedar”; y por último, el cambio de género gramatical en “la ser” o “la trabajo”). También desarrolla el uso de la interrogación directa encadenada y de la barra gráfica, ya con carta de naturaleza desde *Hechos*. De esa manera, no habla el poeta sino su dolor:

V

sueño grande de vos/¿quién me lo pone?/
 ¿hablás así contra la pena/como
 arrancándote el alma?/¿me apretás
 con tu amor?/¿escondido?/¿te subís

a cada sol?/¿cada luna?/¿pasando
 alto en el aire?/¿solo?/¿desasido?/
 (...)

El género epistolar, con el empleo de la segunda persona del singular –ese destinatario sin embargo ausente–, vertebra el libro así como una parte importante de la producción de Gelman (las diversas “cartas” a las que nos iremos refiriendo), al tiempo que establece una relación singular con el hijo, convertido en “padre de su padre”: “¿me despadrás para despadecerme?”. De esta forma, se transformará en “árbol de la vida”, en reescritura del tópico bíblico al invertir la figura del árbol genealógico, produciendo, como afirma Dalmaroni, una “constelación móvil de confusiones, que opera siempre en torno de la identidad, para descomponer sus formas aceptables e inventar morfologías contraculturales de la subjetividad y sintaxis sociales utópicas”⁶⁹. Junto a estos elementos, hay que apuntar por último la importancia en *Carta abierta* del intertexto sanjuanista, que supone la coincidencia no sólo con una teoría del dolor, sino también con una teoría de la memoria, es decir, con “una concepción del alma en la que la tensión entre memoria y esperanza –y también espera y desesperación– viene a ocupar un lugar central”⁷⁰, según aporta Geneviève Fabry.

Casi en las mismas fechas redacta Gelman el libro *Si dulcemente* (enero-marzo de 1980), publicado ese año en Barcelona. Se trata de un proyecto breve que insiste en aspectos ya abordados –la barra gráfica, el léxico exiliar (alma, tierra, pedazos, furias, penas), las creaciones verbales (el “malasangrear”, ese “hacer mala sangre” por los amados “moridos”, en quienes la regularización del participio irregular es uno de los modos de infantilización de una lengua doliente)– pero que establecen un aspecto nuevo: su ilación estricta. Cada poema termina con un verso que a su vez titula y encabeza el siguiente, por lo que para la presente antología se han seleccionado cuatro consecutivos que permiten advertir ese procedimiento: “A la sombra”, “Sola”, “Alguna vez” y “Descubriendo el país”.

De la tensa experiencia exiliar surge el siguiente libro, *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*. Se trata de veinticuatro textos en prosa y dos poemas en verso presididos por el título que procede de la “Nota XXII” (“bajo la lluvia ajena/una mujer/⁷¹ habla en voz

⁶⁹ Miguel Dalmaroni: “Madres e HIJOS en la poesía de Juan Gelman”, *Puentes* 10 (agosto de 2003), p. 46.

⁷⁰ Geneviève Fabry: *op. cit.*, p. 16.

⁷¹ La barra es mía. Puede distinguirse de las empleadas por el poeta porque al ser pausa versal, deja un espacio antes del comienzo de la siguiente palabra tal como recomiendan las normas ortográficas.

baja con sus pedacitos”). Su carácter es heterogéneo por la condición dialógica que se establece entre la prosa y el verso, a la vez que se publicó como parte de un proyecto a dos manos titulado *Exilio* (1984), en el que Osvaldo Bayer publicó tres crónicas. La de Gelman venía encabezada por dos “citas” y la primera, de Po I-po, advertía: “Escribo sobre un tema que no le gusta a nadie. Tampoco a mí. Hay temas que no le gustan a nadie”. De la lectura resulta una honda reflexión sobre el exilio y sus desgarros (soledad, intemperie o derrota).

Escrito en mayo de 1980 en Roma, el libro da cuenta de esa experiencia exiliar que será expresada por otros poetas del Cono Sur, como Mario Benedetti, Cristina Peri Rossi o Gonzalo Millán, la del cuerpo monstruoso cuyas raíces han sido descuajadas, puestas al 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” (“XVI”).

Benedetti ha nombrado la “otredad” del exilio en poemarios como *Cotidianas* (1979) o *Viento del exilio* (1981), y dedicó a Gelman un poema titulado “Compañero de olvido”⁷² que concluye como una defensa rotunda y apasionada de la memoria viva: “ni aunque dios nos olvide/ olvidaremos”. Ese verso estaba así íntimamente relacionado con aquellos otros que escribió Gelman en “V” de *Bajo la lluvia ajena*:

de los deberes del exilio:
no olvidar el exilio/
combatir a la lengua que combate al exilio/
no olvidar el exilio/o sea la tierra/
o sea la patria o lechita o pañuelo
donde vibrábamos/donde niñábamos/
(...)

Otro de los libros de la escritura exiliar será *Hacia el sur*, redactado en Roma entre 1981 y 1982, en el que, sobre el marcado fondo porteño, se sitúan varias partes: una primera de poemas firmados por Juan Gelman, una segunda titulada “Los poemas de José Galván”, “Final” y por último, “Los poemas de Julio Grecco”. Con anterioridad Gelman había dado cabida en su obra a las voces de John Wendell, Dom Pero, Yamanokuchi Ando y Sidney West. Ahora, sin embargo, no se trata de autores de latitudes lejanas, sino de dos poetas argentinos que, remitiendo evidentemente a las dramáticas circunstancias del autor –de quien proceden las iniciales en ambos casos–, muestran la trágica condición de aquellos años. José Galván “desapareció a fines de 1978 en la Argentina, asesinado o secuestrado por la dictadura militar” y Julio Grecco “cayó combatiendo contra la dictadura militar el 24 de octubre de 1976”. De este modo homenajeaba Gelman a Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, Miguel Ángel Bustos y Paco Urondo.

Serían así los posibles nombres del Gelman que *no* se quedó en la Argentina pero fue desaparecido o asesinado brutalmente, es decir, de algún modo terrible, las voces del Gelman que habría sido (para no ser, para perecer) de no haber sido otro (el que se fue, el que hubo de reconstruirse a sí mismo por entero en el exilio). Pues se nos dice que Galván recuperó los poemas de Grecco y Gelman a su vez los de Galván. De ese modo, la solidaridad, trasvase o fusión sanguínea es un modo de comunidad con los “idos”, cuya presencia se hace palpable a través de las portadillas agregadas en la presente antología.

En conjunto, se trata de un libro extraordinario formado por poemas largos de carácter narrativo, en los que Gelman da cabida a una realidad amplísima en la que entran: el erotismo

⁷² Mario Benedetti: *Despistes y franquezas*, Madrid, Alfaguara, 1990, p. 153. Con ese poema, el escritor uruguayo quiso sumarse al monográfico que editó la revista *La Página* (*op. cit.*).

liberador que construye una casa en el sur, ese punto geográfico que marca el norte de la brújula personal (“Hacia el sur”, “Mujeres”, “La economía es una ciencia”); el baile de los cuerpos en la memoria llamada “Milonga” u “Otro tango”; la noche en la que se hacen presentes los compañeros perdidos con su hueso que escribe la palabra “luchar” (“Otras escrituras”); la reflexión metapoética (“Sobre la poesía”, “Siempre la poesía”) y el homenaje a los poetas admirados –Pessoa en “Yo también escribo cuentos”, o en “Ruisseños de nuevo”, Keats, Rimbaud, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Quevedo, Garcilaso, Vallejo, Gironde, Apollinaire, Baudelaire, Darío, Martí, Walt Whitman, y un largo etcétera–.

De manera general, el sur está dominado por las “apariencias poéticas” de presencia gozosa denominadas mujer, amor y belleza, según ha señalado Rodríguez Padrón⁷³, y a pesar de su carácter inconstante y efímero⁷⁴, del dolor que sigue escribiéndose en las “telitas del aire”, el poeta afirma rotundo:

te amo/señora/como al sur/
una mañana sube de tus pechos/
toco tus pechos y toco una mañana del sur/
una mañana como dos fragancias/

de la fragancia de una nace la otra/
o sea tus pechos como dos alegrías/
de una alegría vuelven los compañeros muertos en el sur/
establecen su dura claridad/

de la otra vuelven al sur/vivos por
la alegría que sube de vos/
la mañana que das como almitas volando/
almando el aire con vos/
(de “Hacia el sur”)

En París, poco después, redacta el libro *Eso*. Su título es un demostrativo que pretende evitar cualquier forma de lirismo para condensarse o contenerse al máximo, pero la forma que asume es irregular, se desplaza entre poemas de largo aliento narrativo y metafórico, como “Lluvia” o “Niños”, y otros marcados por la contracción de ese impulso (“La tormenta”, “Tus manos”). En ellos es reconocible el léxico gelmaniano: pájaro, sol, niño o furias, que sin embargo se incorpora a dinámicas nuevas como la del “Soneto” que citamos:

tu palidez alta en la noche/como
luna/¿qué quiere decir?/
la noche pasa en un lomo de gato/
los grillos brillan/¿qué querrá decir eso?

un niño grita/tengo
tus dos mejillas sobre mi corazón/oh alta/
y copa así vertida sobre mí/

⁷³ Jorge Rodríguez Padrón: “*Hacia el sur: Volviendo a Juan Gelman*”, *La Maga* 28 (1997), p. 11.

⁷⁴ Recordemos en este sentido el tango “Sur” (1948), con letra de Homero Manzi y música de Aníbal Troilo, dominado por la nostalgia hacia esa tría llamada mujer, amor y belleza: “San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido,/ tus veinte años temblando de cariño/ bajo el beso que entonces te robé./ Nostalgias de las cosas que han pasado,/ arena que la vida se llevó,/ pesadumbre de barrios que han cambiado,/ y amargura del sueño que murió”.

apagaste mi furia para hacerla tristeza/

pero mi furia fue primero tristeza/

¿qué pasó?/¿por qué así?/

¿qué hubo/gato?/

¿y vos/grillo?/

el único camino

es polvo del camino/

Evidentemente, el texto de Gelman está formado por catorce versos, ordenados en cuatro estrofas, a semejanza de otros dos sonetos del mismo libro y de varios sonetos más en libros anteriores, cuyo impulso viene en parte motivado por su traducción de los sonetos de Guido Cavalcanti en esos años. Pero las preguntas encadenadas y el empleo de la barra gráfica modifican su clasicidad. El poeta, plenamente consciente de ello, afirmaba que “se puede escribir en un verso perfectamente clásico, sin transgredir para nada la forma, y dar cosas muy nuevas: sonidos que antes no se habían oído en poesía, por ejemplo”⁷⁵.

Aunque *Eso* no se publica hasta *Interrupciones II* (1986), su escritura se remonta a los años 1983-1984. De ahí sus puntos de contacto con otros libros de ese periodo: la tensión agónica con el pasado personal (el olvido, el exilio, el hijo ausente en “Niños”) y el carácter obsesivo de su trabazón verbal. Además, del “corazón desterrado” del poeta nacen preguntas que se agotan en sí mismas, y para las que parece siempre insalvable la distancia que media entre el amor y la palabra amor (del mismo poema “Lluvia”). Sólo un sentido tiene entonces la poesía, pero no es menor ni secundario: que el yo lírico vuelva/ al vecino que mira la lluvia/ a la lluvia/ a su corazón desterrado.

Ese volver, del libro *Eso*, halla en su siguiente poemario un desarrollo pleno. Se trata de *Com/posiciones*, redactado en París entre 1984-1985 y publicado en 1986, que surge en diálogo con otros autores – el poeta persa Abu Nuwas, varios poetas hispano-judíos de lengua hebrea pertenecientes a la escuela andaluza: Salomón Ibn Gabirol, Yehuda Halevi, Yehuda al-Harizi e Isaac Luria, el gran cabalista, Joseph Tsarfati (Giuseppe Gallo), quien introdujo la octava en la poesía hebrea o su *alter ego* Eliezer Ben Jonon⁷⁶–, con los que Gelman “com/pone” (es decir, pone con) poemas de amor, exilio y supervivencia. En ellos, el argentino traduce una parte de la obra de estos autores, y al tiempo, la actualiza creativamente, pues, a semejanza de las traducciones que Ernesto Cardenal realiza de Marcial y Catulo (sobre todo de este segundo en sus *Epigramas*, 1961), Gelman instala lo traducido en el presente de sus propias urgencias, de su propio tejido poético⁷⁷. De ese modo, el fecundo diálogo ofrece un modo de vencer la soledad del “ido”, como en “El expulsado”:

me echaron de palacio/

no me importó/

me desterraron de mi tierra/

caminé por la tierra/

me deportaron de mi lengua/

ella me acompañó/

⁷⁵ María del Carmen Rodríguez: “Entrevista a Juan Gelman”, *Cuadernos de Crisis* 33 (1988), p. 57.

⁷⁶ Gelman recibirá una carta apócrifa de Yehuda Halevi dirigida a Eliezer Ben Jonon: “¿Me pregunto dónde estará su tienda? ¿Dónde la mía? Vivimos en el viento y damos a él un leve murmullo, una huella en la arena”. En *La Maga* 28 (1997), p. 16.

⁷⁷ En Eduardo Chirinos: “Exilio, amor y traducción. En torno a *Dibaxu* de Juan Gelman”, *Trilce* 8 (diciembre de 2001-abril de 2002), p. 41.

me apartaste de vos/
se me apagan los huesos/
me abrazan llamas vivas/
estoy expulsado de mí/

yehuda al-harizi
(1170-1237/toledo-provenza-palestina)

El “Exergo”, que concluía dedicando el libro a José Ángel Valente, señala el significado de la palabra “com/posición”: “puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos. está claro que no pretendí mejorarlos. me sacudió su visión exiliar y agregué –o cambié, caminé, ofrecí– *aquello* que yo mismo sentía. ¿como contemporaneidad y compañía? ¿mía con ellos? ¿al revés? ¿habitantes de la misma condición?”.

Frente a la traducción (que es inhumana, porque “ninguna lengua o rostro se deja traducir”), el poeta propone “dejar esa belleza intacta y poner otra para acompañarla: su perdida unidad está adelante”. Por eso, en el libro, los poemas de amor establecen la ausencia de la amada como el destierro del hombre sobre la tierra, su orfandad cósmica. El poema “El huérfano” concluye precisamente anotando que “estoy exiliado de mí/” “como el Creador de todo lo creado”. En este poema, com/puesto con Isaac Luria, puede advertirse además la resonancia que adquiere la Cábala en la obra de Gelman, y que le llega por dos vías: la mística sanjuanista⁷⁸ y el misticismo judío que parte de la tradición recibida. Con los cabalistas se preguntará si la condición de la existencia humana no es justamente su exilio en la tierra. Y en “Lo judío y la literatura en castellano”⁷⁹ mencionará la búsqueda de la presencia divina como también “expulsada y errante”, participando con Luria de la concepción de Dios como el primer gran exiliado o expulsado de todo lo que crea, al retirarse de sí mismo para dar espacio a su creación. Por ello, puede afirmar Elena Tamargo que la conjunción del tema del exilio y la mística permite a Gelman encontrar una explicación de la historia: “la identidad universal del exilio en consonancia con la otredad”⁸⁰.

Hay en esa aproximación un descubrimiento consciente y plenamente maduro de la cultura judía como una cultura centralmente exiliar: “Una cultura cuya extraordinaria cualidad estriba en que fue construida a lo largo de los siglos alrededor de un vacío: el vacío de Dios, el vacío del suelo original, el vacío que conlleva a la Utopía”⁸¹. Precisamente la noción de “vacío” será una de las de mayor productividad en la escritura gelmaniana de estos años, a partir del desarrollo del oxímoron “presencia ausente”, cuyo principio paradójico atraviesa todo el texto (así la oscura luz y clara oscuridad a la que se refiere en el “Exergo”). El “vacío” se diferencia de la nada en que está preñado de posibilidades, es el espacio por definición en el que se gesta el poema (también el ser), y que establece una tensión irresoluble con su encarnadura verbal. Ha escrito Gelman en “Notas al pie”, a propósito de “Cuando escribo”: “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

⁷⁸ Catherine Swietlicki: “Entre las culturas españolas: San Juan de la Cruz y la Cábala cristiana popular”, en VV.AA.: *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista. I. Filología*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1993, pp. 259-267.

⁷⁹ *Hispanamérica* 62 (1992), pp. 83-90.

⁸⁰ Elena Tamargo: *Juan Gelman: poesía de la sombra de la memoria*, México, Universidad Iberoamericana, 2000, p. 108.

⁸¹ Citado de su intervención en el IV Encuentro de Escritores Judíos Latinoamericanos celebrado en Buenos Aires en 1992 (*Nueva Sión*, Buenos Aires, 22 de agosto de 1992). En Pablo Montanaro y Ture (Rubén Salvador): *op. cit.*, p. 44.

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”⁸².

El vacío no es la negación absoluta o espacio privativo por excelencia, sino un territorio sin delimitar que articula su tensión con la preñez o habitabilidad, la posibilidad misma del poema. “La poesía da forma al vacío para que éste sea posible”, afirma en “El trabajo de la poesía”, y a continuación, subrayando la tensa condición de su poética: “como un niño, la poesía busca nombrar lo que no puede”⁸³.

Seguramente esa dimensión “infantil” de la poesía es la que permite leer con emoción su siguiente libro, titulado en minúsculas *dibaxu* (la minúscula como la forma “infantil” o enternecida de la lengua) y redactado en París, Ginebra y Roma entre 1983 y 1985.

Como el mismo Gelman señala en el “Ecolio”, los poemas del libro son el resultado o “desemboque” de la profunda indagación que dio lugar a sus *Citas y Comentarios*. Si en aquellos dos libros había dialogado con el castellano del siglo XVI, ahora explora otra de las vetas de aquel sustrato de la lengua, la de los judíos que vivían en territorios cristianos de la Península Ibérica y fueron expulsados tras la unificación de los reinos peninsulares a raíz del decreto dictado por los Reyes Católicos el 31 de marzo de 1492. Su lengua vernácula, conocida como ladino, sefardí o judeoespañol, es empleada por Gelman en un libro que recoge de modo bilingüe las dos formas y que insiste en la posibilidad de vivificar el tiempo mediado entre ambas, es decir, de transitar el pasado –los corredores de la memoria, las genealogías no visibles de la lengua–, al recuperar en la sintaxis sefardí o en sus diminutivos “una ternura de otros tiempos que está viva y, por eso, llena de consuelo”.

Cuando Gelman explica las razones por las que, junto a los textos en sefardí, acompaña los textos en castellano actual, manifiesta su deseo de hacer audible, “entre los dos sonidos, algo del tiempo que tiembla y que nos da pasado desde el Cid”. En palabras de Eduardo Chirinos, “contra lo que pudiera pensarse, los poemas de *Dibaxu* no suponen un alarde de erudición lingüística, tampoco el piadoso homenaje a una lengua en extinción; estos poemas recuperan para el lector la temblorosa sensación de *escuchar* nuestra lengua en estado germinal”⁸⁴:

X	X
<i>dizis avlas cun árvulis/ tenin folyas qui cantan y páxarus qui djuntan sol/</i>	dices palabras con árboles/ tienen hojas que cantan y pájaros que juntan sol/
<i>tu silenziu disparta lus gritus dil mundu/</i>	tu silencio despierta los gritos del mundo/

Y “dar pasado” no puede desvincularse de su experiencia exiliar, pues las formas del castellano medieval que revisita no han sostenido ningún centro (de la enunciación, del Poder), sino que, bien al contrario, son formas nacidas de la experiencia del margen, la exclusión, el ostracismo, “como si la soledad extrema del exilio me empujara a buscar raíces en la lengua, las más profundas y exiliadas de la lengua”. Susana Romano-Sued se ha

⁸² “Notas al pie”, *op. cit.*, p. 5.

⁸³ *Ibidem*, p. 9.

⁸⁴ Eduardo Chirinos: *op. cit.*, p. 42.

referido a la traducción literaria como “diáspora de la escritura”⁸⁵, término especialmente significativo para esta lengua en la diáspora de un autor en la diáspora.

Aunque Gelman no es sefardí⁸⁶ sino ashkenazí, pues sus padres eran judíos ucranianos, su experiencia de la cultura judía le permite ahondar en ciertas vetas históricas de la lengua castellana. Precisamente el primer poema de *dibaxu* prescinde tanto del temor como del olvido y se refiere varias veces al pasado que habita “en la casa del tiempo”. Otros poemas verbalizan el amor como el modo de evitar cualquier fragmentación y ofrecen dislocaciones temporales extremas (IV). Por ello, si el libro, de tema amoroso, no nombra la experiencia del exilio de modo explícito salvo en una ocasión⁸⁷, sin embargo supone una de las indagaciones más originales e innovadoras sobre la lengua como “la expulsada”, con lo que, en palabras de Miguel Dalmaroni, puede decirse que “cierra o culmina toda una etapa de la obra poética de Gelman, lo que podríamos considerar en cierto sentido su obra de madurez, signada por la problemática del exilio forzado y sus consecuencias. Pues esa experiencia colectiva de expulsión, persecución y desarraigo toma en su trabajo literario la forma de una indagación minuciosa sobre la historia de las formas del idioma”⁸⁸. Aquello, precisamente, por lo que Gelman podía valorar *dibaxu* como uno de los resultados de la indagación que llevó a cabo en *Citas y Comentarios*. En este sentido, puede añadirse también que los puntos de contacto con la llevada a cabo en *Com/posiciones* son muy notables: se escribieron paralelamente, comparten la presencia de un “exergo” o “escolio” (términos que en su precisión y poca frecuencia en nuestra lengua incorporan un sabor peculiar) y, por último, desean dar tiempo al tiempo que media entre las voces del pasado y las del presente, lo que Pagliai ha llamado espacios privilegiados de la dimensión diacrónica de la propia lengua⁸⁹.

Si en otros libros Gelman había “extrañado” la relación del lector con la lengua empleada, y había introducido un espacio no canónico, agramatical y flexible en el que convivían diversas tradiciones y registros, en *dibaxu* ese proceso alcanza una de sus expresiones más extremas. La autotraducción de una lengua exiliada horada en la noción de raíz o sustrato y, según la propuesta de Dalmaroni, desregula la lengua empleada, con lo que desregula también el orden de un mundo alienado que se contaría en un lenguaje alienado. Puesto que la experiencia del exilio podría considerarse como una experiencia extrema de la alienación, entendida como extrañamiento o enajenación del yo, su respuesta poética no puede ser más concluyente, al proponer una lengua extranjera y extraña que hace necesariamente visibles las fronteras y separaciones, y al tiempo convida a una voz profundamente consciente de la necesidad de superarlas, que pide ser *oída*.

Justamente la dimensión *oral* del libro se disfruta de modo pleno cuando se escuchan algunos de los poemas de Gelman en la voz magnífica de Dina Rot, que los canta en *Una manu tumó l’otra* (1999) junto a poemas de Clarisse Nikoidsky escritos también en lengua sefardí. El mismo Gelman había escrito en el “Escolio” de *dibaxu* que el acceso a los poemas de Clarisse había desvelado “esa necesidad que en mí dormía, sorda, dispuesta a despertar”, por lo que Rot señaló: “creo que estos poemas cantados, surgen de ese espacio que nunca dejó de latir”⁹⁰. Por su parte, el poeta agradeció la tarea de poner música a los textos

⁸⁵ *La diáspora de la escritura. Una poética de la traducción poética*, Córdoba (Argentina), Alfa, 1995.

⁸⁶ Véase el extraordinario documental de Miguel Ángel Nieto y Carles Caparrós, *El último sefardí*, Arte G.E.I.E./ TVE/ ALEA Televisión, 2002, que obtuvo, entre otros, el Globo de Oro al mejor documental histórico en el World Media Festival de Hamburgo en 2004.

⁸⁷ En “XV”, “la noche es polvo de este exilio”.

⁸⁸ Miguel Dalmaroni: “Juan Gelman: las extrañas fronteras del mundo”. En la dirección electrónica <http://psiconet.com/tiempo/historias/gelman.htm> (15 de agosto de 2005).

⁸⁹ Lucila Pagliai: “La traducción como rescate de la memoria identitaria en *Dibaxu* de Juan Gelman”, en Ana María Barrenechea (ed. e introd.): *Archivos de la memoria*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003, p. 96.

⁹⁰ Madrid, El Europeo, 1999. Ha sido reeditado recientemente por Acqua Records (2004), aunque se ha prescindido de las traducciones al inglés y francés.

destacando: “Ustedes (Rot y el músico Eduardo Laguillo) han vuelto presente lo que se supone que es pasado, es decir, han iluminado su devenir, porque el pasado siempre ha sido futuro, alguna vez. Y ese futuro siempre late, aunque parezca dormido”.

De ese modo, la confluencia de pasado y futuro los convertirá en realidades inseparables. En “Espacios de la palabra” había escrito: “la palabra reinventa su vacío cada vez y nunca cierra la herida que produjo. Pero la herida hiere a la heridora y entonces el vacío es tiempo, viaje del ser en lo no sido, ligereza de sombra que habrá de darse ayer”⁹¹.

Y la palabra, que nunca cierra la herida que produjo, sin duda hiere a la heridora. Así ocurre con su siguiente libro, el drama en verso titulado *La junta luz* (1985), un “oratorio a las madres de Plaza de Mayo” en el que la búsqueda de los desaparecidos se conforma como el tema principal. Puede anotarse su relación con el teatro épico de Brecht⁹² en la medida en que propone diversos medios artísticos para lograr el “distanciamiento” crítico necesario: la música –ópera, rock, tango, canciones de cuna–, la literalización del texto –carteles, flashes, diapositivas, fotos– y el uso de efectos escenográficos, como la iluminación y el coro, con los que se evitaría la respuesta emocional del espectador, en favor de un proceso de reflexión aguda. Utilizando varias voces –madre, niño, niña, hijo, milico1, milico2–, el oratorio ofrece una lengua exasperada en la que numerosas creaciones verbales siguen los procedimientos de la poesía mística para así dar cuenta del carácter limítrofe de la experiencia, su impenetrable radicalidad. De hecho, uno de los poemas de mayor relieve del libro y el que le da título, había sido publicado en *Comentarios* (“Comentario LIX”), aunque sin el alcance dialógico que tendrá en *La junta luz*:

hijo (árbol de la vida):

como palito revolviendo
la memoria/como memoria
por tu anchura más desasida/
así me sos/nunca dormís

por mis pedazos desterrados
de vos/inventora de
adioses como entendimientos
al pie de tu junta luz/

o tu calor como despena
desenfuriando las cenizas
donde te ardí como animal
de fuego por huesitos tristes

La acotación inicial del poema, en la que se indica quién es el que habla y la metáfora que a modo de didascalía remite al lenguaje bíblico, establece la condición teatral del texto⁹³, por lo que, a pesar de estar conformado por numerosos poemas, no está representado en la presente antología.

⁹¹ “Notas al pie”, *op. cit.*, p. 10.

⁹² María del Carmen Sillato: “Función del testimonio en *La junta luz* de Juan Gelman: la reconstrucción de la historia desde la voz de otro”, *Revista Hispánica Moderna* 2 (1998), pp. 368-375.

⁹³ Ha sido considerada una “tragedia paralizada”, sin acción, donde sólo quedan la némesis y la anagnórisis. En Alfredo Fressia: “Obras de Juan Gelman: el poema infinito”, *Banda Hispânica*. En <http://www.secrel.com.br/jpoesia/bh6gelman.htm> (17 de agosto de 2005).

En cierto sentido, este estremecedor drama poético es continuado en el conjunto de testimonios que compiló junto a su esposa Mara La Madrid: *Ni el flaco perdón de Dios: hijos de desaparecidos* (1997). Se trata de testimonios de familiares de desaparecidos y detenidos por razones políticas, esencialmente los hijos, a partir de la tarea emprendida por el organismo de Derechos Humanos H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). La transcripción en primera persona permite hacer audibles historias humildes sobre el afecto y la pérdida, que abren significativamente dos frases: la primera de Adolfo Bioy Casares (“En nuestro país el olvido corre más ligero que la historia”), y la segunda, de los compiladores (“Este libro quiere mostrar, no demostrar”). Por su carácter de testimonio, estos últimos ocupan una posición secundaria y su presencia sólo puede detectarse en los paratextos (título, dedicatorias, agradecimientos, epígrafes, notas)⁹⁴. Un tema común aúna los textos: se trata del silencio como la gran tragedia que debe ser confrontada. Para hacerle frente, Gelman había prologado en 1993 el libro *El lenguaje de un gesto. Poemas y cuentos de jóvenes afectados por el terrorismo de estado en la Argentina*.

Por otra parte, *Anunciaciones*, escrito en París en 1985 y publicado en 1988, penetra en las zonas de enigma ya nombradas, pero apunta hacia la recomposición de los pedazos despedazados de poemarios anteriores en una propuesta signada por el hermetismo, por la oscuridad de un lenguaje poético extremadamente denso y rico que se apoya en numerosas enumeraciones surrealizantes.

De temática amorosa, y a lo largo de un amplio conjunto de poemas extensos que carecen de título, el libro ofrece el énfasis permanente, la tensión máxima ante el “todo amoramiento” hacia la segunda persona del singular, en un espacio marcado por las obsesiones recurrentes cuya forma, sin embargo, se ve sustancialmente modificada al sostenerse sobre una declamación apuntalada de modo constante y exasperado por los signos de exclamación:

como si todo se amorase/
como si el mundo se aplacara/
así plantás tu vientre al próximo pavor/
(...)
¿por qué encendés recuerdos de lo que va a venir?/
¿como nupcias dichosas?/
¿con estos huesos que me hablás?/
¿telitas de tus pechos o viaje?/
¡dulzura tuya detenida!/
¡en ese barco pasan las islas que poblamos!/
¡tanto universo lengua afuera!/
¡la descendida de tu piel caliente!/
¡cómo cantabas en tu habida!/
¡desenfundame para otoño!/
¡cuando todos tus besos se sequen dandomé!/
¡los juntos de la sábana!/
¡acá en tus brazos caben los dolidos!/
¡como último perdón!/
¡

Los numerosísimos recursos empleados por el poeta, la profundidad de los cambios operados sobre la lengua y el establecimiento de un ritmo marcado por el tono exclamativo

⁹⁴ Esta cuestión se plantea y profundiza en el artículo de María del Carmen Sillato: “Relatos de ausencias en *Ni el flaco perdón de Dios* de Gelman y Lamadrid”, *Trilce* 8 (diciembre de 2001-abril de 2002), pp. 46-49.

que se ajusta de modo estricto a las pausas versales y a través de la barra gráfica acentúa el límite de cada una de éstas, conforma las principales características del libro, presidido por un epígrafe de Guillaume de Poitiers: “tot es niens”. Si el territorio de la *nada* es innegable y forma parte del mapa recorrido por Gelman en su itinerario vital, tal vez sea necesario nombrarlo *todo*, agotar hasta el límite las posibilidades que brindan estas “Anunciaciones”.

Por su parte, una de las dolorosas experiencias de ese recorrido vital motiva la redacción de *Carta a mi madre*, publicada en 1989 tras un breve regreso a la Argentina. Escrito en condiciones extremas (“recibí tu carta 20 días después de tu muerte y/ cinco minutos después de saber que habías muerto”), ese libro articula la relación del hijo con aquella que lo “expulsó” de sí, con la madre como la que lo albergó en su seno y después lo desterró:

siempre supiste lo que hay entre nosotros y nunca
me dijiste/¿por culpa mía?/¿te reproché todo el
tiempo que me expulsaras de vos?/¿ése es mi
exilio verdadero?/¿nos reprochamos ese amor
que se buscaba por separaciones?/¿encendió
hogueras para aprender la lejanía?/¿cada
desencontrarnos fue la prueba del encuentro
anterior?/¿así marcaste el infinito?/

Como en *Carta abierta*, la destinataria ausente modificará sus relaciones de parentesco con el poeta: será amante, hermana o hija, confundiendo identidades y disolviendo en el terreno de lo íntimo las formulaciones estrictas del modelo familiar⁹⁵. Al tiempo, motivará la pregunta esencial: “¿quién podrá desmadrar al desterrado?”, en la que los términos madre y tierra subrayan su estrecha relación, ensartando una pregunta con otra y ahondando en la obsesión dolorosa de la(s) pérdida(s), como también en el amor profundo que se erige en único modo de redención. Por ello, ha podido afirmar Tamargo, que “milagrosamente enriquecida por sus propiedades antitéticas, la muerte de la madre es, en el poeta, la presencia no mediada real y persistente”⁹⁶.

Por otro lado, ese carácter “persistente” apunta también al carácter singular del libro: nos encontramos ante un único poema largo que pide ser leído en su totalidad, aunque fue redactado en dos periodos diferentes, en julio de 1984 en Ginebra y París, y en noviembre de 1987 en París. Al tiempo, su contenido metapoético es notable, porque la analogía entre madre y palabra traba la relación entre dolor, lenguaje y tiempo:

(...)/¿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?/

Ha escrito Gelman: “Pasamos del vientre materno a la lengua materna, de una matriz material a otra espiritual, que no nos abandonará hasta nuestra muerte”, porque la lengua sería “una matriz que aún nos contiene y contenemos, aún nos alimenta y alimentamos,

⁹⁵ Miguel Dalmaroni: “Madres e HIJOS en la poesía de Juan Gelman”, *op. cit.*

⁹⁶ Elena Tamargo: *op. cit.*, pp. 152-153.

después de ser expulsados del vientre materno”. “¿No se siente acaso al hablar y sobre todo al escribir las irrigaciones de esa matriz que nos hace la boca?”⁹⁷.

A un más amplio lapso de tiempo corresponde su siguiente libro, *Salarios del impío* (1993), en el que se recogen los poemas escritos entre 1984 y 1992 en París, Ginebra, México y Nueva York. Aunque el marco cronológico desborda las coordenadas del exilio de Gelman, que concluye en 1988⁹⁸, sin embargo la producción de esos años sigue caracterizada de forma indeleble por la experiencia del destierro, cuya crueldad sin par motiva el título del poemario a partir de la cita de Eurípides que lo abre: “La muerte rápida es castigo muy leve para los impíos. Morirás exilado, errante, lejos del suelo natal. Tal es el salario que un impío merece”.

Junto a esta idea de condena infligida con saña, la memoria aparece como la sobrecogedora realidad que siempre permanece: “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” (“El animal”).

El libro ratifica la visión exiliar que domina su producción desde mediados de los setenta, e insiste en la noción de vacío en el que cobran presencia las imágenes cinéticas que muestran la relación entre pasado y porvenir, y por las que el peso de la palabra llega desde ese pasado también nombrado como furia, pena, niñez. Junto a esta última, el “sin tierra” o “dolido” puede salvarse además por el amor indecible, la esperanza misericordiosa o sentimiento de *chesed*⁹⁹, como en “Interrupciones”, donde “La lengua del dolido jadea de amores indecibles, apenas entrevistados, como fuegos que le acechan la boca y ningún daño apaga y arden en lo que no será”.

En los poemas, cuya puntuación se emplea de forma convencional, se produce el acercamiento a la prosa lírica (en el ya citado “Interrupciones”¹⁰⁰, o en “El ave”, “La otra”, “Decir”, “La vuelta”). La expresión de largo aliento de poemarios anteriores cede en *Salarios del impío* hacia el versículo o el poema en prosa de breve extensión, contenido al máximo en sus formas expresivas, como en la única frase que conforma “El baldío”: “Animal de baldío, memoria, comés pastos que no crecieron más”. Esa cercanía a las formas del silencio, el despojamiento o la experiencia del desierto¹⁰¹ como modo de penetrar en la noche del sentido

⁹⁷ “Lo judío y la literatura en castellano”, *op. cit.*, p. 84.

⁹⁸ Aunque la dictadura militar concluye en 1983 al asumir Raúl Alfonsín la presidencia del gobierno, Gelman no puede regresar hasta cinco años después, debido a una causa judicial por asociación ilícita abierta en su contra. Será el 7 de enero de 1988 cuando la Cámara Federal de la Capital Federal modifique la resolución del juez Miguel Guillermo Pons, eximiéndolo de prisión bajo caución juratoria. En junio de ese mismo año regresa brevemente a su país, de donde parte a México.

Al año siguiente, el presidente justicialista Carlos Menem indulta a más de doscientos militares condenados o procesados por violaciones de los derechos humanos, y a sesenta y cuatro ciudadanos que fueron miembros de organizaciones guerrilleras, entre los que se encontraba Juan Gelman. Se desplegaba así, una vez más, la “teoría de los dos demonios” que quiso explicar lo ocurrido como desarrollo de la *barbarie* de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) y los movimientos guerrilleros de modo *ajeno* al conjunto de la sociedad argentina. Las protestas del poeta no se hicieron esperar (“La culminación de los dos demonios”, *Página/12*, Buenos Aires, 11 de octubre de 1989).

Véase “Los «dos demonios»” en *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, de Hugo Vezzetti (Buenos Aires, Siglo XXI, 2002).

⁹⁹ “La palabra hebrea *chesed* quiere decir amorosa misericordia o amorosa bondad y es uno de los trece atributos de Dios”. En M^a Rosa Olivera-Williams: “La poética del *chesed*: Juan Gelman”, *La Página* 47 (2002), p. 29.

¹⁰⁰ Con este título nombra Gelman varias recopilaciones de su obra.

¹⁰¹ En un breve pero muy agudo texto, reflexiona Fernando Rodríguez de la Flor sobre el espacio del desierto: “en un tiempo en que comienzan a emerger los controles, las redes de castigo, de enseñanza y de encuadramiento, el territorio eremita se hurta por completo a toda práctica que cree interés o plusvalía. Negándose a la mirada (por cuanto se constituye en un *sacra*: cerrado y secreto), se autodefine como clausurado para siempre al poder del príncipe (aun cuando éste sea eclesiástico) y, más tarde, al de su sucesor, el ciudadano”. En *Locus eremus*, Salamanca, Cuadernos para Lisa, 2001, p. 26.

a la que habrá de acompañar la luz que arde y fulgura en el deseo del expulsado, será el modo de enfrentar el poema a “la prosa del mundo”¹⁰², porque el poeta da lo que no tiene, la utopía, su ningún lugar. Y al hacerlo bajo esta visión, se aproxima de forma central a la poética de Valente, a quien dedicó uno de los poemas de *Salarios*, titulado “El coraje”¹⁰³:

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. El verso cava la poesía y, alrededor del mundo, el limoso amanecer es un bosque de sangre. ¿O pasos de la muerte asustada? Ya no hay ciudades de refugio, Cedes, Arama, Asor tienen la frente sudorosa, huyeron sus alondras a los palos del sol. Ya todo es nacimiento.

Pero será *Incompletamente* el libro que desborda, al menos en parte, la experiencia histórica del exilio, aunque no la cancela completamente como búsqueda verbal. Redactado en México entre 1993 y 1995, luego publicado en 1997, propone de modo orgánico un conjunto de variaciones sobre el soneto que comparten un léxico dominado por el dolor, el espanto, el vacío, es decir, como reformulaciones de la memoria “que no se quiere apagar”:

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

en el no ser que insiste
como un niño golpeando su sangre
contra la luz/calló el pedazo

familiar de la boca/
los dioses ahora inmóviles
en su devastación/

El poema caracteriza de modo ejemplar el estilo conceptista del libro. Su trabajo sobre la memoria entendida como sinónimo de carencia, comporta tres sinónimos para el conjunto de *Incompletamente* (cuyo mismo título anuncia esa carencia): la memoria como “animal dolor”, como “no ser que insiste” y como “devastación”. De ahí en el poemario la recurrencia al “no ser”, al “vacío”, a la “oquedad”.

Sin embargo, el libro se abre con un antiguo proverbio judeo-español que dice que “los bivos no pueden fazer el offizio de los muertos”. En este caso, el oficio del poeta será abrir la lengua poética hacia el “claro delirio” del pájaro que canta incompletamente –de (“el pájaro se desampara en su”)–, porque puede afirmarse, con Fabry, que “el poeta se encuentra, en *Salarios del impío* y sobre todo *Incompletamente*, en la otra orilla: la memoria *desengañada* deja oír la voz desnuda del pájaro que «se acuesta como luz en el sol»¹⁰⁴.

¹⁰² En “La conversación con Mara anoche” de *Valer la pena*.

¹⁰³ Precisamente con ese título había escrito Gelman el ensayo “El coraje (Lectura de *El fulgor* de Valente)”, *Syntaxis* 18 (1988), p. 12.

¹⁰⁴ Geneviève Fabry: *op. cit.*, p. 30.

Al mismo tiempo, en esos años la importante labor de Gelman como periodista se ve recogida en los volúmenes *Prosa de prensa* (1997) y *Nueva prosa de prensa* (1999), que reúnen sus colaboraciones en diversos medios, especialmente en el diario argentino *Página/12*, para el que escribe desde su fundación en 1987.

En el año 2001 publica el libro *Valer la pena*, redactado en México entre 1996 y 2000, y cuyo título apunta a la riqueza que brinda la lengua, pues no ofrece sólo su forma lexicalizada como “merecer” o “ser digno de”, sino también su significado literal: “valer la pena” es “costar” la pena (estar a la altura de la pena¹⁰⁵), como también penar por lo que vale. En este caso, un lenguaje intenso con el que dar cuenta de sus indagaciones más sostenidas: de su nieta, encontrada en el año 2000, tras numerosísimos esfuerzos a lo largo de más de veinte años¹⁰⁶; del pasado marcado por las pérdidas –precisamente el libro obtiene su título del epígrafe inicial de Paco Urondo–; de la pregunta que tanto inquietó a Adorno y tan *obsesivamente* ha transitado Gelman:

La palabra que
cruzó el horror, ¿qué hace?
¿Pasa los campos del delirio
sin protección?
¿Se amansa? ¿Se pudre?
¿No quiere tener alma?
¿Amora todavía, torturada y violada,
tiene figuras remotas
donde un niño de espanto calla?
La palabra
que vuelve del horror, ¿lo nombra
en el infierno de su inocencia?
(de “Regresos”)

Seguramente el poeta sólo tiene preguntas, porque, como ha afirmado en más de una ocasión, el poema sólo da lo que no tiene. Su ningún lugar. Sin embargo, ese *notener* de *Valer la pena* modifica en gran parte el tejido verbal sobre el que había sostenido la escritura anterior: recupera el empleo convencional de los signos de puntuación, tal como ya había ocurrido en *Salarios del impío*, prescinde de la barra gráfica que había caracterizado su escritura desde *Hechos* y por último, muestra una lengua menos tensionada, apoyada por los encabalgamientos en periodos sintácticos más largos. En ella todavía arden los fuegos del pasado (“M.A.”, el poema dedicado a Marcelo Ariel), pero lo hacen con los rescoldos de la palabra ardida de ausencia¹⁰⁷, en la que entran también el desencanto y la ironía: “El poema

¹⁰⁵ En la entrevista que concedió a Jorge Boccanera: “Juan Gelman. Valer la pena es estar a la altura de la pena”, *Ciudad Gótica*, Rosario (Argentina), 27 (2001).

¹⁰⁶ Con su “Carta abierta a mi nieta o nieto”, Gelman dejaba testimonio de la dimensión dramática de esa búsqueda, cuyo destinatario en este caso ya no sería ausente, sino finalmente presente. Fue publicada el 12 de abril de 1995 en *Página/12*. Está recogida en *Prosa de prensa*, *op. cit.*, pp. 198-200.

Con ella logró movilizar a un número muy importante de intelectuales y ciudadanos de todo el mundo, que realizaron dos campañas: la primera, para encontrar a su nieta, dirigida al que era presidente de Uruguay en 1999, Dr. Julio María Sanguinetti, y en la que participaron varios Premios Nobel y alrededor de cuarenta mil ciudadanos de más de cien países. La segunda campaña internacional fue para recuperar los restos de María Claudia, demanda que con iguales características le dirigieron al presidente Dr. Jorge Batlle, más de ochenta mil poetas, escritores, artistas, intelectuales, Premios Nobel y ciudadanos de a pie, de ciento veintidós países.

¹⁰⁷ La expresión “arder de ausencia”, recurrentemente empleada por Gelman, procede de la extraordinaria traducción que Juan Manuel Rodríguez Tobal hizo de Safo (*Poemas y fragmentos*, Madrid, Hiperión, 1990),

no pide de comer¹⁰⁸. Come/ los pobres platos que/ gente sin vergüenza o pudor/ le sirve en medio de la noche./ La palabra divina ya no existe. ¿Qué puede/ hacer el poema, sino/ contentarse con lo que le dan?/ Después aullará por ahí/ sin respuesta, será/ otro perro perdido/ en la ciudad impiadosa” (“El perro”).

Sin embargo, esa ironía tan característica del poeta no significa, en modo alguno, desatención a las formas en que la historia, la política o la literatura construyen el presente. Tejen nueva urdimbre las viejas obsesiones: la infancia (“Ruedas”, “Noche de Reyes”, “Ignorancias”), el amor (“Catulo”, “Pasa”), la poesía (“El pájaro”, “Diferencias”, “¿Cómo?”, “Tepoztlán”, “El atado”, “El perro”), el país (“País”, “Adentros”). Al tiempo, como hemos señalado, sus formas son diferentes, de menor desgarramiento verbal y gran hondura, al insistir en la distancia que media *entre* una realidad y otra (sin duda, la preposición más importante del conjunto).

En su mayor parte, los poemas de este extenso libro son en verso, pero destaca el poema en prosa “El atado”, en el que Gelman establece la intensa confianza que todavía se puede depositar en el ardidado territorio del lenguaje: “El poeta se atará al palo mayor de su ignorancia para no caer en sí mismo, sino en otro país de aventura mayor, muerto de miedo y vivo de esperanza. Sólo el dolor lo unirá muertovivo al vacío lleno de rostros y verá que ninguno es el suyo. Y todos serán libres”. El final, esperanzado y necesario, convida a todos esos rostros (los personales, el de Paul Celan, Catulo o Rubén Darío –que se hace presente en “País”–), porque sólo se entiende como una experiencia *convivida*, un territorio humano.

A ese mismo territorio pertenece el último libro del poeta, *País que fue será* (2004), editado primero en Argentina y después, de manera más amplia, en España¹⁰⁹ y México. Fue escrito en México entre 2001 y 2004, y en él se subsumen de forma muy importante los poemas que conformaron los libros *Sombra de vuelta y de ida*, que se publicó en México en 1997, y *Tantear la noche*, que apareció en una bella edición de la Fundación César Manrique en Lanzarote, en el año 2000. *País que fue será* es un proyecto amplio que intensifica una de las líneas anteriores de trabajo: la fusión de tiempos, evidente en el empleo del pasado y el futuro de su título, y en el epígrafe atribuido a Poitiers –ya convocado en *Anunciaciones*– con el que encabeza el libro: “El Paraíso Perdido nunca estuvo atrás. Quedó adelante”.

De ese modo, se verbalizan las tensiones entre los proyectos utópicos regresivos y progresivos de la historia, señalando su necesaria integración en una propuesta paradójica, ese “quedó adelante” por el que el libro da pasado y da futuro, es decir, construye el presente. Da pasado porque en él están los barcos desaparecidos de la juventud, la memoria como una cajita que el poeta revuelve sin solución (“Desaparecidos”), la insistencia del verbo “cavar” –tan frecuente en Gelman– en el poema “Insistencias” o el violín con sus otoños que resuenan en nuestras cabezas, recordándonos el temprano violín del primer libro (“Foto”). Pero también da futuro porque, para llegar al “será” de su título, mira a través de los ojos de los niños –Andreíta–, el poeta también como niño en la extrañeza del mundo (“El poema”, “Foto”). De ese modo, conforma el presente en el que preguntarse por las temibles experiencias que trae el siglo XXI: la invasión de Iraq, la pobreza como el mal endémico del planeta, la terrible crisis económica que azotó la Argentina en el año 2001:

cuya obra admira el argentino. Véase “Arder de ausencia” en Juan Gelman: *Miradas - De poetas, escritores y artistas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005, pp. 74-76.

¹⁰⁸ En más de una ocasión, y con gran sentido del humor había escrito Gelman que lo poco bueno de los poemas es que no piden de comer. Así en “lamento por gallagher bentham”: “¡ah gallagher bentham gran padre!/ pueblos enteros habría fundado nada más con sus hijos/ de haberlos querido tener/ de no haber sido por los versos/ que no piden de comer y es de lo poco que tienen a favor”.

¹⁰⁹ La edición de Visor añade seis poemas a la de Seix Barral: “Rosas”, “La carta”, “El acoso”, “Se fue a vivir a París, ella”, “India vieja” y “Tanta”.

Hoy se murió un niño de seis semanas
(perdón por la referencia forense).
Ocurrió en la Argentina
(perdón por la referencia geográfica).
Es el vigésimo séptimo del día
(perdón por la referencia estadística).
Alguno pudo haber sido Rimbaud.
La materia del poema no es el poema
y se encuentra con su desilusión.
(de “Alguno”)

Ante esas experiencias dolorosas, la solidaridad sigue teniendo sentido en un libro atravesado por la experiencia del amor (a Mara, al pasado, a los amigos, a los viejosnuevos ideales) y por la constante reflexión metapoética, en la que la palabra no puede dejar de preguntarse a sí misma cómo decir, e ironiza amargamente, como en el poema citado, sobre la condición *versopurista* de la poesía escrita “en estado de frialdad” (“Los poemas escritos en/ estado de frialdad tienen/ una ventaja: están escritos/ en estado de frialdad. El odio/ del vecino no entra ahí, ni el vecino/ atado a su odio y/ se puede alabar las bellezas del paisaje”, del poema “Opinión”).

Como en *Valer la pena*, la lengua poética gelmaniana ha abandonado ciertas marcas que fueron recurrentes: las minúsculas, la ausencia de puntuación y sobre todo la barra gráfica. El poema, dominado también por la presencia de encabalgamientos, tiene un respiro versal más largo y menos enfático. Pero no ha abandonado su radical compromiso con la poesía como un oficio ardiente, y, precisamente por eso, con lo humano, es decir, con todo lo humano.

Así también en la última producción del poeta, los cuatro inéditos que integran esta antología: “Líneas”, “El niño”, “A ver” y “La extranjera”. En ellos, el poeta mantiene las líneas de trabajo centrales desde *Valer la pena*, agudizando la importancia concedida a la matriz del ritmo, generadora de espacios verbales en los que los semas ya transitados –sur, niño, duelo, pájaro– le abren anchuras nuevas a la lengua.

OBSESIONES, FUEGUITOS

Gelman ha reflexionado de forma aguda sobre su obra poética en varias notas y entrevistas. En la concedida a Jorge Boccanera en 1988, señalaba la existencia de un “collar de obsesiones”¹¹⁰ que presidían el conjunto de su producción al tiempo que establecían la necesidad de encontrar las *formas* en las que podrían desarrollarse plenamente, porque su propuesta elude cualquier cristalización retórica. Por su parte, Tomás Eloy Martínez lo desafiaba a nombrar esas obsesiones en la entrevista que le realizó en 1992:

Tomás Eloy Martínez: Al menos, podrás llamar a las obsesiones por su nombre...

Juan Gelman: Todo el que escribe tiene unas pocas obsesiones. Algunas se van y luego renacen. Las mías se llaman amor, otoño, niñez, revolución, muerte¹¹¹.

Son los desvelos que recorren su obra a lo largo del tiempo “en forma de espiral cada vez más amplia, más abarcadora”, junto a la “obsesión de la palabra, esa herida que se recibe

¹¹⁰ “Un collar de obsesiones”, *op. cit.*

¹¹¹ Tomás Eloy Martínez: “La voz entera. Entrevista con Juan Gelman”, en Lilián Uribe (ed.): *op. cit.*, p. 19.

al nacer, que nos infieren desde fuera y sigue abierta toda la vida”¹¹². Algunas tienen carácter transversal, como ocurre con el amor, que ha dinamizado una antología de carácter temático – *Debí decir te amo*¹¹³ (1997, 1999)–, el otoño o la infancia y, naturalmente de modo central, la poesía, aquella por la que se hace necesario evitar una lectura estrictamente testimonial de su obra. Otras conforman etapas o ciclos por su extraordinaria incidencia sobre la lengua que las nombra, y en su conjunto permiten proponer la obra de Gelman como un espacio de encrucijada de las diversas corrientes estéticas del siglo XX (también XXI): la Revolución (una de las pocas palabras escritas con mayúsculas por el poeta, que a menudo ha “rebajado” o “enternecido” los numerosos nombres propios que pueblan sus poemas –juan, philip, la habana–), el exilio (que es también sinónimo de derrota o de vivir) y la confluencia de tiempos en el presente.

En lo que respecta a la revolución, dio pie a una *lengua revolucionaria*, una lengua que si bien trataba temáticamente los asuntos de la lucha política de la izquierda latinoamericana desde fines de los cincuenta hasta mediados de los setenta –el capitalismo, la lucha de clases, la búsqueda de ideales, la figura del Che Guevara o la Revolución cubana–, no queda reducida a su *función*, es decir, no se pierde de vista a sí misma en ningún momento, lo que permite entender las numerosas propuestas creadoras del poeta en los diversos niveles de la lengua, especialmente a partir de *Cólera buey*. En este sentido, ha advertido Boccanera cómo “aunque el tema de la revolución remita siempre a la coyuntura política (de variadas geografías), significará siempre algo más allá de lo meramente circunstancial; concretamente una instancia como posibilidad de diálogo humano en su punto más alto, ese diálogo repujado por «la belleza incesante»”¹¹⁴.

Por otra parte, el exilio ha dado pie a una propuesta verbal complejísima y dilatada en el tiempo –desde *Hechos* hasta *Salarios del impío*– que puede entenderse como visión exiliar, pues el poeta desarrolla, en articulaciones diversas pero extremadamente coherentes, la visión del exilio como la condición central del ser humano, a la que llega tanto por sus dolorosas experiencias personales como por el encuentro con formas culturales heterogéneas que han sostenido esa misma visión: la mística, la cábala, el tango o la poesía sefardí, y que puede señalarse a través de cuatro importantes núcleos de sentido.

En primer lugar, establece una red temática –memoria, orfandad, espanto– de sorprendentes resonancias, porque hace visible lo invisible, el espacio de la intimidad más honda, que puede transgredir su frontera con lo social al unir territorios sólo aparentemente inconexos, como el de lo público y lo privado¹¹⁵, y que encuentra en el empleo del género epistolar uno de sus vehículos expresivos centrales¹¹⁶. Precisamente uno de los logros de la obra de Gelman en el exilio es haber sido capaz de articular, desde una circunstancia personal extrema y en los espacios de la intimidad más honda, la conexión profunda entre el yo irrepensible (con su *hic et nunc*, la Argentina de la “noche militar”) y el mañana y el ayer al que interpelar con denuedo. Así, establece un salto temporal permanente en el que la memoria, como recuerdo activo, constituye el eje central de cualquier acercamiento, la condición de “ser en el tiempo”¹¹⁷. En el texto XX de *Bajo la lluvia ajena*, Gelman había

¹¹² En la entrevista que concedió a César Güemes para *La jornada*, 12 de septiembre de 2000. En <http://sololiteratura.com/gel/gelmisclapoesia.htm> (19 de julio de 2005).

¹¹³ Se trata del primer verso del poema “Presencia del otoño” (*El juego en que andamos*).

¹¹⁴ Jorge Boccanera: *Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Juan Gelman*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, p. 41.

¹¹⁵ “Lo subjetivo se conecta inevitable y directamente con la política, o mejor, contra la ideología, como operación verbal para abolir la alienación que separa al sujeto poético de la esfera de lo público”. En Miguel Dalmaroni: *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*, op. cit., p. 90.

¹¹⁶ María del Carmen Sillato: “Juan Gelman: Cartas desde el exilio”, *La Página 47* (2002), pp. 53-60.

¹¹⁷ Así, en el artículo de Carlos Javier Morales: “Juan Gelman: poesía total”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 532 (1994), pp. 143-148.

reflexionado sobre esas dislocaciones temporales en íntima conexión con su argentinidad: “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”.

En segundo lugar, se produce la intensificación de algunos rasgos estilísticos de su producción que hemos seguido atentamente –interrogaciones directas encadenadas, creaciones verbales de toda índole y un uso no convencional de la barra gráfica–. Algunos de estos elementos ya estaban presentes en su obra anterior, pero cobran una presencia mucho mayor. Por otra parte, el ahondamiento indicado no se restringe a confluencias temáticas o rasgos de estilo –dado que el exilio puede considerarse en su obra el *tejido* sobre el que se imbrican numerosas formas–, sino que supone el desarrollo de una concepción poética que hacía convivir formas y tradiciones heterogéneas en una propuesta necesariamente fracturada.

En tercer lugar, asistimos a un desplazamiento hacia zonas de sentido en las que el lenguaje es también “el expulsado”, es decir, en las que la experiencia exiliar modifica de modo raigal al verbo que la nombra, por la necesidad de inventar una lengua que arrase, según Dalmaroni, “con la *realidad* alienada del lenguaje que el poder nos entrega estamentado”¹¹⁸. En este sentido, la lengua de Gelman se perfila como un idiolecto perfectamente singularizado que se pregunta cómo arrasar con los factores de alienación del hombre (llámese Juan, Sidney o Eliezer).

Por último, la experiencia de la expulsión, referida en un lenguaje expulsado, supone también una invitación compleja y activa a calibrar la distancia que media entre poesía y poema, considerando aquella como “inaferrable”, como persecución insuficiente pero extremadamente necesaria.

Esta última característica puede anotarse también para la última etapa de la poesía de Gelman. Desde *Incompletamente* hasta los inéditos (el último, de fines de junio de 2005), el escritor ha profundizado en una de sus líneas anteriores de trabajo, marcada por la *obsesión* del tiempo: los títulos de su último poemario hasta la fecha y de la antología *En el hoy y mañana y ayer* (2000) apuntan en esa dirección. Precisamente *Salarios del impío*, que antecede en su redacción a *Incompletamente*, le había permitido cerrar la etapa anterior: “Espero que sea un cierre porque yo ahora no estoy exiliado. Vivir fuera del país es para mí una elección”¹¹⁹.

Ello no excluye, claro está, que las obsesiones que fueron dominantes en el pasado o las que tienen carácter transversal –el amor, la niñez, la poesía– hayan dialogado de diverso modo a lo largo del tiempo. Las primeras son ahora *reintegradas* en un espacio verbal distinto, distinguido por una tensión verbal mucho menor y por una apertura permanente del poema hacia su propio cuestionamiento. Si en *Incompletamente* revisaba Gelman los nudos de la memoria (“que no se quiere apagar”), ahora agudiza la vivencia invertebrada y flexible del tiempo, de modo que se invita al “repetido porvenir”, a la eternidad “hacia adelante” y “hacia atrás”, lo que explica en parte la extraordinaria importancia de la noción de palimpsesto en su obra.

En su conjunto, puede proponerse la poesía de Gelman como la tablilla de cera o el manuscrito de papiro que conserva huellas de escrituras anteriores y sobre el que se han escrito nuevos textos. Las “raspaduras” se hacen evidentes a través de las diversas intervenciones del poeta sobre el material heredado: citas, comentarios o com/composiciones, que concretan el alcance de la intertextualidad en su obra y afianzan aquel verso con el que hacía suya la propuesta de Lautréamont: 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” (de “Siempre la poesía”). Al

¹¹⁸ Miguel Dalmaroni: *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*, op. cit., p. 92.

¹¹⁹ Pablo Montanaro y Ture (Rubén Salvador): op. cit., p. 33.

tiempo, las diversas “traducciones”¹²⁰ (algunas ficticias y otras reales) confluyen en la misma desestabilización del sentido por la que se re-construyen los significados a partir de su cuestionamiento, su *extrañamiento* anterior que necesariamente invita a sostener el concepto de escritura *compartida*. Esa estrategia polifónica, por la que el hablante poético se caracteriza por su pluralidad y desemboca en el *gelmaneo* en tantos nombres (a su vez ficticios o reales, como ocurre con la atribución apócrifa de epígrafes a autores de diversas épocas y latitudes), ha sido definido como deseo de otredad, como apertura al otro. En palabras de María del Carmen Sillato,

El recurso de desdoblamiento y desplazamiento del yo es una de las características sobresalientes en la poética de Juan Gelman. No se trata de fundir el “yo” lírico con una voz colectiva o despersonalizada sino, más bien, de continuar hablando desde el “yo” asumiendo al mismo tiempo su capacidad de ser un “otro” (...) Ese deseo de “otredad” se presenta en Gelman como una necesidad de ampliar los horizontes desde una posición de índole individual a otra en la que el yo desdoblado trascienda los límites de la unicidad y se exprese a partir de las múltiples facetas que lo componen¹²¹.

De este modo las voces del pasado que han sido citadas, comentadas, reescritas, se harán “repetido porvenir”. Dado que su último libro se titula *País que fue será*, ¿podríamos hablar de *Poeta que fue será*, *Oficio que fue será*?

Al hacerlo, ratificaremos la persistencia inquebrantable del oficio, que, al igual que la memoria, “no se puede apagar”, porque, como ha afirmado Gelman, “nada pudo nunca ni podrá jamás cortar el hilo humano de la poesía, ése que nos continúa desde el fondo de los siglos como nuestra belleza posible”¹²². Y ello ocurre por la naturaleza *ardiente* del oficio, justamente porque, para el argentino, “la poesía es lenguaje calcinado y su palabra se alza desde esas calcinaciones que algunos llaman silencio y, sin embargo, todavía se retuercen y aun crepitan”¹²³. Sólo desde ella puede el escritor apagar la “cultura del secreto”, ese fuego doloroso. Es decir, podrá ahondar en la importancia que adquiere la memoria, cuyo antónimo será olvido sólo mientras el antónimo de olvido sea verdad, como para los griegos antiguos¹²⁴. De ese modo, y tal vez sólo de ese modo, la memoria literal, que es particular y se ancla en el pasado traumático, horadando al que la transita una y otra vez, puede transformarse en memoria crítica¹²⁵, aquella que es capaz de transformar *lo que fue* en *otra cosa*. Ha apuntado Eduardo Milán¹²⁶ que la poesía de Gelman es una operación alquímica por la que la oscuridad se transforma en luz, o el dolor literal que dice su nombre en dolor transfigurado cuyo nombre es amor.

Como en el cuadro de Juan Gris que sirve de portada para la cubierta de este libro, la intensa sentimentalidad que podía albergar el “Retrato de su madre” –así en el argentino

¹²⁰ Durante su exilio en París, Gelman formó parte del grupo de traductores supernumerarios que conseguían contratos puntuales de la UNESCO. Allí inició su relación con Valente, jefe de la sección de traductores al español del organismo internacional. También compartió esas tareas con Aurora Bernárdez, a quien dedica *dibaxu*.

¹²¹ María del Carmen Sillato: *Juan Gelman: las estrategias de la otredad*, op. cit., p. 11.

¹²² En el discurso con que recibió el Premio Nacional de Poesía 1993-1996. En <http://www.literatura.org/Gelman/jgT4.html> (16 de agosto de 2005).

¹²³ En la entrevista concedida a Manuel Rico para *El País*, Madrid, 16 de enero de 2000, bajo el título “El territorio más exiliado de la lengua”. En <http://sololiteratura.com/gel/gelentrterritorio.htm> (15 de agosto de 2005).

¹²⁴ En el discurso con que recibió el Premio Nacional de Poesía (op. cit.).

¹²⁵ En Tzvetan Todorov: *Los abusos de la memoria*, Madrid, Paidós, 1996.

¹²⁶ En el prólogo a *Pesar todo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 7.

Carta abierta o *Carta a mi madre*, dos ejemplos dramáticos– es expresada literalmente y al mismo tiempo transformada. La mirada del artista –la descomposición en formas geométricas del cubismo inicial de Gris (cuyas iniciales coinciden *también* con las del poeta, con quien comparte además precisión y lirismo¹²⁷), el ahondamiento en el tejido verbal de una cultura, en Gelman– no se constriñe a esa sentimentalidad sino que es capaz de brindar una mirada transformadora y abarcadora en la que se puede sentir el alto peso depositado en la poesía. Ese “pesar todo”, título de la antología de Gelman que obtuvo el Premio de Poesía José Lezama Lima concedido por Casa de las Américas en 2003 –porque la palabra “pesar” funciona como sustantivo y como verbo, es decir, indica que la obra del argentino lo pesa todo y en ella todo pesa, a la vez que causa pesar–, señala hasta qué punto su poesía abarca el pasado y construye el futuro (o su viceversa). Nombrar, una y otra vez, en una lengua poética que se afila una y otra vez, es un modo de otorgar sentido de continuidad y supervivencia. Como cuando su madre le contaba que, ante los *pogroms*, su abuelo ruso sacaba de una arqueta un pergamino de mediados del siglo XVIII que contenía los nombres de los rabinos que fueron sus antepasados directos, y leía esos nombres a sus catorce hijos e hijas sentados en silencio alrededor de la mesa¹²⁸.

Las palabras, aire en el aire, trazo en el papel, sin embargo otorgan ese sentido de continuidad y de supervivencia¹²⁹. Por ese aire de las palabras, este transterrado de lengua extranjera, extraña o extraviada que escribe en un idioma que ha atravesado el vivir entero, brinda una poesía que contiene silencios que todavía crepitan.

M^a Ángeles Pérez López
Universidad de Salamanca

¹²⁷ Gustavo Martín Garzo: “Misterio, precisión y lirismo de Juan Gris”, *El País*, Madrid, 9 de agosto de 2005, pp. 27-28.

¹²⁸ Parafraseo el relato que hace el poeta en “Lo judío y la literatura en castellano”, *op. cit.*, p. 89.

¹²⁹ En Pablo Montanaro y Ture (Rubén Salvador): *op. cit.*, p. 109.