



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Juan Gelman o la poesía como aventura del lenguaje

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Juan Gelman o la poesía como aventura del lenguaje / S.Lafuente. - STAMPA. - (1995), pp. 9-77.

Availability:

This version is available at: 2158/776497 since:

Publisher:

Polistampa

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE NEOLATINE

SILVIA LAFUENTE

JUAN GELMAN
o la poesía como aventura
del lenguaje



EDIZIONI POLISTAMPA FIRENZE

© 1995 EDIZIONI POLISTAMPA
Via S. Maria, 27/r - Firenze
Tel. (055) 2337702 - 229410 - Fax (055) 229430

*mi corazón es espléndido
como una palabra*

JUAN GELMAN

EL CONCERTISTA
DE PALABRAS

Uno de los rasgos que caracterizarán la poesía y la prosa de las décadas del 20 y del 30 será la oposición a la corriente del discurso normal consagrado por la tradición. Ésta es la idea que guía a la creación literaria vanguardista: para que el significado encuentre una expresión nueva, la sensibilidad debe sacarse de encima el peso muerto de la precedente así como está radicada en los modelos gramaticales y en las jerarquías lexemáticas.

El sistema de la lengua, admitiendo infinitas realizaciones, proporciona al escritor los medios para su expresión inédita; pero al mismo tiempo existe un sistema de realizaciones obligadas, un sistema normativo que se impone limitando la libertad expresiva.

La violación de la norma es precisamente uno de los rasgos que caracterizarán la corriente de experimentación lingüística de la vanguardia. Basta pensar, en el ámbito de la literatura hispanoamericana, en la insubordinación de Huidobro “contra la lengua y su sistema de normas”¹, en la “arbitrariedad liberadora” de Oliverio Girondo “... deslocador que perturba la seguridad semántica proponiendo conexiones insólitas”² o en la poesía de Vallejo “que se hace desde adentro y en contra de la lengua”³.

Pero estas cuestiones que las vanguardias habían propuesto como prioritarias fueron olvidadas durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra por el prestigio que adquirieron, tanto en Europa como en los Estados Unidos, poéticas conservadoras y antiexperimentales.

Las nuevas dimensiones que en cambio ha ido adquiriendo el lenguaje a la luz de disciplinas recientes han ido creando al mismo tiempo la concepción de un arte verbal crítico, que tiende a reconsiderar los materiales y los métodos de la escritura.

Algunos autores hispanoamericanos, intensificando la práctica de la experimentación lingüística, sobre todo a través de procedimientos de desviación lingüístico-semánticos, transformarán la obra en la realización poética de las posibilidades de la lengua. Escritores de gran calibre, como el chileno Gonzalo Rojas y el argentino Juan Gelman en el ámbito de la poesía y el cubano Cabrera Infante en el de la prosa, transitarán por este camino abierto por la vanguardia hispanoamericana. La experimentación constituye para estos autores el centro mismo de su actividad literaria. No pierden nunca de vista la naturaleza y funciones de la lengua, que se presenta en sus obras en toda su materialidad, volviéndose material de fruición y juego.

Esta praxis lingüística presente en la poesía de Gelman lo lleva a interrogar, a manipular la ambigüedad de las palabras, a trabajar sobre ellas, a deformar las palabras en manera sutil, a desviar la regla pero con exactitud, a desorganizar “el caos/ con loca exactitud”⁴.

Asumir el caos es para la visión poética de Gelman tomar conciencia del desorden en que se vive como un todo orgánico. Ésta es una idea dominante en el ambiente cultural argentino de los años 60 que, junto a otras posiciones teóricas sobre el arte, se encuentran compendiadas en un libro publicado por esos años por un conocido pintor argentino, Luis Felipe Noé. Libro indispensable para conocer la visión cultural de los poetas argentinos de la generación de Gelman.

Respecto a la conciencia del desorden Noé sostiene que “elaborar la estética de lo antiestético es ir contra todos los pequeños órdenes y tratar de dar una visión orgánica del caos y el desorden, pues éstas son las notas principales de la sociedad en que vivimos”⁵.

En efecto, el sistema de la lengua, ya sin el control normativo, se desorganiza pero sólo a través de precisos instrumentos expresivos. Por esto el caos es potencial de nuevas formas, obliga a crear continuamente nuevos instrumentos ordenadores, coherentes con el dictado interior. El artista buscará nuevas formas para realidades nuevas (o que él asume como nuevas). Quizá la novedad – sostiene Noé – sólo consista en su asunción. Es eso justamente lo que ha hecho el Pop Art respecto a una determinada realidad: “no se trata de inventar una nueva realidad, sino de estar libres para asumirla”⁶.

El poeta siente el peso de la creación sobre todo en el momento en que empieza a expresar lo nuevo “con bastante de lo viejo”⁷ hasta liberarse definitivamente para recomenzar más tarde con nuevas búsquedas. “Cada libro – dice Gelman – es obediencia a una obsesión particular que buscaba agotarse”⁸.

Violando la convención aceptada entre significante y significado el escritor se propone en realidad la creación de otra convención que responda esta vez a sus propios criterios poéticos. Saúl Yurkievich afirma a este propósito que Vallejo no sólo reconoce la arbitrariedad del signo lingüístico, sino que aprovecha de ella para “acrecentar su libertad de escritura”⁹.

Esta libertad otorga a la palabra un gran poder generador; esto explica la continua y radical búsqueda lingüística del mundo poético gelmaniano, donde toda la realidad se “codifica” en un idioma continuamente expuesto a la experimentación.

En su poesía la experimentación se manifiesta fundamentalmente como actitud crítica frente al código lingüístico inicial, frente “a los límites que una cosa conformada impone”¹⁰.

Esta acción subversiva contra el código es sin duda un gesto de rebelión. El poeta, fracturando las palabras, maltratando la "norma", recurriendo con provocadora frecuencia al solecismo, se comporta, en realidad, como el niño que, con su jerga secreta, rechaza las reglas del discurso adulto en una tentativa de rebelión¹¹. Esta tendencia se evidencia en Gelman desde los comienzos de su obra literaria: "Esto que tengo de niño fundamental/ se me rebela" sobre todo cuando la norma contrasta con la realidad: "Cómo duele, hermanitos,/ saberse de memoria la h de hambre"¹². El poeta al igual que los niños juega con la lengua retorciendo las palabras, creando otras inexistentes, despertando asociaciones insólitas entre los sonidos.

La transgresión que se exterioriza a través de la ruptura de la frase poética, de la dislocación sintáctica, de la variación fonética o morfológica de la palabra en la búsqueda de otros significados no directos, escondidos, responde en parte al clima de represión política de la Argentina de los años sesenta, sobre todo a la censura castrense que "instaura en la expresión el imperio de la norma estatal" como afirma Yurkievich. En el momento en que la libertad de palabra se vuelve un acto delictuoso, cuando esgrimir una palabra autónoma es "atentar contra la seguridad de estado" es entonces que el poeta se rebela tratando de "decodificar la lengua consentida", desautomatizándola, volviendo "heterogénea y lábil su previsible monotonía". Es el momento en que el poeta restituye al pensamiento "su proteica pluralidad" y a la lengua "su poder generador". Transgresiones intolerables porque para "esos mandatarios de la muerte la oposición por la palabra se vuelve oposición armada"¹³. Es por ello que el poeta imagina la palabra como un revólver listo para dispa-

rar: “puso el dedo en la palabra inicial/ apretó la palabra inicial apuntando al dictador o burócrata”¹⁴.

Gelman, que es subversivo en su relación con la palabra, conduce una lucha bastante real contra el sistema normativo, alienante y banal y aun reconociendo la impracticabilidad de un *golpe de verso*:

este hecho explica que ningún endecasílabo derribó hasta
[ahora
a ningún dictador o burócrata aunque
sea un pequeño dictador o un pequeño burócrata/ y también
[explica 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 incesante¹⁵ .

acaba por equiparar la realidad a las palabras. Se destruye la lengua codificada para poder intervenir sobre la realidad. En una entrevista Gelman recordará a este propósito un verso de Paco Urondo, compañero de generación: “Yo empuñé las armas porque busco la palabra justa”¹⁶.

Gelman es un escritor que se niega a aceptar una visión del lenguaje que limite, que ponga obstáculos a su imaginación como creador de lengua, que reprima su capacidad para construir usos lingüísticos, que refrene su placer en la generación de palabras vividas. Añadiendo inventiva a su labor de escultor o albañil ayunta palabras, las combina, las vuelve visibles. De esta manera obstaculiza al lector, le impide remitir automáticamente el texto a un

ámbito diferente (la “realidad”) del de las palabras que lo componen, pues ellas son la realidad primera. La inmediata consecuencia de esta visión poética es la original relación que establece con el lector: lo obliga a conectar palabras, a construir la sintaxis, a intervenir en la producción del sentido del texto. Para lograr este propósito Gelman acaba eliminando la “norma” y compensa con la materialidad verbal el desconcierto que la escasez de precisión del significante o del significado provoca en el lector. Sin poder evitarlo, al ir y venir por la poesía, el lector sigue el movimiento propuesto por el poeta, quien lo obliga a duplicar su juego.

Por ello sería reductivo considerar la poesía de Gelman una *poesía politizada*. La ideología se relaciona sobre todo con la manera en que la obra se pone con respecto al lenguaje. En realidad, el discurso político, más que impregnar el contenido, moldea la forma. “Toda búsqueda” – dirá Noé – “es una voluntad de forma”¹⁷.

La desviación de la norma está sustentada en realidad por una visión existencial más amplia. Transgredir es también una forma de recobrar el poder creador de la palabra dando de este modo un renovado sentido a la vida. Esto es posible porque Gelman traslada en las palabras toda su experiencia vital: su historia, su mundo circundante, sus modos de representación y creación. Así como lo vivido, “el turbión las penas los olvidos/ las penumbras la carne la memoria/ la política el fuego el sol de pájaros”, en continuo movimiento, no se detiene sino “hasta dar en palabra”¹⁸, del mismo modo las palabras, calándose en la realidad, acaban por “delirar como ella”¹⁹.

La inspiración del autor se enriquece justamente a través de la labor realizada sobre el material lingüístico. Gracias a esta tarea cotidiana de montar y desmontar letras

y estructuras se regeneran las posibilidades de dar sentido a la vida, a los espacios en que se vive y a los recuerdos:

o como yo/ que escribo palabras para volver
a mi vecino que mira la lluvia/
a la lluvia/
a mi corazón desterrado/²⁰

Las palabras en perpetuo estado de *recién nacidas* vivifican, renuevan, pero al mismo tiempo condenan:

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 salvación²¹

y esto es posible porque el idioma es para el *concertista de palabras*²² “una manera de entender el mundo y aun de enfrentarlo y padecerlo”²³.

GELMAN Y LA CONCEPCIÓN POÉTICA
DE LA GENERACIÓN DEL 60.

Como ya hemos afirmado Gelman escribe en un momento histórico que tendrá hondas repercusiones en su concepción de la palabra. Es el momento en que en Argentina el poder ejerce “el control policíaco de la palabra insumisa”²⁴. Esta acertada expresión de Yurkievich se refiere en modo particular al período inmediatamente posterior a la revolución cubana, al momento en que se produce la aparición de simultáneos movimientos liberadores en América Latina, movimientos que producirán una sanguinaria represión y la instauración de nuevas dictaduras militares.

Gelman como otros poetas que integran la generación del 60 vive un tiempo de inconformismo y de sacudimientos políticos. Es la época de los grupos literarios que reivindican a la *beat generation* norteamericana y que adhieren a las vanguardias europeas de principio de siglo.

En la Argentina de los años 60 la nueva promoción poética surge buscando también una ruptura dentro de la tradición. Gran parte de los poetas que integran esta generación vivió su adolescencia durante el mandato de Perón y su juventud en la crisis posperonista y los gobiernos interrumpidos por golpes militares de Arturo Frondizi y Arturo Illia. Gelman declara precisamente que en este período histórico había un contexto de efervescencia social muy grande que “sin duda impregnó nuestra actitud practicante”²⁵.

Era la etapa en que el intelectual reivindicaba la facultad de ejercer una práctica cultural comprometida con su realidad y su tiempo. Pero para muchos poetas de este período el interés por el agitado marco social latinoamericano no se limitó a ser ideológico. Algunos de ellos confluyeron específicamente en las organizaciones políticas

más combativas, participando activamente en la lucha política de esos años.

Los poetas del 60 ubicándose en los márgenes del lenguaje poético tradicional seguirán la trayectoria de uno de los exponentes más significativos de la escuela de Boedo: Raúl González Tuñón²⁶, atraídos fundamentalmente por la imagen transgresiva del poeta viajero que vive al margen de la cultura y del lenguaje consagrados, que transita por la periferia de la ciudad de Buenos Aires y por las “orillas” del mundo. Esta atracción se extiende también a un espacio estético-ideológico del margen más amplio al que llegan a través de la poesía de otros autores como Nicolás Olivari, por ejemplo, quien publica *La musa de la mala pata* en 1926, y de casi toda la poesía de estos años, obsesionada por la idea de frontera, de límite, de orilla; espacios efectivamente existentes en la topografía real de la ciudad que “sólo pueden ingresar a la literatura cuando se los piensa como espacios culturales, cuando se les impone una forma a partir de cualidades no sólo estéticas sino también ideológicas”²⁷. El movimiento, entonces, es triple: se empieza por reconocer una referencia urbana, se la vincula con ciertos valores y se acaba por construirla como referencia literaria. Los poetas del 60 efectuarán un movimiento contrario al de los poetas de la década del 20 pues comienzan por reconocer la referencia literaria para recuperar en un segundo momento los valores ideológicos y culturales del ambiente representado.

También la poesía de Borges de esos años, a pesar de las diferencias con los otros poetas, está obsesionada por estos tópicos y ello explica que la generación del 60 rescate a veces aunque sólo parcialmente al Borges anterior al 35. Pero en realidad la referencia literaria para estos jóvenes poetas se centra en la figura de González Tuñón,

quien, fascinado por una poesía recitable, programaba textos para leer en voz alta e incorporarlos a una circulación más amplia que la del libro. Esta actitud la volveremos a encontrar en la literatura argentina algunas décadas más tarde. Hacia 1955 el grupo “El Pan Duro” (creado por Gelman junto a otros poetas) financiaba la publicación de los libros de sus integrantes, a través del sistema de la venta de bonos. En torno a esta actividad hacían recitales para difundir sus poesías y será precisamente en uno de estos recitales que Gelman tiene la oportunidad de conocer a González Tuñón.

Pero el punto de contacto más significativo lo constituye el pasaje en la obra de Tuñón de la poesía del margen (especialmente después de los poemas de *Todos bailan*) a la poesía política. La revolución se vuelve entonces fundamento de valor ideológico, moral y estético de la literatura como lo será más tarde para los poetas de los años 60. César Fernández Moreno, el poeta que más va a cuestionar la idea del compromiso político, entablará una áspera polémica con el autor de los poemas de Juancito Caminador. En un artículo publicado por la revista *Hoy en la cultura*, González Tuñón ataca a varios poetas pertenecientes a la corriente de la poesía existencial, entre los que se contaba Fernández Moreno, por el escaso compromiso político de sus obras. Fernández Moreno le responde criticando severamente la reducción de la poesía a la política, porque tal punto de vista acaba por conducir “a una poesía no ya existencial, sino asistencial”, y, en último caso, a “algo que ya no sería poesía, así fuera o no una buena o mala política”²⁸.

A pesar de las controversias y de las dudas sobre su inclusión en la generación del 60 que no sólo “rechaza todo planteo generacional” sino que exige además una

definición política “en términos que no sé si soy capaz de asumir”²⁹ Fernández Moreno se acercará a Urondo y a Gelman en la revista *Zona de la poesía americana* (1963-1964).

Gelman, al igual que González Tuñón, sentirá una gran atracción ideológica y estética hacia los cruces culturales, hacia lo heterogéneo: hombres y mujeres que tienen diferentes historias y diferentes lenguas. Por este motivo prodiga una especial atención a la lengua de los poetas de Boedo. La mayor parte de ellos, hijos de inmigrantes, habla y escribe en una lengua inestable, el cocoliche de los años 20, una lengua contaminada por “extranjeros sin Estado, que resisten a la autoridad”³⁰. Es la misma atracción que siente por la lengua del tango y la de los místicos españoles, la de los niños o la del español primitivo de la época de la conquista.

El influjo de Vallejo también se dejará sentir de modo visible – sobre todo a partir de los años 50 – en una nueva y buscada oralidad del habla poética. El lenguaje coloquial será para Vallejo referencia de búsquedas no sólo más profundas – como sostiene Gelman – sino también más libres, libres de la utilización cotidiana que en general tiene el lenguaje.

La transformación respecto a la poesía precedente radica sobre todo en una nueva contemplación- crítica y comunicativa – de las formas coloquiales en el poema.

Francisco Urondo dirá de la poesía de este período que “como toda poesía escrita y signada por Apollinaire, es afirmativa”, una forma de ver la vida “sin resignaciones, sin culpa o autocompasión”. Es una poesía en que la libertad expresiva “no desplaza la existencialidad que la sustenta”, sea en el orden personal como colectivo. Este aspecto, por otra parte, es el que permitirá a la poesía de esta gene-

ración la asimilación de la subjetividad lírica en la denuncia social.

En la obra de arte el énfasis- continúa Urondo – más que colocarse en la belleza se coloca en la experiencia creadora, de la misma manera que en la voluntad o elección de vida no gravita la felicidad sino la “necesidad existencial de expresión y comunicación”³¹. En efecto, las características de los poetas del 60 (y no sólo argentinos) están inmersas en lo que se ha venido llamando “lenguaje coloquial o conversacional”, de herencia anglosajona. A este respecto es interesante notar como ya en 1953 Fernández Moreno en el libro *Veinte años después*, anticipaba la poesía afirmativa y conversacional de la que más tarde hablaría Urondo: “día a día reitero mi adhesión a la vida/ mediante la técnica que paso a explicar”³²; una poesía abierta a la existencia, a la comunicabilidad, mediante la adopción de un lenguaje conversacional, distante de todas maneras de la concepción poética de Tuñón que ponía el compromiso político como condición primordial y que tanta polémica habría de generar.

Gelman compartirá con los poetas de su generación técnicas y temas de ruptura, al margen de la poesía tradicional, que proyectarán en su obra complejos desarrollos de escrituras.

Es en este sentido que se pueden considerar dentro de la poética del 60 además de Juan Gelman, a Leónidas Lamborghini, Joaquín Giannuzzi, a los ya citados César Fernández Moreno y Paco Urondo, a Horacio Salas, Juana Bignozzi, Eduardo Romano, Roberto Santoro, entre otros.

Pero muchas de las tendencias de la poesía de Gelman y de estos poetas argentinos se han configurado también con el aporte del ambiente cultural de la beat generation norteamericana.

La poética antiacadémica de los escritores beat recupera aspectos de las vanguardias históricas, establece una íntima relación con el canto, con el mito, con lo primitivo y arquetípico y busca su inspiración en los márgenes de Occidente, en tradiciones muy lejanas o, dentro de las culturas occidentales, en las hablas marginadas, en la música popular, en las lenguas de las minorías.

Fundamental la contribución de las experimentaciones de Burroughs tendientes a desbaratar un lenguaje ya destruido por los manipuleos del pensamiento (recordemos la denuncia de la dictadura "Time-Life" sobre la formación de la opinión pública), del revival espiritualista que, basándose en un profundo y creativo eclecticismo religioso, proponía un renovado respeto por intereses místicos y de Allen Ginsberg, cuya poesía presenta no pocos puntos de contacto con esta generación. Su famoso libro *Howl and other poems*, publicado en 1956, circulaba sin duda en el ambiente cultural argentino de esos años.

Entre los postulados básicos de la poesía argentina del sesenta³³ encontramos la ruptura con las convenciones del género, específicamente, la narrativización de la lírica. Para estos poetas el género poesía deja de ser un género cerrado porque se toca con la narrativa. Los poetas del sesenta (así como lo hizo González Tuñón) elaboran una poesía en el límite con otros géneros. Recordemos el prosaísmo en *Los poemas de Sidney West* de Gelman, *Argentino hasta la muerte* de Fernández Moreno, o *Las condiciones de la época* de Joaquín Giannuzzi.

Otro de los principios que caracterizará la poesía de estos años es la apertura del texto a otros discursos sociales. La incorporación a los textos de materiales discursivos todavía no legitimados por la literatura, como el tango, por ejemplo.

La reescritura es una de las formas de enlace entre el tango y la denominada “poesía culta”, y en los poetas del 60 se da el cruce más productivo de la historia de la poesía argentina.

Las motivaciones del acercamiento al tango son diversas. Fundamentalmente responde a una necesidad ideológica de rescate de lo prohibido y marginal y de la cultura popular por una parte, y, por otra, una forma de relacionarse con el pasado literario: con González Tuñón, Olivari, con la gauchesca y con los letristas de tango: Manzi, Discépolo, Flores, Contursi.

Si bien la incorporación del tango en el texto poético es para la generación del 60 objeto de transgresión al no estar consagrado por la tradición más prestigiosa, una vez que esta incorporación se cristaliza se vuelve convención. Es entonces que las expresiones hechas, los estereotipos del tango se activan a través de diversos mecanismos: la variación, la mezcla insólita, la dispersión.

Respecto a los discursos de la cultura popular la actitud de estos poetas es siempre crítica. Crítica no significa sin embargo rechazo o burla. Es una forma de apropiación, de incorporación y de crítica al mismo tiempo. Cuando Gelman imita la popular pronunciación de Gardel (la nasal n que se vuelve vibrante):

¡ ah Indias varadas en el Sur !
había en tu rostro *tarta* ansiedá
así en hierros como en otras cosas y rescates
el bogar y el remar por ejemplo y el morir como bestias³⁴

o cuando Fernández Moreno cita las letras de tango:

yo tengo que entenderte Buenos Aires
o te entiendo o me muero

Buenos Aires ¿quiénes son tus papás?
Buenos Aires ¿dónde naciste?
¿cómo te decían cuando eras chico?
¿te acordás hermano qué tiempos aquéllos?
el puño del Brasil en el plexo del Congo
América desgajada de Africa con animales y todo
*eran otros monos más monos los nuestros*³⁵

no podemos decir que se trata de una burla cruel o de una parodia porque en realidad cuando “el poema se ríe de otros discursos se está riendo de sí mismo”³⁶.

El uso de la citación, de la reescritura, de la *prothèse littéraire*³⁷, tendrá un espacio fundamental en la obra de Gelman y en la de los poetas de su generación.

Un escritor toma algunos rasgos de los otros escritores (citaciones, situaciones especulares) para diseñarse, para construirse un rostro nuevo. Una manera de hablar de sí mismo a través de los modos de decir tomados de los demás: decirse diciéndolos. Experimentación que se justifica porque todo “texte littéraire est littéraire par une quantité indéfinie de significations potentielles”³⁸ y que constituirá uno de los procedimientos expresivos más significativos en las últimas obras poéticas de Gelman: “llamo com/posiciones a los poemas que siguen porque los he com/puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos...”.

El texto se vuelve un collage de imágenes de diferentes procedencias³⁹. Pero mientras la escritura vanguardista utiliza el collage para construir el texto como un objeto visual (Apollinaire) donde se destacan y se diferencian los materiales externos a través de la inclusión de tipografías distintas y donde los discursos que integran el collage conservan sus características, diferenciándose de la voz del poeta, el collage que la generación tomará de la

tradición de la literatura vanguardista añadirá una diferencia sustancial. En este sentido se acerca más al Pop Art. El arte para este movimiento, sobre todo la pintura, representa una sociedad cifrada en las cosas, una sociedad dominada por el caos, una sociedad que se va objetivando, y justamente el objeto, lo despersonalizado, se convierte en el símbolo del peso de lo social que el hombre siente. El cuadro hace posible “la imagen de relación de ese objeto con otros”⁴⁰ y lo que interesa sobre todo es que ese objeto representado en la pintura del Pop Art es absolutamente literario, “entra a contarnos algo”⁴¹, a dialogar con nosotros.

En las poesías del libro *Adolecer* de Francisco Urondo, por ejemplo, proliferan referencias, palabras coloquiales y citas poéticas, fuertemente identificadas con una cultura muy precisa, al límite casi del costumbrismo, y donde prevalece un tono irónico, humorístico. En los materiales discursivos que recorren las distintas poesías, que van desde el *Martín Fierro*: “Santos milagrosos, yo soy esta patria, vengan en mi ayuda”⁴², a los famosos versos de Darío mezclados a personajes de la mala vida argentina “como una vena de Agata/Galiffi, una buena/ chica, los suspiros/ escapan de su boca que huele/ a mandarinas amargas”⁴³, al tango, a la citación de la marcha peronista, a algunos versos de la poesía *El general Quiroga va en coche al muere* de Borges, se advierte que no hay intención por parte del poeta de incluir algo exterior al texto sino de dialogar internamente con esos discursos, la intención de expresar la dolencia que acompaña al cambio personal junto al “adolecer” de la historia y de la cultura argentina, a la crisis de una generación.

Gelman en *Com/posiciones* refiriéndose a los libros ajenos habla del diálogo que él instaura con los mismos, de

la misma manera que “ellos hicieron conmigo desde el polvo de sus huesos y el esplendor de sus palabras”⁴⁴. El sentido global de la construcción lograda con fragmentos de otros textos no se reduce a la suma del sentido de estos fragmentos, sino que es otro, completamente distinto. De allí que ninguna lengua se deje traducir: “hay que dejar esa belleza intacta y poner otra para acompañarla”⁴⁵. Reescritura entonces, parece decirnos Gelman, y no traducción.

Esta experiencia iniciada en los sesenta no se agota, continuará y se concretizará en los años sucesivos no solamente en la poesía de Gelman sino también de otros autores, como Lamborghini, por ejemplo. La intensa exploración del lenguaje que éste último comienza con las obras *Villas y Eva Perón en la hoguera* se continúa en las once reescrituras de Discépolo que forman parte del libro *Verme* publicado en 1988. Los fragmentos de clara resonancia discepoliana consienten una personal elaboración poética. Pero no sólo Lamborghini también otros poetas han utilizado la reescritura para dialogar con algunos de los más famosos temas discepolianos como Fernández Moreno en “Variación sobre un tema de Discépolo” en su libro *Sentimientos*.

Un mundo real, el mundo de la Argentina de la dictadura militar, el mundo de secuestros y desapariciones, el mundo del discurso autoritario se contraponen a otro que tiene que ver con la imaginación y la infancia, con “La bárbara inocencia sin prejuicios de la / primera pureza/ y el espléndido caos, *el delirio de la razón, la fantasía*”⁴⁶.

La poesía- dice Gelman – es también un medio para ayudar a la gente a luchar por su pasado y por su futuro, por su condición de niños, por lo que han sido o por lo que serán:

La poesía es una manera de vivir.
Mira a la gente que hay a tu costado.
¿Ama? ¿Sufre? ¿Canta? ¿Llora?

Ayúdala a luchar por sus manos, sus ojos, su boca, por el beso para besar y el beso para regalar, por su mesa, su cama, su pan, su letra a y su letra h, por su pasado – ¿acaso no fueron niños? – por su porvenir – ¿acaso no serán niños? – por su presente [...] ⁴⁷

En Gelman la figura del niño se asimila a la inocencia:

Inútilmente cae la mano sobre el niño.
No hay verdad más armada que la pura inocencia. ⁴⁸

y se contrapone a la vejez y a la muerte:

Octavio Paz Alberto Girri José Lezama Lima y demás
[obsedidos por la inmortalidad creyendo
que la vida como belleza es estática e imperfecto el
[movimiento o impuro
¿ han comenzado a los cincuenta de edad
a ser empujados por el terror de la muerte? ⁴⁹

Ser joven implica también ser capaz de infringir las reglas. Como el viejo Catón, quien al final de sus días decide borrar su figura de severo Censor transgrediendo las normas morales tanto proclamadas: “la vejez le trajo victoria” ⁵⁰.

Ser viejo es perderse “en detalles como la muerte personal” ⁵¹. Volver a la infancia, por el contrario, es volver a la poesía, es continuar lo que Noé llama “la práctica de la sorpresa” que el artista nunca debe abandonar, es recuperar la hermandad, la solidaridad entre los hombres, que denuncia la clara presencia del Vallejo de *Poemas humanos*:

Octavio José Alberto niños ¿por qué fingen que no llevan la
[calma donde reina confusión?
¿por qué no admiten que dan valor a los oprimidos o suavidad
o dulzura?
¿ por qué se afilian como viejos a la vejez?⁵²

Este acercamiento del poeta al niño y a su lenguaje tiene lugar además porque la palabra es para Gelman materia que se modela con las manos. De ahí la visión de una poesía que “debe sudar/tener callos de tanto ayuntar verbos”⁵³ , de las palabras que “a veces son peores que actos”⁵⁴, de la poesía que hace “ejercicios varios en la azotea de la casa”⁵⁵. Por ello es posible para el poeta jugar con las palabras, distorsionarlas, agredirlas, rehacerlas como lo hacen los niños. Prueba de ello son estas imágenes de César Fernández Moreno:

tienen cuerpo las palabras tocan y son tocadas
son caramelos se las puede lamer chupar mamar
hierven como peces en un estanque tropical
tienen tantas formas como las valvas según las rocas a que
adhieran⁵⁶

El lenguaje que se *aniña* es fuente de transgresión pero también de poesía, como lo serán las deformaciones o barbarismos del habla popular, el primitivismo del español medieval o el idioma argentino de comienzos de siglo.

A pesar de creer apasionadamente en el poder de nombrar que tienen las palabras, Gelman las usa con prudencia, juega con ellas, trabaja sobre ellas. No las agravia, no las agrede como, por ejemplo, lo hace Octavio Paz: “Dales la vuelta/ cógelas del rabo (chillen, putas)”⁵⁷, ni se burla jamás de ellas. Al descomponer una palabra como

un fragmento de un rompecabezas, lo hace seriamente, sin romperlo, como lo haría un niño.

Entre los discursos extraliterarios el tema político es el más frecuente en la obra de los poetas del 60.

Para encontrar un antecedente en la poesía argentina hay que remontarse precisamente a González Tuñón.

Como ya hemos afirmado, el tema político constante en la obra de González Tuñón era la revolución. Específicamente la Revolución rusa de 1917 y la Guerra civil española. La revolución estará también presente como tema en el grupo de Boedo. Esta idea no vuelve a aparecer en la poesía argentina, al menos como posición generalizada, hasta la década del sesenta.

Gelman recuperará el tema de la revolución rusa recreándola a través del recuerdo paterno:

y esa revolución fracasó/ y fracasó la piel de papá/ que
había puesto
la piel en esa revolución y salvó la piel/
esa revolución a papá lo envolvía con pájaros mudos/⁵⁸

y el de la revolución como aspiración, como experiencia totalizadora: “se fue este mes/ y no hicimos la revolución todavía”. Pero en realidad la idea de revolución de esta generación se asocia generalmente a los acontecimientos fundamentales del peronismo y a ciertas figuras de ese movimiento, como en este ejemplo de Lamborghini:

he escrito
una carta a mi Líder
al retiro
en que medita
de años hace años

desovilla

desovilla

recobrar el entendimiento
del Poder
en su Tarea
-el camino que lleva-
mi Líder
en su retiro de años hace años⁵⁹

y también a figuras de la izquierda como Fidel Castro, el Che Guevara, Mao Tse Tung. Paradigma fundamental de la generación será indudablemente la revolución cubana de 1959, una “revolución que no se deja pasar por alto”, como sostendrá más tarde Fernández Moreno⁶⁰, quien, respecto a los otros poetas, llegará a considerar con fervor la revolución con algunos años de retraso. La celebración de la revolución por parte de su maestro Martínez Estrada que permanece en Cuba entre 1961 y 1964 y sobre todo su estancia en la isla entre 1972 y 1978 como Director de la Unesco para América Latina y el Caribe, serán hechos decisivos que contribuirán al nacimiento de este entusiasmo político.

La idea de revolución articula pues gran parte del pensamiento político y poético de la década del 60:

Abrumado por el tabaco y la cultura
y convertido en un engaño por su propia clase
estaba esperando la revolución
por la desnuda, terrible acción de los otros en
la calle⁶¹.

Las posturas de Debray, Sartre, Camus sobre “l’engagement” del escritor se reproducen y difunden a través de distintos grupos como “El Barrilete” y “EL Pan Duro” y

numerosas revistas como "Hoy en la cultura, "La rosa blindada" y "EL Grillo de Papel".

Con una posición de extrema confianza en la experiencia, estos poetas (y también Gelman en sus primeras obras) se oponían lingüística y políticamente de modo ingenuo a la poesía dominante. La honda búsqueda de las posibilidades de la lengua que Gelman lleva a cabo en obras posteriores, única en el panorama poético argentino de la segunda mitad del siglo, nace en cambio de una concepción diversa de la escritura, que comienza a tener en cuenta la naturaleza lingüísticamente mediatizada de la realidad.

Como ya hemos dicho la experimentalidad nace de una aguda sensibilidad hacia las implicaciones políticas de la forma; procede de una conciencia crítica que se contrapone a dos prejuicios culturales muy difundidos con respecto a la lengua: su neutralidad, ignorando la variedad de modos y registros que presenta toda lengua en el uso, y la estabilidad, incompatible con la realidad del cambio lingüístico. Esta experimentalidad, que es, por otra parte, característica de la práctica cotidiana de los hablantes, actúa como respuesta a la represión ejercitada por el sistema anónimo del poder lingüístico.

La política puede convertirse pues en forma sobre todo cuando la poesía busca modos diferentes, no directos, de decir lo político, cuando se opone a la convención de los códigos de la escritura política, de la poesía combatiente, (como también de la poesía tradicional), revolucionando sobre todo los medios de representación verbal. Fernández Moreno en un artículo de 1972 afronta con gran lucidez el problema: "Aunque se pretenda poetizar con exclusividad, ello importa una forma, siquiera pasiva, de politizar"⁶².

Es interesante recordar a propósito de esta visión a un grupo de escritores norteamericanos que nace en torno a la revista *Language*, publicada en Nueva York entre 1978 y 1982, y que ha dado su nombre al conjunto de las propuestas creativas de estos autores. Los mismos agrupan y coordinan la acción poética como una praxis lingüísticamente crítica del presente. El rescate de la marginalidad de los años sesenta es hoy la práctica central de las generaciones del 70 y del 80 en Norteamérica⁶³.

En la obra de la más reciente poesía argentina, nos referimos a algunos de los poetas que empiezan a publicar alrededor de los años 70 y 80, como María Negroni, Jorge Boccanera, Irene Gruss, Silvia Alvarez y Graciela Perosio, entre otros, se deja sentir la presencia de la generación del 60 y sobre todo de Juan Gelman.

Lo confirman las palabras de una de estas poetisas, Graciela Perosio, al decir que su poesía es el espacio del “duelo por la agonía de una danza en la que febrilmente se enlazaron las generaciones del 60 y del 70, amantes trágicos, vértigo histórico que necesité fijar en el lenguaje del erotismo”. Lo confirma también en modo dramático la dedicatoria de su libro *La varita del mago*: “a los hombres del 60/ por cuyas ideas/ mi generación/ puso el cuerpo”, con una clara referencia a los hechos históricos que caracterizaron la vida argentina sobre todo de los últimos años de la década del 60 hasta comienzos de los años 80.

En el último libro de esta poetisa, los títulos que figuran al pie de algunos poemas corresponden a cuadros del pintor argentino Luis Felipe Noé y algunos versos escritos en bastardillas a fragmentos de la obra de Juan Gelman. La reescritura se produce partiendo pues de la obra de Gelman:

*no es para quedarnos en el amor que amamos
sino para la duda para la mutación persistente
que atraviesa los hijos los proyectos las
vidas planetarias escaleras remolinos no es
para quedarnos amor puerto partida parto
parte y no todo y no final sino puerta infini-
ta amamos no para quedarnos sino para la
angustia escudo oscuro paso en el amor que
amamos⁶⁴*

dando prueba de este modo de la actual vitalidad de la
poesía gelmaniana en el ambiente cultural argentino.

DILEMA ENTRE CONVENCION
Y TRANSGRESION.
SU INCIDENCIA
EN LA EXPRESIVIDAD LINGÜISTICA

Gelman comienza a escribir alrededor de los años 50.

Ya en sus cuatro primeros libros – *Violín y otras cuestiones* (1956), *El juego en que andamos* (1959), *Velorio del solo* (1961) y *Gotán* (1962) – se delinea, a nuestro parecer, la tendencia más relevante del estilo poético gelmaniano: la transgresión de los medios tradicionales de representación verbal frente a la materia consagrada, se refiera ésta al lenguaje poético tradicional o al de la generación de los sesenta. El pasaje de un lenguaje a otro está determinado por la continua alternancia convención-transgresión, originándose una inestabilidad estilística que entra en correspondencia con la naturaleza “cuestionadora” que Gelman atribuye a la poesía⁶⁵.

En su conjunto, el estilo “político” de la poesía gelmaniana se define entonces por el alternarse de tradición y empeño iconoclasta⁶⁶, por el rechazo permanente de las formas consagradas de la lengua al ir en búsqueda de su original poder creador y, en consecuencia, por su continua inestabilidad y desequilibrio.

De estos aspectos el más distintivo es, como ya hemos afirmado, la transgresión lingüística, cuyo itinerario nos permitirá seguir las transformaciones en la obra del poeta argentino.

Estos textos marcan el comienzo de la concepción de la poesía como forma, como búsqueda, como experimentación del lenguaje: “Cuando al entrar al verso me disloco”, “no cabe un adverbio”, “sufro el sustantivo” y de la consiguiente oposición a los criterios de la escritura corriente: “quién me manda pelear con la gramática”⁶⁷, que implica ya la idea de la materialización de la lengua, de la relación carnal con las palabras: “todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre”⁶⁸, palabras que son realidades intrínsecas y no meros instrumentos de expresión.

Anticipando la escritura posterior el hablante de estas composiciones pareciera estar dando el primer paso para transgredir las normas impuestas. Los errores gramaticales, el uso de las minúsculas, la creación de neologismos, la reescritura, entran en el texto apropiándose tímidamente del espacio verbal. De este modo Gelman cede la iniciativa a las palabras.

Se siente sin embargo en el tono general de estos poemas que Gelman privilegia la tendencia dominada en lo temático (y en el acento popular marcadamente porteño) por la influencia de González Tuñón⁶⁹.

La identificación del público y del privado o, si se quiere, la consubstanciación del dolor subjetivo del hablante lírico con el dolor social (“los sentimientos solidarios” – dice Gelman – “ensanchan la subjetividad humana”, principio que comparte con otros poetas de su generación), se presenta ya en esta primera etapa: “A este oficio me obligan los dolores ajenos”⁷⁰, y tiene su epílogo en el poema “Final”, que cierra un ciclo literario y existencial:

Se habrá comido toda la rabia del mundo
por antes de morir
y después se quedaba triste triste
apoyado en sus huesos.

La muerte literaria anuncia un inmediato renacimiento:

Ya te abajaron, hermanito,
la tierra está temblando de ti.
Vigilemos a ver dónde brotan sus manos
empujadas por su rabia inmortal⁷¹.

Junto al placer de buscar nuevos modos de expresión de la lengua: del error gramatical (ponido) al lexical (abajaron), del lenguaje coloquial al uso de las minúsculas, emerge la figura de la muerte. La relación muerte-resurrección por la palabra (donde la palabra muerte puede también significar agotamiento de una técnica, de un recurso, de un estilo) recorrerá gran parte de su obra posterior.

Habrá que esperar sin embargo *Cólera Buey*, editado por primera vez en 1971, para encontrarse con un momento cualitativamente diferente en la obra de Gelman, aun con respecto a los poetas de su generación, y esto se expresa ya en la primera poesía de la Sección que lleva el mismo título del libro. El nombre de la poesía es precisamente “Gotán”:

yo no escribí ese libro en todo caso
me golpeaban me sufrían
me sacaban palabras
yo no escribí ese libro entiéndanlo

así, estará mejor o muy peor
visto nomás que la poesía
gira en sus propios brazos nada
teniendo al fin que ver con ella⁷²

Estos versos son los que seguramente recuerda Martini Real al afirmar que *Gotán* es el libro que marca “el agotamiento de una tendencia y el punto preciso en el camino individual del poeta”⁷³.

Este vuelco que representa *Cólera buey* se revela en el alejamiento del tema político y en el acercamiento a la temática amorosa (no sin abandonar el impulso transgresor, titulado irónicamente “Sipi” o “Cerveza” poemas de

temática amorosa) y también en la preferencia por las formas líricas en lugar de las narrativas y coloquiales.

Pero la “revolución” poética se logra primordialmente con la intervención material sobre la lengua al infringir el sistema establecido de la misma. Aparecen en esta obra una serie de operaciones de experimentación discursiva que resultarán imprescindibles en la definición del estilo gelmaniano: la ausencia casi absoluta de puntuación, el predominio casi total de las minúsculas, la aparición de palabras anómalas, un sistema de transgresiones ortográficas:

te escribo en una hojita de papel
caída del cuaderno del hijo
con una baca un vurro
sumas restas⁷⁴

y también morfológicas, que consiste básicamente en alterar las normas de combinación de los morfemas que forman las palabras: sustantivos que originan verbos neológicos: de sol “solar”, de otoño “otoñar”, de tristeza “tristeartear”; superlativos irregulares como de vuelo “vuelísimo”; formación irregular de adverbios como de pájaro “pajarmente”; intercambio de sufijos en la formación de sustantivos derivados de adjetivos: de blanco “blanqueza” (calco de tibieza) en vez de blancura; perífrasis verbales desusadas: “hace miedo” “hace hambre” (calco de “hace frío”); trueque erróneo de adverbios: “muy” por “mucho” o de preposiciones: “sin” por “con”, “sinmigo”.

Las modificaciones de esquemas morfológicos del sistema generalmente se intersecan con diversos recursos expresivos:

celebrando su máquina
el emperrado corazón amora
como si no le dieran de través
de atrás alante en su porfía

alante de ala de volar
que no otra cosa intenta
molestándole piedras
como especie de pies

pies que piensan en vez de alar (...) ⁷⁵

La aliteración, cuyo efecto de paralelismo fónico permite la identificación del adverbio “adelante” o de la forma vulgar “palante” (derivada de la contracción entre la preposición “para” y el adverbio) con “alante”, posibilita también la asociación semántica entre “alante” y “ala”, añadiendo de este modo la connotación de libertad y fantasía al sentimiento amoroso. La creación del significante se produce pues por derivación paralelística respecto a palabras cercanas en la línea del verso. De esta manera la invención desplaza la normalidad (que tanto puede referirse a la norma como a la transgresión) subvirtiendo lo usual; pero los nuevos signos no pierden casi nunca su significado lógico, no son totalmente arbitrarios, generalmente están motivados y en el sintagma adquieren su plenitud semántica ⁷⁶.

En la lengua un término se define no sólo por lo que es y significa, sino también por las asociaciones y oposiciones fónico-semánticas en que entra con otros términos de la misma. En el caso del lenguaje poético germaniano la total libertad con que se realiza el proceso de asociación y oposición de un término en el plano paradigmático de la lengua determina en su translación al

plano sintagmático la inevitable infracción del sistema. Se crea así otra convención cuya arbitrariedad está regida por criterios poéticos.

La transgresión contribuye a que se produzcan diferentes tipos de comunicación. Al comienzo de la poesía "Épocas", por ejemplo, un cambio morfológico provoca un fuerte mensaje emocional: "hemos debido estar gentísimos para quedarnos tan solos/ lumumba usted y yo/ una mañana cualquiera en medio de la historia"; la irregular combinación de un morfema, "gentísimos", representa con gran acierto expresivo la profunda humanidad que acomuna al poeta y al héroe africano muerto. En esta poesía Gelman vuelve a introducir la impronta política, pero a diferencia de los libros anteriores, la dislocación verbal hace más compleja la escritura poética y la enriquece.

No siempre se mantiene sin embargo la misma tensión lingüística. En las poesías "Muerte de Felipe Vallese" o "Argelia", por ejemplo, al usual tono fervoroso, heroico, del tema político no lo acompaña la intensidad y consistencia de la experimentación verbal.

Para llevar a cabo esta experimentación el poeta interviene sobre diversos sistemas y registros lingüísticos. A la forma verbal de la segunda persona del imperativo modificada por el voseo, característico del lenguaje rioplatense: "la pajarera de pentecostés/ no te acostés no con la pajarera" se añaden vocablos metamorfoseados provenientes del tango: "de pies señores ándales de pies/ carancanfunciales carancanfuncalés"⁷⁷ y, en fin, las creaciones léxicas y morfológicas características de su idiolecto poético: "y tú eres un desierto abierto entre dos senos/ y yo como un camello te recorro caliente/ y después del amor volvemos al amor/ y amoramamos amamos amemoramos

mamos⁷⁸". El juego con los sonidos, efecto de la desviación de la norma, se pone al servicio de un significado fuertemente erótico.

Esta coexistencia de la autoexpresividad con la lengua coloquial rioplatense (que implica ya una desviación respecto a la norma castellana), con el lunfardo, con el registro escrito de la lengua estándar, y hasta con el código lírico del español, se complica aún más en las *Traducciones* al intervenir no sólo otros registros lingüísticos, como en *Los Poemas de Don Pero*, donde se remeda el registro de las Crónicas de Indias, sino también la reescritura.

El poeta pasa de la reescritura o cita de las formas del proverbio, de la poesía de Safo y del Corán a la invención de personajes ficticios, de poetas extranjeros (como el supuesto poeta inglés, John Wendell), de los cuales aparece como traductor, a la lectura-reescritura de la *Spoon River Anthology* del poeta norteamericano Edgar Lee Masters. Quien reescribe representa pues una pluralidad de voces cuyo distanciamiento favorece el juego verbal. Es así que al remedar el registro de las Crónicas se dilata el espacio de posibilidades de creación de neologismos:

las mujeres se cubren todavía con manta pequeña
y necesitan todavía de hombre para cubrirse más
pero gritan
en toncoté indama zanavirona y lule gritan⁷⁹

Se alternan neologismos con palabras existentes, aunque a veces no de inmediata intelección: "toncoté" y "lule"⁸⁰, términos provenientes de lenguas indígenas, coexisten con invenciones lexicales: "indama", "zanavirona".

En *Traducciones III*, donde aparece el personaje lírico Sidney West, cuyo nombre da el título al libro:

a sidney west se lo comieron todos los pájaros
que supo inventar
la *ponina* y el *nino* especialmente
golosos de su estado y pasión
abierta dulce como inútil⁸¹

"*escátame la sepa*" roy joseph gally decía
y un calandria o perro o gran trasluz le levantaba
el buey tranquilo
le metí la boca en la *carona*
le daba dura *escarrabeca*⁸²

aumenta la complejidad de la elaboración lexical.

En un sintagma se suceden palabras conocidas, otras que no reconocemos, palabras de las que ignorábamos la existencia pero que forman parte del sistema lexical del español peninsular o americano, es decir, palabras que existen pero que, según nuestra percepción, bien podrían no haber existido, como "ponina" y "carona"⁸³, por ejemplo, y palabras desconocidas, es decir, verdaderos neologismos.

El juego lingüístico basado en la ambigüedad del límite que separa lo que es patrimonio de la comunidad lingüística de lo que no lo es, deja al descubierto el carácter profundamente convencional del sistema de la lengua.

Se pasa de la reescritura de la poesía de Safo, en la que el poeta usa el registro lírico español, a una lengua despojada de un sistema normativo: "de modo que haber cerca culebra o víbora y matarla/ es mejor de comer quel rey" de *Los Poemas de Don Pero*, cuya representación, si bien

responde a la fantasía poética del autor, se caracteriza al mismo tiempo por una fuerte impronta realista, a causa de la verosimilitud de la reconstrucción filológica.

Con los *Poemas de Sidney West*, nos encontramos frente al ya conocido movimiento estilístico de alternancia convención-transgresión. Se contrarresta la narrativización de la poesía con un profundo contenido lírico-elegíaco: los lamentos por el árbol, el pájaro, las aguas, configuran toda la obra.

En esta obra los pequeños seres de la naturaleza son los verdaderos protagonistas. A diferencia del libro de Masters, compendio de verdaderos retratos de personas víctimas de la difamación e hipocresía, típicas del ambiente puritano norteamericano, el mundo elemental de *Los Poemas de Sidney West*, constituido por diminutos animales, plantas y objetos, representa un estado arcaico al cual el hombre anhela regresar tratando de recuperar en lo primitivo un estado creativo: “se supo que los ojos de vernon vries vivían así:/ adorando pájaros ríos cataratas el océano extenso”. Mundo que termina siempre con la muerte:

hay palomas que brillan al sol
cuando piensan en vernon vries como hojitas
les salen del pico
pero a él se lo llevaron los tábanos
y estaba como rojo de miel⁸⁴

Estos seres elementales, como las palomas, se asimilan a las palabras, cuyo vuelo el hombre intenta inútilmente imitar:

Todas las palomas de la tarde perseguían a vernon
vries y era maravilloso

verlo huir de tanta crueldad o blancor
pero él creía hacer esfuerzos para volar con ellas
y en realidad hacía esfuerzos para volar con ellas
pobrecitas⁸⁵

Después de cada tentativa el resultado es siempre el mismo para estos personajes líricos: la muerte, que es, por otra parte, la gran protagonista de la *Spoon River Anthology*: "All, all, are sleeping on the hill". Recordemos que Masters, dando la palabra a personajes de una ciudad de fantasmas, los devuelve momentáneamente a la vida.

Por ello tal vez la vuelta a los orígenes de la lengua (como la aspiración del hombre a regresar a los elementos, a la infancia) no sea nada más que la tentativa de recobrar para el lenguaje la creatividad perdida, una forma de exorcizar la muerte.

LA POÉTICA DE LO ÍNTIMO
Y SU REPERCUSIÓN LINGÜÍSTICA

Decir década del 70 es decir desaparición y exilio. Gelman, Bignozzi, Ana Sebastián, Horacio Salas se exiliaron a causa del golpe de estado del año 1976.

A partir de este momento ya no se puede separar en la poesía de Gelman lo político de lo personal. Y lo que en las poesías anteriores estaba separado: el elemento lírico y el elemento político, aquí se fusionan. El contenido político, hecho dolor personal, se vuelve poesía interior, elegíaca.

La intimidad de la poesía de Gelman ha trabajado siempre en un espacio “en el cual lo subjetivo se conecta inevitable y directamente con la política”⁸⁶. A través de la palabra se busca, en realidad, “abolir la alienación que separa al sujeto poético de la esfera de lo público”⁸⁷. Esto es lo que sucede especialmente cuando la individualidad aparece en el tema del amor y sobre todo en la cuestión de las relaciones familiares. Y es precisamente durante la experiencia del exilio que esa poética de lo íntimo –que Gelman ya había logrado y hecho lenguaje- confirma su eficacia “como visión de un mundo dramáticamente injusto, incompleto, engañoso”⁸⁸.

El momento más alto de la luxación idiomática coincide pues con el momento en que su historia personal tiene que ver necesariamente con la historia de su país.

Antes del exilio publicará *Relaciones*. En esta obra el yo poético se proyecta en un espacio geográficamente en expansión. La falta de horizontes limitantes favorece la incongruencia, el desatino, la arbitrariedad. La ausencia de límites permite asociar, acercar lo que está distanciado y contrapuesto. El “hombre mundial”, en su infinita libertad de asociación, puede hasta preguntarse “¿y si Dios fuera una mujer?” y, al igual que un exiliado, dispone de un ilimitado espacio geográfico.

Ya hemos visto que en la poesía de Gelman se yuxtaponen el uso de las poéticas vanguardistas de elegir los materiales más dispares, acumulados por el azar y el culto del *objet trouvé* y el aspecto relacionante del Pop Art, la capacidad o virtud de poner en contacto, en “conversación”, elementos, seres, vivencias, que en la realidad se presentan distantes e incomunicados entre sí. En la poesía “Rojos”:

llueve sobre el río de la Plata y hace
36 años casi que mataron a Federico García Lorca pero
¿cuál es la relación entre esa
realidad exterior y esta irrealidad interior? o
¿cuál es la relación entre esa irrealidad exterior
y esta realidad interior?⁸⁹

el hablante poético encuentra dificultad para relacionar la realidad con la vivencia interior, hasta que logra ponerlas en “conversación” asociando la infancia, la inocencia, con la pureza de la creación poética. A Federico García Lorca lo vuelven a matar cada vez que matan a un inocente: los niños que mueren en Salta, Tucumán y en “otros lugares de la república” en cada uno de ellos vuelve a morir el poeta granadino: “¿cuándo mataron a Federico García Lorca en Tucumán?/ ¿cuándo lo fusilaron en Azul Santa Fe Salta?”⁹⁰.

Esta visión lo vuelve acercar también a González Tuñón, al poeta que entendió la vida “como una aventura ancha y sin fin, viajó por amores y países y no ancló en ningún asombro porque otros lo esperaban”⁹¹, al poeta de la ciudad que se prolonga en el mundo, que se dilata hasta abarcar todas las distancias, todas las latitudes, al “argentino del mundo”, que “ve a la Villette y al Riachuelo al mismo tiempo y no existen en su ideología normas de

moral literaria que le impidan ajustar su foco sobre el margen europeo”⁹².

Las alteraciones de la conciencia, que coloca su voz entre signos de preguntas, que lo conduce a afirmar y a dudar al mismo tiempo, lo llevan a elaborar construcciones sintácticas peculiares. En la poesía “Situaciones”, donde pasa nuevamente a un primer plano el compromiso ideológico, los mismos versos se repiten en forma afirmativa e interrogativa, y están referidos a aquellos “que escupen veneno en torno a ellos”, a los que “el contrario poder les trabaja cara corazón y pulmones”, son los mismos que “no pasan el día rodeados por el canto de los pájaros verdes/ no pasan el día acariciados por jamaicanas de talle de palmera”; la tercera posibilidad de combinación sintáctica, la negación, acaba paradójicamente por reforzar la afirmación inicial.

Con el libro *Notas*, escrito totalmente durante el exilio, se entra de lleno en la poética de lo íntimo.

Desde el comienzo del libro la gran protagonista es la muerte, la muerte de compañeros de lucha, amigos, conocidos. El célebre soneto de Quevedo: “Amor constante más allá de la muerte” recorre la obra en un reiterado juego intertextual. La memoria que derrota a la muerte oponiéndose a la realidad:

¿a la memoria le falta realidad/ a la
realidad le falta memoria?/ ¿qué hacer
con la memoria/ con la realidad

en la mitad de esta derrota o alma?/
*alma a quien todo un pueblo sangre ha sido/ [...]*⁹³

como la perduración del amor más allá de la muerte:

o la derrota o *ley severa* mi
alma sabió *perder respeto*/ te amo/
cruza mi alma *la agua fría* donde
flotan los rostros de los compañeros⁹⁴

son temas quevedianos que Gelman hace revivir a través de la reescritura; pero, a nuestro parecer, existe también una velada motivación lingüística: la fuerza vital de la lírica quevediana desgarr a menudo la estructura áulica de la lengua y en esta etapa el conflicto entre violencia existencial y forma puede resultar de profundo interés poético para Gelman.

Paralelamente va ganando espacio el dolor, que nace de la experiencia de la desaparición, condición vivida como incertidumbre de la muerte, que marcará de modo indeleble la vida de Gelman y la del país. La falta de certeza estalla en estas poesías ante el más sentido y amado de los ausentes: “el hijo que nadie hará otra vez”. La lengua trata entonces de amoldarse, poniéndose en función de la ambigüedad que nace de “el ausente vivo”. Ambigüedad que dará lugar al multiplicarse de las interrogaciones y al uso de formas aglutinadas:

¿ estás vivo?/ ¿ estás muerto? / ¿hijo?/
¿ vivimorís otra vez/ otro día/ como
moriviviste estos tres años
en un campo de concentración?/⁹⁵

No encontrando el dolor ropaje adecuado entre los lexemas existentes en el idioma se recurre entonces a palabras existentes combinándolas entre sí. Al yuxtaponer dos o más voces se forma una voz nueva, cargada del

sentido de las dos anteriores, que crea a su vez una nueva realidad.

En la obra sucesiva *Carta abierta* (escrita casi totalmente junto a *Sí, dulcemente* durante el exilio romano de 1980), dedicada a su hijo Marcelo Ariel, la memoria sigue siendo el lugar donde el hablante poético se defiende de la incertidumbre de la muerte:

no quiero otra noticia sino vos
cualquiera otra es migajita donde
se muere de hambre la memoria/ cava
para seguir buscándote/ [...] ⁹⁶

y el soneto: “alma a quien todo un hijo pena ha sido”⁹⁷ es todavía fuente de inagotable inspiración poética.

Un estado donde se ha suspendido el movimiento temporal y espacial coexiste con una lenta, continua pero activa acción de construcción en favor de la vida:

doloración de vos como clausura/
hijándote en la destemplada/ alma
que se despajarita la mitad/
camino donde pasan a pie veces/

torturas/ penas/ mutiladas/ lápices
escribiendo en los muros de la muerte/
amor que alara para su amorar/
hijo buscando altura por bajezas/⁹⁸

Se repite además la segmentación, procedimiento que fractura la relación entre el ritmo, cada vez más apremiante, y el nivel sintáctico-semántico.

El dolor obliga a la ruptura del código de la lengua pero al mismo tiempo se valoriza la comunicación, el con-

tacto humano afectivo con el lector. En función de esta necesidad comunicativa se construyen morfemas combinados con palabras que dan como resultado lexemas no registrados en diccionarios pero totalmente accesibles a la competencia lingüística de los lectores y neologismos que se realizan teniendo en cuenta las posibilidades constructivas del sistema. Con la unión de un prefijo (el prefijo por excelencia: “des”, contenido en la palabra “desaparecido”, que va a diseminar el semantema en todo el macrotexto) y una raíz existente en el idioma se define un nuevo concepto dentro del campo semántico de la muerte como privación; privación de la paternidad: ¿me despadrás para despadecerme? y de la esperanza: “desesperarte” juega con distintos niveles de significación que van desde el del idiolecto poético “de dejar de esperarte” a la acepción de pérdida de la esperanza “desesperanza” al significado de la forma pronominal de “desesperación”.

El hablante poético intentará también derrotar a la muerte: “te destrabajo de la muerte como puedo”. Al oponérsele activamente el prefijo pasa de la valencia de privación a la de devolución de la vida: “se abre la pecho para recogerte/ abrigarte/ reunirte/ desmorirte/”⁹⁹. Resuena el eco quevediano de “las presentes sucesiones de difunto” en este interminable presente donde se reconstruye-destruye “el nacido el morido a cada rato”.

La visión existencial y estética de Gelman radica precisamente en la inteligencia de estas construcciones, en lo sutil de sus deformaciones, en lo exacto de sus desviaciones. Los signos creados pueden decir todo contemporáneamente: la vida y la muerte, la opresión y la liberación, perder y volver a encontrar.

En este tipo de poesía la actividad de leer es análoga a la de escribir porque faltando la referencia a un sistema

normativo, el lector está obligado a tener en cuenta todas las resonancias que despiertan las palabras, sus sentidos posibles, su presencia escrita, visual, su condición de transcripción de sonido, su frecuencia relativa en el habla, su presencia en la memoria auditiva de los hablantes y todas sus posibles conexiones.

Una de las novedades que este tipo de poesía aporta al mundo de la creación literaria reside justamente en el carácter activo que adquiere la función del lector. Al bloquear el consumo pasivo de las palabras este tipo de escritura activa en el lector la memoria personal y estimula la reconstrucción, a través de la imaginación y de la invención, de los significantes de la lengua y de las maneras posibles de significar. El hablante poético encuentra confortación en el lector con quien comparte en solidaridad el recorrido por la página de escritura.

En el caso específico de *Carta abierta* el dolor intensifica la rebelión a la costumbre impidiendo la aceptación pasiva de maneras de decir, cuya indiscutibilidad, en muchos aspectos, responde sólo al reconocimiento impuesto por la tradición.

Este aspecto de la poesía de Gelman nos hace pensar, dentro del panorama poético hispanoamericano, en el Huidobro posterior a *Altazor*, el que abandona los aspectos más exteriores del juego para acercarse cada vez más al propio sentimiento. Llevando a sus últimas consecuencias los postulados de experimentación lingüística de las vanguardias, Gelman logra en efecto completar y perfeccionar la tarea comenzada por el último Huidobro: la creación de un espacio poético donde la emoción, la subjetividad en el poema coexisten con la experimentación del lenguaje.

En otras obras escritas por Gelman en este período, *Comentarios y Citas*, disminuye la ruptura del código lingüís-

tico pero crece al mismo tiempo la elaboración y complejidad de la reescritura, sobre todo porque en la fuente literaria, voluntariamente heterogénea, se cruzan las voces del tango con otras que vienen de la línea de la mística española: San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila.

Desde la primera poesía de *Comentarios* palpita la experiencia mística: el espíritu trata de fundirse en íntima unión con el objeto amado que es la tierra, el país. La coincidencia de fondo con los místicos está en la experiencia del exilio: el exilio de la propia tierra para Gelman, el exilio de Dios para los místicos.

En *Citas* resuena la ansiedad espiritual del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, ansiedad con la que el alma del poeta de Ávila buscaba al esposo-Dios.

De las distintas etapas místicas Gelman encuentra su identidad en la vía purgativa de la búsqueda, en la íntima y amorosa aspiración de unión de los místicos: “trabajás escondida en mí y cuanto más te busco fuera más escondida sos/ de vos/ en la mitad de mi alma”¹⁰⁰, sin alcanzar, en el interminable exilio, el gozo del encuentro con la “patria de gracia”, con la “esposa donde bebo mi estar/ ama mía/”¹⁰¹.

La transgresión lingüística da una mayor intensidad a la simbología mística ya sea permutando el verbo “estar” por “ser”: “la muerte que pasaba a pies por calles/ donde toda niñez era escondida”¹⁰² o bien transformando este último en verbo pronominal:

¿hacia uno vamos?/ ¿me sos?/ ¿te
soy en esta noche alabada como fuego que gira?/ ¿caen
marchitas las distancias/ crujen
como hojas que el otoño pisó?/[...] ¹⁰³

La búsqueda de la ansiada unidad, de “ser en el otro”, es una forma de volver, suspendiendo momentáneamente el exilio.

El país se hace presente en el recuerdo a través de las imágenes del tango que surgen casi naturalmente, dando la sensación de una espontánea expresión poética:

llama arrimada al dolor que
se duele más/ al corazón
que está de muerte/ de tormenta/
desamparándolo de toda

dureza o dura sequedad/
pacificándolo con vos/
tu nombre o luz nombrandomé
por los pasillos de la noche¹⁰⁴

Estas imágenes, tomadas del tango “Che bandoneón” de Homero Manzi: “el duende de tu son, che bandoneón,/ se apiada del dolor de los demás/ y al estrujar tu fuelle dormilón/ se arrima al corazón que sufre más”, se mimetizan en el contexto poético, uniéndose a la simbología mística, en función de lo que el poeta quiere expresar: el dolor del destierro, la búsqueda de la patria durante la soledad del exilio.

Tanto en *Comentarios* como en *Citas* la lengua remeda procedimientos arcaizantes, facilitados por los arcaísmos típicos del español rioplatense (como el voseo, por ejemplo), concorde con la lengua de la poesía mística que conserva formas antiguas y vulgarismos: “volvida a tu país” “la perra misma suavísima” “dentrás” “de la tu luz suavísima” “escrito”. El carácter fundacional de la lengua de los místicos ejerce sobre Gelman una profunda atracción poética.

El acercamiento a la reescritura de la mística española si bien obedece a una necesidad de atenuación del dolor personal, a la búsqueda de respuestas a conflictos del exilio, constituye también una respuesta expresiva fundamental en la poética gelmaniana ya que favorece la prosecución del proceso lingüístico-temático de la *feminización* comenzado en obras anteriores. En un mundo en que lo femenino se vuelve predominante el alma es la tierra perdida: “tierra mía de la que estoy atado y desatado”¹⁰⁵, la gran ausente, a la que se apela en continuación desde el exilio: “alma de vos quemándome la dulce recordación de vos”¹⁰⁶ y que a veces se transforma en la “/amada donde mi vida es escondida luz de vos”¹⁰⁷.

Este proceso comienza en sus primeras obras pero sólo después de la experiencia del exilio lo femenino se vuelve experiencia totalizadora. Ya durante el dolor desgarrador de *Carta abierta* el poeta se vuelve “madre” del hijo ausente, como si la figura del padre no bastase para enfrentar tanto dolor: “¿país gravísimo donde gritás/ contra la padre doledor de tanto?”. La *feminización* del mundo obliga al recuerdo a volverse “recordación”, al pecho “la pecho”, al sufrimiento, “la sufridera”, al cielo, “la cielo”.

El intimismo amoroso o familiar de Gelman – “mujer” “hijo” “madre” – implica, como hemos visto, una política reordenadora de la lengua; dentro de esta reorganización, el proceso de conversión a lo femenino se va a profundizar sobre todo en las poesías de *La Junta Luz* y *Carta a mi madre*.

La relación psicológica antagónica entre lo femenino – la madre que dona la vida- y lo masculino –que quita la vida - en un marco de hondo drama histórico de *La Junta Luz*, se prolonga en el conflicto íntimo de la relación madre e hijo de *Carta a mi madre*.

La continuidad del orden lingüístico de las obras de reescritura mística se verifica tanto en la permanencia del cambio de género, que es el efecto más externo, como en la prolongación del movimiento de los pronombres, sobre todo del pronombre “vos”, que se modula en distintas variantes. En las obras anteriores con el “vos” se nombraba a veces el país, así en masculino, y con el correr de los versos se comenzaba a mostrar con más nitidez en la presencia de una mujer, presentada con deferencia, que se identificaba sobre todo con la figura de la patria y por instantes con la amada celeste; en *Carta a mi madre* lo femenino, y por consiguiente el “vos”, se encarna exclusivamente en la figura de la madre, acentuando el movimiento circular particularmente intenso con el pronombre “yo”. En esta obra, escrita entre 1984 y 1987 y publicada en 1989, el hablante poético, al describir los horrores del exilio político describe los de la más secreta intimidad. Mueve los pronombres, el “vos” y el “yo”, con una esmerada composición coreográfica y colocando su voz bajo el signo de interrogación subraya la necesidad de individualizar quién es quién en la relación: “¿qué yo habré sido para vos?”¹⁰⁸ y a pesar de la conciencia de la separación: “/nacimos junto a dos puertos distintos/conocemos las diferencias de la sal”¹⁰⁹ se pregunta por la unión perdida: “y sin embargo/ y cuándo/ y yo tu sido?/ ¿vos en yo/ vos de yo?”¹¹⁰.

En este espacio “donde la mundo se amujera”, esta tensión entre fuerzas contrastantes: “desde muy chico, el creado por vos se rebeló de vos”¹¹¹ pone en movimiento la potente fuerza de la vida y de la creación poética: “/ ¿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?/”.

La fantasía de destrucción convive sin embargo con la imagen materna como fuente de renovación y creatividad: “¿por eso escribo versos?/ ¿para volver al vientre donde toda palabra va a nacer?/”¹¹².

La madre expulsando al hijo poeta lo obliga a ser otro para que en su destierro busque el cordón que lo reúna al origen: “/me obligaste a ser otro y tu perdón me muerde las cenizas/”¹¹³ pero el hijo poeta, una vez fallido el propósito de lograr la ansiada unidad, convirtiéndose en madre de su propia madre, repite todos los actos maternos, aun aquél del abandono:

mecer tu cuna/ lavar tus pañales/ para que no me
dejes nunca más/
sin avisar/ sin pedirme permiso/
aullabas cuando te separé de mí/
ya no nos perdonemos/¹¹⁴

El pronombre reflexivo “nos” cierra el círculo. La persistencia del recuerdo de la separación impide la reconciliación de esa dualidad que acaba negándose el perdón.

En *La Junta Luz* también se hace presente esta aspiración de unidad. Se trata de recuperarla a través del pasado, a través de ese “agujero en el tiempo”, que ilusoriamente permite recrear “uno vosyo otra vez”¹¹⁵, pero la unión sólo puede ser un proyecto colectivo: “volveré cuando todos seamos uno”, cuya realización se deja en manos del futuro: “caballos/ vientos de los astros/ astros/ universo temblando/seré todos/ seré”¹¹⁶.

Si bien la experimentación verbal es intensa en ambas obras, la mayor eficacia poética de *Carta a mi madre* respecto a *La Junta Luz* reside, a nuestro parecer, en el equilibrio alcanzado entre la visión intimista y el drama

político del exilio. El carácter histórico-político del contenido de la segunda (las vicisitudes de las madres de Plaza de Mayo en la desesperada búsqueda de los hijos desaparecidos) lo lleva a acentuar el tono heroico que en algunos momentos de la obra se vuelve casi convencional.

Gelman devora caminos, ciudades, países, continentes. Esa marcha, símbolo de su itinerario vital, recorre sus textos hasta llegar al último libro *Salarios del impío*, escrito en distintas ciudades del mundo, París, Ginebra, México y Nueva York, entre 1984 y 1992. Exilio forzado o voluntario, el destino del errante es morir exiliado, lejos del suelo natal: “Tal es el salario que un impío merece”, reza el epígrafe de Eurípides al comienzo del libro.

En este exilio lo femenino sigue siendo central. El amor llega con la mujer que si bien lo “salva de los raspajes de la noche”¹¹⁷ prolonga la madre. La misma ambigüedad existencial: “¿Qué sos sino mi estando en desestar, ave dura del siendo, vacío que no puedo agotar?”¹¹⁸, la misma dualidad del cuerpo que acoge y expulsa a la vez: “Tu doble cuerpo hace la noche, mece la cuna donde nacemos al revés, enfermados de espanto”¹¹⁹, son los componentes maternos que habían impedido en *Carta a mi madre* la unión y la consiguiente salvación del exilio.

La diferencia está en ese “vos” que ahora se modula con mayor intensidad: “Yo no conozco nada sino vos, conmigo en vos, que no conozco”¹²⁰. Hay una fuerza nueva que nace del amor y que acentúa la urgencia de reconstrucción de la unidad: “La piedra, piedra quiere ser, y yo, vos. La conciencia de mí como ilusión de que soy otro”¹²¹. Pero a pesar de la danza frenética de los pronombres, de las figuras circulares creadas por el movimiento entre el “yo” y el “vos”, a pesar de ese “vos” familiar, del “vos” amor que lo acerca inútilmente al origen:

Viajes, rostros, tabaco crecedor, animales de puro talón, dedo apoyado en el espanto, el bien de los pañuelos, visitas de la nada, el espejito del saber, las mañanas del soplo infantil, el feto de la noche, tanto cordero atado al hilo, y paciencias como fuego, y vos.

Vos¹²²

ahora sabe que la salida de su refugio materno fue su verdadero adiós a la patria y que el exilio se ha vuelto condición permanente: "Inventaba un país con tanto amor que estalló en el invento"¹²³.

El amor , generado en el exilio, que "ata la memoria", esa memoria "cuerpo fugitivo de la unión"¹²⁴, no realiza el prodigio. Queda entonces sólo el amor abierto a la muerte, amor que crea la nada "Zona vacía, revidas y remuertes en cada punto del cero de la noche"¹²⁵, tratando en vano de superar el cerco del tiempo y de la distancia:

Vos, que me das a mí en el espanto del pensar.

La vuelta al pueblo que no fue.

Ternura que se pudre¹²⁶.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

La escritura de Gelman coincide, como ya hemos visto, con el lenguaje infantil. El niño, una vez adquirido el lenguaje, pasa a ejercitarlo libremente, recreándolo con sus propias categorías y procesos de racionalización. Los niños reciben del externo el elemento verbal y lo organizan activamente. En efecto, la asimilación verbal en el niño no es pasiva, sino de empatía con el entorno lingüístico. En el discurso adulto, en cambio, no importa lo que cada enunciado evoque en la mente del otro: su significante lleva asociado un haz de significados previamente definidos y es a estos a los que hay que atenerse. El lenguaje dominante (o masculino) se caracteriza por prescindir del interlocutor, por la imposición de significados, es decir, por “la continua prevaricación impuesta por el signo”¹²⁷. Diferente será en cambio la fase femenina del desarrollo del lenguaje, es decir, el lenguaje empático que, como el de los niños se caracteriza “por tender puentes con el entorno”, por la búsqueda de un sentido en el interlocutor que no es necesariamente el sentido impuesto por el hablante: el lenguaje de la conversación. En la conversación (predominio femenino) el significado “es algo que se va produciendo y modificando en la mente del receptor, y que éste transmitirá a un tercero en el que se dará una nueva metamorfosis”¹²⁸, y así sucesivamente. Las variaciones significativas introducidas por un cierto significante son labor de todos los interlocutores y se acepta que cada interlocutor tenga las suyas propias.

El lenguaje real, el lenguaje hablado, es el verdadero lenguaje. Sus productores son todos los seres humanos, pero sobre todo las mujeres. El silencio, “el lenguaje dependiente en que la mujer queda sumida cuando se la inserta en un modelo – sexual y psíquico – que no es el suyo propio”¹²⁹, constituye tradicionalmente la única legi-

timación que se le ha permitido. Pero la conversación es otra cosa, “la conversación corresponde a su propia especificidad psicológica y encierra una potencia inagotable”¹³⁰. Lo femenino es un principio de actuación humana que supone interrelación entre seres que colaboran, ductilidad, flexibilidad.

En el interior de la poesía de Gelman se entabla también una “conversación” donde las palabras, una vez pronunciadas, una vez leídas, dejan de pertenecer o significar. Sabemos que Gelman trabaja sobre el significante y el mensaje poético se completa en la interpretación del lector, en una especie de conversación poética instaurada entre los dos sujetos. De lo dicho antes se infiere que el acto poético gelmaniano les pertenece tanto a la lengua y al lector como al poeta, que la lengua es irreductible a un sentido que el poeta pueda controlar o el lector recavar pasivamente. Hemos visto que sobre todo en la poética de la intimidad el lenguaje era para Gelman una cadena significante bajo la que fluía un significado construido variablemente y a voluntad, no sólo por el poeta sino también por los lectores.

Es fácil entender por qué nuestra cultura, basada en el principio de poder, ha privilegiado lo masculino. De la misma manera el poema tradicional, con su discursividad unidireccional, le arrebató al lector la posibilidad de entrar en él, de intervenir sobre la lengua eligiendo entre direcciones posibles, entre relaciones referenciales múltiples, pues “la composición está organizada de tal modo que su lectura se convierte en un acto tan autoritario y unidireccional como el que preside el consumo de la información de un periódico o de un mensaje televisivo.”¹³¹

En el arte verbal crítico en cambio el lector no está condenado a aceptar el significado literal de lo que se le

dice ni se ve obligado a adoptar los otros significados aportados por el emisor, su imaginación puede intervenir reconstruyendo significados, a la manera femenina o infantil (no olvidemos que la expresión poética de lo femenino y de la infancia es el fundamento en que se sustenta la singular concepción lingüística de la obra de Gelman).

De lo dicho anteriormente se explica entonces por qué la poesía de Gelman no busca en la lengua un espacio ya existente y estable en el que poder confiar, por qué su poesía se transforma en cambio en la construcción misma de ese espacio y por qué, equiparando la realidad a la lengua, los actos de creación poética se convierten en modelos de la transformación lingüística del mundo.

¿Se cerrará aquí este ciclo de la poesía de la intimidad? Es difícil afirmarlo, lo que sí es cierto es que alcanzar un objetivo poético no significa demorarse en él: “no es para quedarnos en casa que hacemos una casa/ no es para quedarnos en el amor que amamos”¹³² sino para nutrir otro, que agotado a su vez dé lugar a otro. Sabemos que a Gelman el espacio poético creado sólo le merece una confianza momentánea y relativa, pues sólo en la tensión con otros procesos de construcción verbal, sólo “en el acto desfamiliarizador, reterritorializador”, se hace visible “la maleabilidad lingüística de lo real”¹³³.

En las obras poéticas de la intimidad Gelman ya no se sitúa al margen de la tradición, o en una relación de antagonismo con respecto a ella, como en la mayor parte de su producción poética precedente. Su poesía se ubica más bien en el centro de esa tradición a la que señala una forma de renovación a través de la lengua, que está en relación con la ambición de transformar simultáneamente la vida, el pensamiento y la poesía.

NOTAS

¹ SAÚL YURKIEVICH, "Altazor o la rebelión de la palabra", en *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975, p. 303.

² SAÚL YURKIEVICH, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral, 1978, p. 144.

³ *Ibidem*, p. 36.

⁴ JUAN GELMAN, *Cólera buey*, Buenos Aires, Ediciones de Tierra Firme, 1984, p. 59.

⁵ LUIS FELIPE NOÉ, *Antiestética*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1988, p. 57.

⁶ *Ibidem*, p. 178.

⁷ MARIO BENEDETTI, *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, p. 242. Este libro contiene una serie de reportajes a poetas latinoamericanos realizados por Mario Benedetti. Las palabras de Gelman citadas pertenecen a una de las respuestas dadas al escritor uruguayo en una entrevista hecha en Buenos Aires en el año 1971.

⁸ JUAN GELMAN, *En abierta oscuridad*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1993. Estas palabras pertenecen al breve prólogo escrito por Gelman para esta antología.

⁹ SAÚL YURKIEVICH, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, cit., p. 13.

¹⁰ JORGE BOCCANERA, *Gelman*, en Cuadernos de Crisis, n. 33, Montevideo, 1988, p. 55.

¹¹ Véase a este propósito GEORGE STEINER, *Dopo Babele, il linguaggio e la traduzione*, Firenze, Sansoni, 1984.

¹² JUAN GELMAN, *Violín y otras cuestiones/ El juego en que andamos/ Velorio del solo/ Gotán*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1989, p. 27. La cita corresponde a los versos de la poesía "Niños: Corea 1952" que se encuentra en el primer libro: *Violín y otras cuestiones*.

¹³ SAÚL YURKIEVICH, *A través de la trama*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984, pp. 27-28.

¹⁴ JUAN GELMAN, *Hechos en Interrupciones I*, Buenos Aires, Ediciones Libros de Tierra Firme, 1988, p. 69.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 69-70.

¹⁶ ROBERO MERO, *Contraderrota. Conversaciones con Juan Gelman*, Buenos Aires, Contrapunto, 1987.

¹⁷ LUIS FELIPE NOÉ, op.cit., p. 79.

¹⁸ JUAN GELMAN, *Por la palabra me conocerás* en *Cólera buey*, cit., p. 52.

¹⁹ JUAN GELMAN, *Relaciones* en *Interrupciones I*, cit., p. 11.

²⁰ JUAN GELMAN, *eso* en *Interrupciones II*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1988, p. 246.

²¹ JUAN GELMAN, *Traducciones I Los poemas de John Wendell* en *Cólera buey*, cit., p. 156.

²² *Ibidem*, p.59.

²³ JORGE BOCCANERA, *Gelman*, cit., p. 29.

²⁴ SAÚL YURKIEVICH, *A través de la trama*, cit., p. 27.

²⁵ JORGE BOCCANERA, op. cit., p. 18.

²⁶ Como se sabe la escuela de Boedo surge en contraposición al grupo de Florida, afirmando lo autóctono “en oposición a los desmanes puristas y cosmopolitas de la mayoría ultraísta”. Sus integrantes fueron de tendencia políticamente izquierdista y se colocaron en un campo político-social a partir del cual definían su actitud con los otros. Además de González Tuñón, otros poetas importantes del grupo de Boedo fueron: Gustavo Riccio, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, José Portogalo, nacido en Italia y en cuya poesía domina lo social. (CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO, *La realidad y los papeles*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 162).

²⁷ BEATRIZ SARLO, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988, p. 180.

²⁸ Véase respecto a esta controversia el libro ya citado de César Fernández Moreno *La realidad y los papeles* (p. 436).

²⁹ Ibidem, p. 469.

³⁰ MIGUEL DALMARONI, *Juan Gelman, contra las fabulaciones del mundo*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1993, p. 79.

³¹ FRANCISCO URONDO, *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1968, pp. 84-85.

³² CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO, *Sentimientos Completos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1981, p. 41.

³³ Algunos aspectos de la poesía argentina de la generación del 60 han sido tratados por Ana Porrúa en la breve recopilación *Traficando palabras*, Buenos Aires, Libro del Quirquincho, 1990 y también por Horacio Salas en la antología *Generación poética del sesenta*, Buenos Aires, Editorial Ediciones culturales argentinas, Ministerio de Cultura y Educación, 1975.

³⁴ JUAN GELMAN, *Los poemas de don Pero*, en *Cólera buey*, cit., p. 175. El cursivo es nuestro. Este verso pertenece al tango “Volvió una noche” de Gardel y Lepera.

³⁵ CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO, *Buenos Aires me vas a matar*, en *Sentimientos Completos*, cit., p. 370. El cursivo es del autor. Los versos pertenecen al tango “Tiempos viejos” de Canaro y Romero. El último verso citado es: “eran otros hombres más hombres los nuestros” que el autor ha modificado con humor.

³⁶ MIGUEL DALMARONI, op. cit., p. 68.

³⁷ François Le Lionnais, uno de los fundadores del grupo Oulipo, sostiene a este respecto: “Qui n’a senti, en lisant un texte – et quelle qu’en soit la qualité – l’intérêt qu’il y aurait à l’améliorer par quelques retouches pertinentes. Aucune oeuvre n’échappe à cette nécessité. C’est la littérature mondiale dans son entier qui devrait faire l’objet de prothèses nombreuses et judicieusement conçues” (*La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 22).

³⁸ Ibidem, p. 31.

³⁹ La categoría *collage* no debe aplicarse con sentido restrictivo. Más que collage sería oportuno hablar en realidad de lo que Yurkievich llama la “esté-

tica de lo discontinuo y fragmentario” Es decir, entran a jugar dos sistemas de composición: las letras del tango que nos envía a un texto externo a la composición pero que al mismo tiempo representan las imágenes poéticas internas a la poesía. Recordemos el cuadro “Guitarra” de Picasso, tanto para señalar el más conocido de este tipo de producción. Allí existen también dos sistemas figurativos que se superponen: la hoja impresa tiene como referente un periódico en la realidad y representa al mismo tiempo la abertura de la caja de la guitarra.

⁴⁰ LUIS FELIPE NOÉ, op. cit., p. 156.

⁴¹ Ibidem, p. 157.

⁴² FRANCISCO URONDO, *Adolecer*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968, p. 14.

⁴³ Ibidem, p. 28

⁴⁴ JUAN GELMAN, *com/posiciones en Interrupciones II*, cit., p. 173.

⁴⁵ Ibidem, p. 173.

⁴⁶ RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN, *Antología Poética*, Buenos Aires, Losada, 1974, p. 235. El cursivo es del autor.

⁴⁷ La poesía pertenece al libro *Violín y otras cuestiones* del 1956 (JUAN GELMAN, op. cit., pp. 44-45).

⁴⁸ Esta poesía pertenece al libro *El juego en que andamos* (Ibidem, p. 73).

⁴⁹ JUAN GELMAN, *Relaciones en Interrupciones I*, cit., p. 48.

⁵⁰ JUAN GELMAN, *Traducciones I Los poemas de John Wendell en Cólera buey*, cit., p. 151.

⁵¹ JUAN GELMAN, *Cólera buey*, p. 49.

⁵² Ibidem, p. 49.

⁵³ JUAN GELMAN, *Hechos en Interrupciones I*, cit., p. 71.

⁵⁴ JUAN GELMAN, *Traducciones I Los poemas de John Wendell en Cólera buey*, p. 156.

⁵⁵ Ibidem, p. 159.

⁵⁶ CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO, *Sentimientos Completos*, cit., p. 107.

⁵⁷ OCTAVIO PAZ, *Calamidades y milagros en Libertad bajo palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 59.

⁵⁸ JUAN GELMAN, *los poemas de julio greco en Interrupciones II*, cit., p. 131.

⁵⁹ LEÓNIDAS LAMBORGHINI, *El solicitante descolocado*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1971, p. 123

⁶⁰ CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO, *Sentimientos Completos*, cit., p. 12.

⁶¹ JOAQUÍN O. GIANNUZZI, *Teólogo en la ventana y otros poemas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988, p.9.

⁶² CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO, “¿Poetizar o politizar?”, artículo incluido en el libro homónimo *¿Poetizar o politizar?*, Buenos Aires, Losada, 1973, pp. 245-246.

⁶³ ESTEBAN PUJALS GESALÍ, *La lengua radical. Antología de la poesía norteamericana contemporánea*, Madrid, Edit.Gramma, 1992. Hemos ajustado algunos conceptos de Pujals sobre la escritura *Language* a una serie de aspectos de la poética de Gelman sobre todo aquellos que se relacionan con las implicacio-

nes políticas de la forma.

⁶⁴ GRACIELA PEROSIO, *La varita del mago*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1990, p. 36.

⁶⁵ En una entrevista aparecida en *Brecha* (Montevideo, 30 de Agosto de 1991) Gelman hace una distinción entre la poesía que hace crítica política y la poesía que cuestiona, refiriéndose en particular a la poesía de Safo.

⁶⁶ Véase a este propósito el ya citado libro *Juan Gelman* de Miguel Dalmaroni.

⁶⁷ JUAN GELMAN, *Violín y otras cuestiones*, cit. p. 33.

⁶⁸ JUAN GELMAN, *Velorio del solo*, cit., p. 95.

⁶⁹ Recordemos que González Tuñón es uno de los representantes más significativos de la poesía "ciudadana".

⁷⁰ JUAN GELMAN, *Velorio del solo*, cit., p. 95.

⁷¹ JUAN GELMAN, *Gotán*, cit., p. 155.

⁷² JUAN GELMAN, *Cólera buey*, cit., p. 25.

⁷³ JUAN CARLOS MARTINI REAL, *Los mejores poemas de la poesía argentina*, Buenos Aires, Corregidor, 1974.

En *Gotán* (palabra que pertenece al lenguaje críptico de la jerga rioplatense), que aparece en 1962, resulta visible, dentro del predominio de la poética politizante y narrativa, la tendencia a reactivar, a renovar la forma consagrada. Esto se verifica cuando, por ejemplo, partiendo de la coincidencia del título de la poesía con el del popular tango "Anclao en París", extrema la simetría con el tema de la soledad del tango creando un hipotético diálogo entre el sujeto lírico y un león a quien emocionado "le hablaba de Carlitos Gardel", en una atmósfera manifiestamente surrealista.

⁷⁴ JUAN GELMAN, *Cólera buey*, cit., p. 75.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 29.

⁷⁶ En pocas ocasiones se llega a la incomprensión del mensaje poético. Desde este punto de vista la poesía "Sucede" (perteneciente a la Sección "Partes") es una excepción:

asaeteado el delirante
contento de su prez
alza la cola el vuelo su caballo
repite su color

¡ah gran caballo delitento
toda colez para el alzor!
¡qué amor para estos días!
qué repeteado su vuelísimo!

¡acaballáramos el tiempo y es lo mismo!
¡piafáramos paciencia
como pacallos que mismáramos
todos los animales de la sed!

⁷⁷ Encontramos una palabra semejante en el tango "El Choclo": "Carancanfunfa se hizo al mar con tu bandera/ y en un perno mezcló a París con Puente Alsina" (texto transcrito por José Gobello y Jorge A. Bossio en *Tangos, letras y letristas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1975, p. 67.). Con la palabra "carancanfunfa" nos encontramos ante un jitanjáfora lexicalizada porque aun reconociéndola fácilmente el argentino medio ignora su significado.

⁷⁸ JUAN GELMAN, *Cólera buey*, cit., p. 48.

⁷⁹ Ibidem, p. 174.

⁸⁰ Lule e tonocoté (que Gelman cambia en toncoté) son dialectos pertenecientes a la lengua de los indios lules originarios del noroeste argentino. (MARCOS A. MORINIGO, *Diccionario de americanismos*, Barcelona, Muchnik Editores, 1985, p. 368).

⁸¹ JUAN GELMAN, *Los poemas de Sidney West*, Barcelona, Ocnos, 1972, p. 94. El cursivo es nuestro.

⁸² Ibidem, p. 73. El cursivo es nuestro.

⁸³ En Colombia y Cuba "ponina" significa la parte del gasto de una fiesta que le corresponde pagar a cada uno de los que en ella participan o bien el nombre que se le da a la diversión o comida en la que participan solamente los que pagan su parte. El vocablo argentino, de origen rural, "carona", es el nombre que se le da a una pieza de suela o cuero crudo que en las sillas de montar va inmediatamente debajo del recado. (MARCOS A. MORINIGO, *Diccionario de Americanismos*, op. cit., p. 514 y 129 respectivamente).

⁸⁴ Juan Gelman, *Los poemas de Sidney West*, cit., p. 28.

⁸⁵ Ibidem, p. 27.

⁸⁶ MIGUEL DALMARONI, op. cit., p. 90. La politización de lo íntimo quizás sea la causa por la que determinados discursos privados, como la carta, se vuelven públicos en la poesía posterior al 60.

⁸⁷ Ibidem, p. 90.

⁸⁸ Ibidem, p. 90.

⁸⁹ JUAN GELMAN, *Relaciones*, en *Interrupciones I*, cit., p. 38.

⁹⁰ Ibidem, p. 39.

⁹¹ Estas palabras aparecen en la tapa de *La rosa blindada*, libro publicado en 1993 por Libros de Tierra Firme.

⁹² BEATRIZ SARLO, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, cit., p. 171.

⁹³ JUAN GELMAN, *Notas*, en *Interrupciones I*, cit., p. 115. El cursivo es nuestro.

⁹⁴ Ibidem, p. 130. El cursivo es nuestro.

⁹⁵ Ibidem, p. 120.

⁹⁶ JUAN GELMAN, *Carta Abierta*, en *Interrupciones I*, cit., p. 156.

⁹⁷ Ibidem, p. 157.

⁹⁸ Ibidem, p. 154.

⁹⁹ Ibidem, p. 143.

¹⁰⁰ JUAN GELMAN, *Comentarios*, en *Interrupciones I*, cit., p. 233.

¹⁰¹ JUAN GELMAN, *Citas*, en *Interrupciones I*, cit., p. 277.

- ¹⁰² Ibidem, p. 286.
- ¹⁰³ JUAN GELMAN, *Comentarios*, cit., p. 209.
- ¹⁰⁴ Ibidem, p. 247.
- ¹⁰⁵ Ibidem, p. 205.
- ¹⁰⁶ JUAN GELMAN, *Citas*, cit., p. 287.
- ¹⁰⁷ Ibidem, p. 293.
- ¹⁰⁸ JUAN GELMAN, *Carta a mi madre*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1989, p. 22.
- ¹⁰⁹ Ibidem, p. 14.
- ¹¹⁰ Ibidem, p. 15.
- ¹¹¹ Ibidem, p. 8.
- ¹¹² Ibidem, p. 9.
- ¹¹³ Ibidem, p. 27.
- ¹¹⁴ Ibidem, p. 28.
- ¹¹⁵ JUAN GELMAN, *La Junta Luz, Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1985, p. 56.
- ¹¹⁶ Ibidem, p. 57.
- ¹¹⁷ JUAN GELMAN, *Salarios del impío*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1993, p. 31.
- ¹¹⁸ Ibidem, p. 26.
- ¹¹⁹ Ibidem, p. 48.
- ¹²⁰ Ibidem, p. 15.
- ¹²¹ Ibidem, p. 28.
- ¹²² Ibidem, p. 46.
- ¹²³ Ibidem, p. 54.
- ¹²⁴ Ibidem, p. 25.
- ¹²⁵ Ibidem, p. 27.
- ¹²⁶ Ibidem, p. 58.
- ¹²⁷ ÁNGEL LÓPEZ GARCÍA y RICARDO MORANT, *Gramática femenina*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 47.
- ¹²⁸ Ibidem, p. 48.
- ¹²⁹ Ibidem, p. 50.
- ¹³⁰ Ibidem, p. 50.
- ¹³¹ ESTEBAN PUJALS GESALÍ, op. cit., p. 22.
- ¹³² JUAN GELMAN, *Cólera buey*, cit. p. 133.
- ¹³³ ESTEBAN PUJALS GESALÍ, op. cit., p. 28.

INDICE

El concertista de palabras	pag.	7
Gelman y la concepción poética de la generación del 60	»	17
Dilema entre convención y transgresión. Su incidencia en la expresividad lingüística	»	37
La poética de lo íntimo y su repercusión lingüística	»	49
A manera de conclusión	»	65

Finito di stampare in Firenze
presso la tipografia editrice POLISTAMPA
Dicembre 1995

Il presente volume rappresenta il risultato di una ricerca svolta nell'ambito del Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine dell'Università degli Studi di Firenze, e beneficia per la pubblicazione di un contributo a carico dei fondi del M.U.R.S.T.

SILVIA LAFUENTE

JUAN GELMAN o la poesía como aventura del lenguaje

L. 15.000
(I.V.A. assolta dall'Editore)

