

(aunque en verso) a la rancia tradición de narradores fantásticos que ha tenido su país.

La sorpresa viene dada por las constantes distorsiones de la gramática (tanto en la sintaxis como en la misma morfología de las palabras) y de la lógica. Su lenguaje poético se acomoda a las imprevisibles complejidades de su emoción, con consecuencias muy patentes en todos los niveles del discurso.

Gelman, en suma, se nos presenta como una encrucijada de todas las corrientes estéticas surgidas en nuestro acelerado siglo XX, entonadas siempre con el timbre personal de su voz. Por su variedad temática y estilística, por su poder de retratar todas las inquietudes humanas (incluso las no experimentadas biográficamente por el poeta, como ocurre con la religiosidad), por la sorpresa que ilumina todos sus versos, puede afirmarse sin escrúpulos, como creo haber demostrado, que nos hallamos ante una *poesía total*.

Carlos Javier Morales

Juan Gelman: la casa de adentro

«El sufrimiento/ ¿es derrota o batalla?», se preguntaba Juan Gelman (Buenos Aires, 1930) en uno de los poemas de *Carta Abierta* (1980) dedicado a su hijo, desaparecido junto a su mujer (embarazada) durante la dictadura militar argentina de 1976.

Ese cuestionamiento, a pesar del interrogante que encierra, va a ser una constante en toda su producción poética¹, imponiendo una instancia referencial que tiene que ver con el lugar físico en el que se gestó, su universo, como si ese rincón fuera un valor en el que los recuerdos del mundo exterior se manifestasen integrando pensamientos, recuerdos, ensoñaciones que sólo serían posibles bajo el claro referente de la historia externa, una historia que actúa sobre nuestro propio ser como catalizadora de las emociones, de las sensaciones y de los encuentros, a veces casuales, con ese primer habitante que tanto se parece a nosotros mismos:

...
si anduve de rabia en rabia
saliendo de un muerto entrando
a otro muerto o mundo roto/
si así viajé todos estos años/

arrímese/ tristeza/ que
me hace frío tanta furia
y tanto puerto muerto y
necesito viajar/ viajar².

Esta poesía no es sólo expresión de una determinada subjetividad (apelando autónomamente a la sensibilidad del autor-lector) sino que, además, funda por medio de la palabra la existencia social de quien la crea, y también de aquellos que la asumen como propia (la hacen suya): confesión individual y acontecer objetivo. Una forma, la más estética, por la que el hombre crea su propia historia, estableciendo un modo social de vivir consigo mismo y con los otros; es decir, desplegando su existencia en cada una de las situaciones históricas y asumiendo como propias las relaciones concretas que, en cada momento y lugar, le unen a los otros, incluso a pesar suyo³:

¹ Violín y otras cuestiones (1956); El juego en que andamos (1959); Velorio del solo (1961); Gotán (1962); Cólera buey (1965); Los poemas de Sidney West (1969); Fábulas (1971); Relaciones (1973); Obra poética (1975); Hechos y relaciones (1980); Si dulcemente (1980); Citas y comentarios (1982); Hacia el Sur (1982); De palabra (1994). Las referencias de todos los poemas reseñados pertenecen al libro *De palabra*. Ed. Visor. Madrid, 1994.

² Nota V., pág. 99. (Notas).

³ Apud. Alejandro Losada: «La obra de Julio Ramón Ribeyro». Eco. Bogotá. N.º 3, 1975, págs. 273-274.

¿Hasta dónde este exilio exterior coincide con otro más profundo, interior, anterior? ¿Hasta dónde los idiomas extraños, la ajenezidad de rostros, voces, modos, maneras, encarnan los fantasmas que asediaron mi propia juventud? Rostros confusos, semiborrados por la madrugada que no podía dormir, idiomas extrañísimos oídos al pie del mundo que faltaba, en sábanas de sueño tendidas por la noche⁴.

Ciertamente, mientras más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas (la interior y la exterior), la imagen que proyecta será más fuerte y tendrá mayor potencia emocional y realidad poética⁵.

Tanto es así que el papel de la memoria (como desencadenante de ese juego de realidades) no sólo no está limitado a la práctica personal, ejercitada sobre instantes y experiencias concretas (privadas) del individuo, sino que a su vez tiene un puente hacia aquello que, teniendo un origen individual, repercute socialmente. En este sentido, Gelman proyecta el futuro sobre las cenizas de un pasado para plantear los condicionantes humanos, sus alcances, sus proyectos, actividades y sustancias: sus relaciones dialécticas en un juego constante de secuencias:

como el perro que abre la boca como un universo
y la saliva brilla/ gotas astros
contra el techo del paladar o mundo
y hunde tanta belleza en la escudilla/ inunda

el universo/ astros moja/ come mortal mezclando
hambre y conciencia/ temblor
y coyuntura/ maravilla y necesidad/ vida
y vida⁶.

No estamos pues ante lo que Lukács denominaba «la estaticidad de la historia» (tan característica en las vanguardias de principios de siglo), del rechazo de toda relación poética y filosófica con el porvenir (con la vida), sino ante la interiorización de esa realidad, física, material, para transformarla en otra nueva realidad fuera de la abstracción impuesta por un tiempo psicológico (el pasado) que jamás se recuperará, para incorporar una concepción esperanzadora del tiempo, para conversar con el otro. El lenguaje se llena así de resonancias, de voces; el discurso poético se disloca, se astilla en la textualización de la memoria, del sueño, del tiempo:

...
también el jorge se murió y ninguna tibieza lo rodeaba/
¿dónde estabas/ vos/ mundo/ o cierva/ o astro que
brillás?/ julio cayó con un sol en el cuerpo/
alrededor giran mujeres/ pechan/ furian/ chan-chán/

vamos a hacer una mañana alta como una ventana/
los compañeros se asomarán/
verán los cielos no nacidos
donde colgaban astros para vidas más bellas⁷.

Este gesto vital consiste fundamentalmente en transgredir, buscar nuevos códigos que expresen «la redención del hombre» (como diría el propio Gelman), desafiando los signos, transmitiendo la visión de su mundo, pero no coloreando simplemente un mensaje ideológico, sino incorporando una determinada estética al sistema referencial que se quiere o pretende expresar. Una estética que corresponde a un tiempo terriblemente fragmentado, de diálogo con ese mismo tiempo que le ha tocado vivir, marcando pautas de valores éticos en constante transformación con la realidad que organiza objetivos, rompe equivalencias, expone diálogos, encierra misterios, compromete pasiones:

entre otras cosas/ la derrota
es fuente de toda humildad/ confirma
la humildad de los compañeros que
cayeron por el pueblo/ amándolo

compañeros sucios de sangre
que comprendieron y sufrieron/
en la memoria acostaditos
para seguir buscando luz⁸.

Dentro de lo que Raúl Bueno ha denominado «la moral de la escritura»⁹, podemos observar cómo esta naturaleza del lenguaje coloquial es capaz de fijar su referente en la realidad inmediata (su realidad empírica), manifestando en su actividad una determinada concepción del mundo.

Así, cuando Gelman describe los horrores de la dictadura militar argentina, la desaparición de sus seres más queridos, o su visión de la historia más reciente, está

⁴ «Poema VII», pág. 316. (Bajo la lluvia ajena).

⁵ Pierre Reverdy: Escritos para una poética. Monte Ávila. Caracas, 1977, pág. 25.

⁶ Héros, pág. 89. (Hechos).

⁷ «Otro tango», pág. 394-395. (Los poemas de José Galván).

⁸ «Nota XVII», pág. 113. (Notas).

⁹ Utiliza la expresión «moral de la escritura» siguiendo un criterio paralelo al que Barthes dio a su expresión «moral del lenguaje»; esto es, como un medio de ligar al escritor a la sociedad. Apud. Raúl Bueno: Escribir en Hispanoamérica. Ed. Latinoamericana. Pittsburgh, 1991, pág. 49; Roland Barthes: El grado cero de la escritura. Ed. J. Álvarez. Buenos Aires, 1967, pág. 12.

planteando las relaciones entre literatura y sociedad (entre la palabra y la realidad) como un sistema complejo en el que los referentes internos de esa literatura (las imágenes culturales ideologizadas) nos remiten a las distintas concepciones de la realidad, pero de una realidad humanizada; esto es, no dada de forma empírica y exterior al hombre, sino como un producto histórico de la praxis, de la actividad humana¹⁰:

a pobres que comíamos paciencia/ nos
crecieron almas de volar/ alas/ armas/
contra la sombra que dictadura su ley
de plomo/ o sea callar/ aguantar/ encerrarse/ fue así

que empuñamos el alma por la culata/ la
ala por lo que suele andar de aire/
y lo de menos fue morir/ como fuego
matando la derrota general¹¹.

Como muy acertadamente señala Nelson Osorio, las obras literarias hispanoamericanas, con sus proyectos ideológicos explícitos o implícitos, y con sus imágenes culturales, no sólo enfrentan a la realidad hispanoamericana y establecen con ella un diálogo (en su significación dialéctica), sino que además forman parte de ella, escriben la realidad hispanoamericana¹². Incluso las obras más evasivas, aquellas que buscan deliberadamente no asumir ningún compromiso con su momento histórico, resultan ser significativas de, al menos, el gesto evasivo típico de cierto sector de la sociedad en cada época concreta¹³.

Incluso Mario Vargas Llosa, autor poco dado a los análisis de corte sociológico o historicista, destaca ese componente *sustancial* de toda obra literaria al observar que:

La crítica literaria de nuestro tiempo, sobre todo en versión académica, se ha vuelto difícil de leer, con sus jeroglíficas deconstrucciones que disparan la literatura hacia una artificiosa irrealidad... que reduce la poesía, el teatro y la ficción a una experimentación con las formas gramaticales y desdeña lo ideológico, lo psicológico y lo histórico, como si todo ello no formara también parte sustancial de la literatura¹⁴.

Pero esa nueva toma de contacto con la realidad (siguiendo la propuesta que hacían Pound, Eliot y Hulme, y que se desarrolla con fuerza en toda la poesía conversacional hispanoamericana), supone también llevar a cabo otros recursos literarios cuyos rasgos más definitivos intensifiquen la(s) interpretación(es) del texto desde

ángulos tan dispares como frecuentes y variados, restaurando el referente mediante la reelaboración de los materiales léxicos:

día que soy fuera de mí/ disparos
de la verdad hundiéndome la frente/
carita que eras/ ¿ahora dispararás?/
¿me sacás del pedazo que lloranto?/
...
¿herida/ bella/ lastimada como
perrada dura que crecés/ lunás/
sobre derrotas/ lástimas/ errores?/
¿pensativa de vos?/ ¿en goce?/ ¿en duele?¹⁵

Aquello que Borges, en su etapa ultraísta, había definido como «reducción de la lírica a sus elementos esenciales», queda ahora arropado bajo postulados que cuestionan y contradicen toda estética vanguardista: nexos gramaticales, adjetivos que duplican sentidos, enunciados que recrean ambientes, preguntas retóricas, preguntas y respuestas dialógicas, alteración del orden lógico de las secuencias, expresiones figurativas, contraste de secuencias, y, sobre todo, la *función dramatizadora* que actualiza y trasciende toda la significación promovida por el propio desarrollo textual¹⁶:

a mi garganta dulce sos/ grandeza
caída a puro mirar/ medianera
de vos a mí donde apoyo
la maravilla de te ver/ esposa

donde bebo mi estar/ ama mía/
es decir rama que me amás/ señal
que te pajaro a puro pulso
contra la pobre de la tarde¹⁷.

La ruptura de la sintaxis discursiva (la «agramaticidad» que señalara Jakobson), tan típicamente vallejiiana,

¹⁰ Raúl Bueno, op. cit., pág. 54. Nelson Osorio: «Problemas del lenguaje y la realidad en la nueva narrativa hispanoamericana». Revista Latinoamericana de Teoría y Crítica Literaria. Valparaíso, año 1, n.º 1, 1972, pág. 38.

¹¹ «A pobres», pág. 179. (Si dulcemente).

¹² Nelson Osorio, art. cit., pág. 38.

¹³ Jean Paul Sartre: ¿Qué es la literatura? Ed. Losada. Buenos Aires, 1964.

¹⁴ Mario Vargas Llosa: «Tragicomedia de un judío». El País, lunes, 20 de junio de 1994.

¹⁵ «Poema XII», pág. 141. (Carta abierta).

¹⁶ Raúl Bueno: Poesía hispanoamericana de vanguardia. Latinoamericana Editores. Lima, 1985, págs. 75-76.

¹⁷ Cita V, pág. 263. (Citas).