



**Un viaje por el sujeto lírico en la poesía de Juan Gelman**

**Requisito parcial para optar al título de Magíster en Literatura**

**MAESTRÍA EN LITERATURA**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**2016**

**MARISLENA BRAVO RIVERA**

**Director:**

**Dr. ÓSCAR TORRES DUQUE**

Yo, Marislina Bravo Rivera, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Marislina Bravo Rivera

Octubre 24 de 2016

## **DEDICATORIA**

A mi padre que desde el cielo me acompañó en todo el proceso de elaboración.

A mi madre y hermanos por su paciencia, consejos y toda la ayuda que me brindaron.

A todos los maestros que aportaron y marcaron cada etapa investigativa. Especialmente al profesor Óscar Torres Duque por encaminarme, orientar mis dudas y ser guía en este proyecto.

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I.....	11
Juan Gelman y una perspectiva desde la literatura latinoamericana .....	11
Modernismo y Argentina .....	13
El sencillismo y las nuevas corrientes literarias .....	17
Las vanguardias y Juan Gelman .....	20
Literatura política y exilio en Juan Gelman.....	28
La poesía en Juan Gelman .....	34
CAPÍTULO II.....	45
La enunciación lírica en la obra de Juan Gelman.....	45
Subjetividad y enunciación.....	48
Historia y enunciación social.....	51
Enunciación desde la memoria, olvido y exilio.....	55
CAPÍTULO III .....	62
La obra enunciativa de Juan Gelman.....	62

<i>Violín y otras cuestiones</i> .....	63
<i>El juego en que andamos</i> .....	72
<i>Velorio del solo</i> .....	75
<i>Gotán</i> .....	78
<i>Relaciones</i> .....	84
<i>Hechos</i> .....	90
<i>dibaxu</i> .....	95
<i>Mundar</i> .....	98
CONCLUSIÓN .....	1022
BIBLIOGRAFÍA .....	108

## INTRODUCCIÓN

Cuando inicié mi exploración literaria, el contacto con los primeros versos dio paso a una inquietud: la percepción de la poesía no solamente es un cúmulo de sentimientos que revolotean entre parejas de enamorados, sino un andamiaje complejo que vislumbra una infinidad de historias, realidades, momentos, lugares y un sinnúmero de enunciaciones, que sin quererlo me transportaban a espacios múltiples o simultáneos y a una gran diversidad de tiempos. El encuentro con Juan Gelman dio un nuevo rumbo a mi exploración poética, que me llevó por una travesía y un acercamiento con diferentes voces que utilizaban el acto comunicativo como enunciación de realidades, y este reconocimiento dio apertura para definir un punto de partida para esta investigación.

Al profundizar mi acercamiento a la vida y obra de Gelman, descubrí la búsqueda que había emprendido el poeta por la construcción de una voz que rompiera con la enunciación tradicional y le permitiera una distorsión del lenguaje, para comunicar el sentimiento cotidiano que quería ser visibilizado por un sujeto tanto individual como social. No cabe duda de que el poeta no puede alejarse de su realidad, ya que nació en Argentina, un país que desde la década de los 60 está marcado por un discurso político, que ha involucrado a todos los sectores, y que implica que la literatura asuma un lugar, especialmente desde la práctica donde la palabra se transforma.

Rancière, en *Política de literatura*, considera que la palabra es lo que poseen en común los hombres que por naturaleza son seres políticos y que permite situar lo que es justo o injusto, y que la política de literatura “implica que la literatura interviene en tanto que literatura en ese corte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la

palabra y el ruido. Interviene en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes” (17). El contexto social, político, cultural y geográfico de Gelman es relevante, tanto lo que vivió en Argentina, como fuera de ella, ya que el gobierno impedía una participación activa y libre dentro de diferentes artefactos culturales<sup>1</sup> y la oposición era anulada o eliminada:

Argentina contó con la construcción de una cultura modelada por la clase dominante, que sostuvo poderes para sectores de la sociedad y poderes económicos militares que adoptaron el rol de salvaguardar sus propios intereses y que ejercieron como interruptores de los procesos democráticos, con los golpes de Estado como encarriladores de la historia, cuando estos nos cumplían con sus expectativas.

(Horowicz, 97)

Gelman hace un acercamiento al pasado argentino que ha servido como identidad y como fuerza para mantener vivo un ideal de libertad. También reconoce las raíces históricas que se pueden identificar desde los poderes políticos, la lucha de clases y las acciones de conquista o dominación colonial a través del sujeto. Pero esta investigación no es un estudio político de la poesía de Gelman, sino el reconocimiento de un sujeto lírico que comienza a construirse al apartarse de lo tradicional y a enunciar por medio de otras voces una ruptura del lenguaje.

---

<sup>1</sup> Según Isava, la palabra artefacto proviene de “arte” y “facto”, del latín *ars*, que se traduce de la palabra griega *téchne*, es decir, aquello que es hecho (*facto*) con arte. El autor cita la investigación de Auyero y Benzecry para abordar el término cultura como “un repertorio históricamente estructurado, un conjunto de estilos, habilidades y esquemas que, incorporados en los sujetos, son utilizados (de manera más o menos consciente) para organizar sus prácticas, tanto individuales como colectivas” (2009, 440).

Por lo tanto, es importante puntualizar algunos aspectos sobre el sujeto lírico, concepto que trataré de desarrollar en este trabajo, considerando que el sujeto es el centro del enunciado que tiene una relación con el objeto y que Hamburger establece tres tipos según su correlación con la realidad: histórico, teórico y pragmático; pero estos se dirigen al objeto y no al sujeto en sí, por lo cual no pueden ser una enunciación lírica, ya que el poema no busca ejercer una función de la realidad en el objeto, sino que se concentra en la subjetividad del sujeto de enunciación, aunque el enunciado de un poema no siempre debe partir de la experiencia vivida del poeta, porque no se puede afirmar si hace parte o no de él, es decir,

[l]a enunciación quita el objeto —la realidad—, y se devuelve hacia ella misma, hacia el polo-sujeto, independiente del hecho que el contenido del enunciado lírico sea del tipo político, intimista, naturalista o abstracto. Es por esta razón que no encontramos —ni esperamos encontrar— en el poema ninguna verdad o realidad objetivas. Eso que esperamos experimentar y revivir es de orden subjetivo, nunca de orden objetivo. (Hamburger, 237)

Desde esta paradoja empezaré a orientar mi investigación en ocho obras del escritor Juan Gelman, poeta argentino, escritor desde niño, periodista y exiliado por la dictadura militar de 1976. Publicó varios libros de poesía como: *Violín y otras cuestiones* (1956), *El juego en que andamos* (1958), *Velorio del solo* (1961), *Gotán* (1962), *Cólera buey* (1968), *Traducciones III. Los poemas de Sydney West* (1969), *Fábulas* (1971), *Relaciones* (1973), *Hechos* (1978), *Notas* (1979), *Hechos y relaciones* (1980), *Carta abierta* (1980), *Si dulcemente* (1980), *Comentarios* (1979), *Citas* (1979), *Bajo la lluvia ajena* (1980), *Citas y*

*Comentarios* (1982), *Hacia el Sur* (1982), *La junta de la luz* (1982), *Composiciones* (1985), *Eso* (1984), *Anunciaciones* (1985), *Interrupciones I* (1986), *Interrupciones II* (1988), *Carta a mi madre* (1987), *Salarios del impío* (1992), *dibaxu* (1985), *Incompletamente* (1995), *Valer la pena* (2000), *País que fue será* (2004), *Mundar* (2007), *De atrásalante en su porfía* (2009), *El emperrado corazón amora* (2010) y *Hoy* (2013). Además publicó varias antologías poéticas y prosas periodísticas. En el año 2007 fue galardonado con el premio Cervantes y recibió otros premios como el italiano Mondello (1980), el Boris Vian (1987), el Nacional de Poesía argentino (1997), el Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo (2000), el Premio Konex de Platino 2004, el Iberoamericano de Poesía «Pablo Neruda» (2005) y el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2005).

Durante la lectura de las siguientes páginas exploraré un sujeto lírico como creador constante e independiente, para buscar vínculos con la palabra y llegar a una conversación que represente no solo el yo, sino las otras voces que complementan su obra poética, como el tú, nosotros, ellos, etc. Las tres primeras obras para analizar, *Violín y otras cuestiones* (1956), *El juego en que andamos* (1958) y *Velorio del solo* (1961), representan la vida cotidiana y la conversación constante que tiene el sujeto lírico con la realidad y con aquellos personajes que no son considerados valiosos para traspasar la historia, como las personas del día a día, las que se localizan en el barrio, la zona porteña y las esquinas tangueras.

La cuarta obra de estudio es *Gotán* (1962), específicamente porque desde aquí el poeta experimenta la ruptura del lenguaje y un tratamiento distinto de la forma y el estilo que realiza en cada uno de sus versos al incluir interferencias, neologismos o cambios en la

conjugación de los verbos. *Relaciones* (1973) y *Hechos* (1978), la quinta y sexta obra que se analizan en este trabajo son claves fundamentales para entender el desasosiego de un tema tan importante para los escritores como lo es el exilio, ya que *Relaciones* es la última que escribe estando Gelman en Argentina y que luego será reeditada estando en Roma y *Hechos*; es la primera obra en el exilio que se publica en la soledad de los que no están y en la profunda tragedia de lo que no se puede habitar; *dibaxu* (1985), otra de las obras por analizar, busca un acercamiento a las lenguas nativas, y a una nueva enunciación lírica que es expresada por el poeta; y *Mundar* (2007), la última de las obras de este estudio, marca la mirada de la poesía como un hecho universal, que está en todas partes y ninguna a la vez, una contracara del mundo y su alteridad. Juan Gelman, en tanto voz muy particular, enfatiza una enunciación transgresora, que va más allá de la autoconciencia, permeando y expresando todo lo que se puede enunciar. Cada una de las obras de Juan Gelman representa un transcurrir del tiempo que es permeado de sensibilidad y emotividad, pero también una revolución que se visibiliza en cada verso y en cada palabra que propone crear una experiencia irremplazable, al resignificar la lengua.

## CAPÍTULO I

### Juan Gelman y una perspectiva desde la literatura latinoamericana

Juan Gelman, desde la enunciación del sujeto lírico, nos pide asimilar los procesos que antes estaban ocultos, visibilizar las personas sin Estado, las víctimas de violencia, los migrantes, campesinos, exiliados, las minorías étnicas, los refugiados, los desplazados, etc.; observar con otra perspectiva ese medio que nos absorbe, tal vez mirándolo desde abajo, desde diferentes ángulos, o, como dice Santiago, “[r]escatar, en el medio, grupos étnicos y sociales, económicamente desfavorecidos en el proceso señalado como multiculturalismo al servicio de un Estado-nación” (322), para encontrar la concepción de la poesía dentro de la pluralidad y de la apertura con los otros, que permita apropiarse del discurso de un sujeto o de una nación, con pertenencia y reivindicación. Así lo podemos encontrar en el poema “Nota X” de su libro *Notas* (1979):

¿dónde queda el país donde todos se reúnen?

¿atrás/alante/abajo/arriba/queda ese país?

por ahora en la muerte todos se reúnen

por ahora se reúnen en la muerte/atrás

del que dejaron/del que barajaron/abajo

de los que amaron/sombras

reunidas de una vez/país

donde los todos se reúnen/salvo

al tiempo que vendrá/más justo/  
donde juntarse vivos y muertos/  
que quisieron la libertad/  
que te quisieron/libertad (I, 390)

Desde el reconocimiento de la realidad, del país y de las muertes que ocurren en el día a día, el poeta invita a mejorar las condiciones y a transformar la realidad para tener un tiempo más justo. Latinoamérica, después de su colonización, necesita ser “re-pensada” y “re-actualizada” en su construcción narrativa y en ese intercambio discursivo. El aquí y el ahora demandan transformar la palabra, sobre todo, en un momento donde ya no se homogeniza o se piensa en la diferencia con el otro, ya que paulatinamente las fronteras han roto sus límites y las comunidades se han convertido en transnacionales. En el contexto latinoamericano la modernidad se abre paso y el concepto de literatura se fractura y altera, abriendo la puerta a diferentes escritores que descubren el caos de su realidad. Lo culto domina las condiciones del orden social, pero lo populista se instala en los discursos.

Las minorías que cada día van transformándose y re-apareciendo, postulan una responsabilidad de imaginar enunciados, que sean capaces de apropiarse de la realidad que se vive a diario, dando una autoridad a esas nuevas voces y vanguardias, a los nuevos discursos minoritarios, para que puedan ser visibilizados por el proceso performativo, dentro de la diferencia cultural que se encuentra en las prácticas sociales y que desde allí realiza una hibridación, una disputa por hacer incisiones en las fronteras, por permitir los cruces e intersecciones ambivalentes; es así, como en la actualidad la literatura tiene una

relación transnacional al relacionarse con muchas lenguas y al plantearse una reconfiguración cosmopolita, que permita observar un sujeto nuevo, reconocerlo, reivindicarlo, y converger en nuevas enunciaciones que desplieguen nuevos comienzos.

## **Modernismo y Argentina**

A finales del siglo XIX y principios del XX Latinoamérica experimentaba una transformación o renovación en la literatura, no solo en la concepción del concepto literario, sino en la estructura, la finalidad e intención que quería establecerse. La presencia o influencia de Europa y Norte América en el continente logra instaurar cambios que se visibilizaron desde 1880 hasta mediados de 1920, con los cuales los movimientos latinoamericanos experimentaron un hallazgo literario llamado *modernismo*, que aportó significativa y simultáneamente en el aspecto social, político y económico e intervino en el nivel cultural al constituir un cosmopolitismo<sup>2</sup> que instauraba un discurso para buscar homogenizar al continente, con el contacto de culturas que no correspondían a las nacionales, ni a las regiones originales y abordando la práctica multilingüe desde diferentes referentes y tradiciones; según Dalmaroni,

[h]omogeneizar y estabilizar esa totalidad sería una de las principales funciones del discurso literario, ya como práctica privilegiada para la fijación de una lengua

---

<sup>2</sup> En el estudio realizado por Jorge Schwartz en su libro *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*, el autor elabora un acercamiento al concepto de cosmopolitismo, inicialmente referido a la persona que se desplaza a varios lugares, sin fronteras y configurando un cruce de lenguajes, espacios y tiempo. También plantea una noción de cosmopolitismo de orden textual y en el contexto hispánico: “[S]e ve al cosmopolita como el ciudadano capaz de adoptar cualquier patria. Más aún: el hombre cosmopolita es aquel que, como consecuencia de la multinacionalidad, es capaz de varias lenguas y trasladarse de un país a otro sin mayor dificultad” (17).

nacional y para la invención de nuevos arquetipos de subjetividad que funcionen como patrones imaginarios de identidad individual; ya como corpus o reservorio donde esa identidad lingüística y subjetiva se halla realizada como representación: un acervo de tradiciones escritas, un capital simbólico colectivo del que la pedagogía estatal —entendida como tecnología imaginaria propia de este sistema cultural— se sirve para mantener y reproducir esa homogeneidad social. (1995, 13)

Rubén Darío utilizó la palabra “modernismo” para denominar las nuevas tendencias y en Latinoamérica inició un gran cambio que se extendió por todo el continente, ya que postuló un nuevo estilo de interpretar y significar, una ruptura que transformó las prácticas literarias y dio acceso a todas las clases sociales, al buscar la belleza en lo cotidiano. Sin embargo, para Octavio Paz el modernismo evadió la realidad americana y fue una fuga de lo local, un sentimiento de inexistencia que experimentaron varios países, y en este caso Argentina situó una voluntad desaforada de existir en el presente.

En 1893 Darío llega a Buenos Aires y la ciudad porteña lo acoge, ya que comienza a publicar en medios periodísticos e introduce en el país elementos de renovación y originalidad que desataron una revolución estética. También influyó en la mentalidad revolucionaria de muchos representantes literarios como Leopoldo Lugones, quien se acercó a la tradición literaria nacional, utilizando exageraciones en los artificios poéticos, versos magistrales y un lenguaje impresionista que aprovechaba las cualidades del idioma.

El modernismo se equiparaba con el parnasianismo y el simbolismo francés y Octavio Paz lo describe como nuestro propio romanticismo: “El modernismo fue la

respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón —también de los nervios— al empirismo y el cientismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba el siglo XIX” (126). El modernismo comienza a ser un lenguaje peculiar que era interiorizado y transformado por algunos autores, que buscaban un equilibrio verbal o un preámbulo único en el ritmo original del idioma y que más adelante dará paso a nuevos movimientos literarios, y a una variación radical en la concepción de las formas artísticas de la época o en la finalidad literaria, que, como en el caso de Juan Gelman, se inclina por el compromiso con las causas sociales y por el tratamiento de la inserción del sujeto en los diferentes acontecimientos diarios.

El proceso de modernización se experimentaba con regularidad, y en los años de 1920, sobre todo en Argentina, se produce un periodo de integración de argentinos hijos de inmigrantes llamada *argentinización*<sup>3</sup>, que significó la incursión de un nuevo sujeto en espacios académicos como las universidades y en espacios culturales, sociales y literarios, así como una transformación de los lugares urbanos que se construyeron hacia una ciudad heterogénea. Escritores como Evaristo Carriego visibilizaron una nueva tendencia literaria que describió el proceso de modernización urbana y presentó en su literatura aspectos ocultos de la ciudad, así como críticas sociales que emularon un *lenguaje argentino*, una cultura que mezclaba y coexistía con elementos del origen, rasgos de formación criolla, así como la irrupción de lo desconocido, que se desplegó en una nueva construcción literaria.

---

<sup>3</sup> Sarlo utiliza este término en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, a propósito de cuando, en los años de 1920, en Argentina se produce un crecimiento de la población que convierte a la ciudad en cosmopolita, con cambios que los habitantes tanto nuevos como viejos debían procesar. Se quiebra la imagen de ciudad homogénea y hay un crecimiento de hijos de inmigrantes: “[...]los extranjeros, aunque ya no se agrupaban mayoritariamente en el centro, como sucedía hasta principios del siglo XX, son visibles también allí. Por otra parte, sus hijos forman parte del contingente beneficiado por el aumento de la tasa de alfabetización y escolaridad; muchos comienzan el trabajo camino al ascenso a través del capital y las inversiones simbólicas. Ingresan a las universidades o comienzan a disputar lugares en el campo de la cultura y en las profesiones liberales” (18).

Borges, escritor argentino, aunque mantuvo una relación con sus orígenes y desechó los cruces culturales ausentes de límites, porque para él no eran válidos, reconoce que Carriego tiene una preferencia indebida de la realidad que se propone imitar y reconoce que

[n]o hemos variado el sentido intrínseco de las palabras, pero sí su connotación. Esa divergencia, nula en la prosa argumentativa o en la didáctica, es grande en lo que mira a las emociones. Nuestra discusión será hispana, pero nuestro verso, nuestro humorismo, ya son de aquí. Lo emotivo — desolador o alegrador— es asunto de ellas y lo rige la atmósfera de las palabras, no su significado. (1928, 60)

Borges descubre una estrategia para rearmar la tradición cultural por medio del cosmopolitismo, es decir, reordenar la tradición nacional, pero haciendo una lectura de lo occidental, para buscar una relación y un diálogo de igual a igual, un cruce social que penetre el tejido social argentino. En este sentido, como sugiere Beatriz Sarlo, los escritores recién llegados al campo cultural buscan “nuevos territorios literarios propios y no abordados desde otras posiciones del espacio cultural, y en ese movimiento expanden los límites de la literatura argentina” (1997, 184). Es así como los hijos de inmigrantes se sitúan en una ciudad que comienza una modernización urbana y económica, así como surge la aceleración en la vida diaria. Se implementan diferentes técnicas que complementan los aspectos de la urbe, hasta llegar a la periferia. La población que ya tiene varios cruces culturales y sociales es visibilizada por su diversidad, así mismo por el modo de pensar en el arte, la literatura y la lengua que se modifica, generando un nuevo sujeto social y un nuevo escritor que transforma el discurso, las palabras y el estilo literario.

## El sencillismo y las nuevas corrientes literarias

Los nuevos escritores comienzan a ser reconocidos por sus publicaciones periódicas en diferentes diarios nacionales, cada uno con una corriente que da apertura a las vanguardias, produciendo una novedad y un desplazamiento por temáticas desconocidas hasta el momento como la inmigración, la nacionalidad y la revolución de la lengua, como se usa y se piensa, la forma o sus diferentes manifestaciones lingüísticas. En este sentido la discusión por establecer un *lenguaje argentino* se establece en la cultura que busca legitimar su uso y la concepción misma de la lengua. De allí que muchos escritores se acerquen a la cultura de masas que a comienzos de 1920 se advierte en Argentina con la llamada *literatura barata*<sup>4</sup>, que era asociada con novelas semanales o folletines para una cultura masiva y consumista, producida por jóvenes de izquierda y que en Buenos Aires se encontraba en ediciones baratas, con posibilidad de fácil acceso para el nuevo lector por su producción y distribución. Estos espacios alternativos permiten explorar y acercarse tanto al escritor, al lector o al contexto y reconocer el mensaje que se incluye en estos nuevos formatos.

Las colecciones de bolsillo y los folletines dan paso a una *literatura realista*<sup>5</sup>, ya que los textos evidenciaban la complejidad del realismo como búsqueda de la verdad y una forma de transformar el contexto social, enfatizando la relación de la urbe y la nueva sensibilidad. Una literatura nueva a partir de la experiencia urbana y lo que se quiere transmitir desde el yo y el otro, caracterizada por una crítica y sensibilidad particular entre imágenes, espacios urbanos, estados internos del sujeto y la conexión del escritor con la

---

<sup>4</sup> En el trabajo de Beatriz Sarlo *El imperio*, existe un estudio detallado de colecciones de “literatura barata”.

<sup>5</sup> La literatura realista en Argentina da comienzo a un mecanismo que expone la realidad y se establece como un vehículo que evidencia la injusticia social, reconociendo las nuevas características sociales, las representaciones en diferentes situaciones y los actores que intervienen.

ciudad moderna. Esta corriente literaria permite que los nuevos escritores argentinos documenten la realidad minuciosamente y aborden todos los temas que en el momento son el centro de la discusión en el país. De esta manera la literatura se acerca a los diferentes individuos, ya que se presenta una caracterización exhaustiva de cada personaje y se saca a la luz temas que se acercan más a lo cotidiano y al pasado que quiere entablar un diálogo con el presente.

En la forma poética del realismo argentino se encuentra *el sencillismo*, escuela suscitada por Baldomero Fernández Moreno que floreció en Argentina desde 1915 hasta 1925, cuyo objetivo principal era reconocer una transparencia lingüística a través de un lenguaje cotidiano, para acercar al lector y que la lectura fuera asequible. De esta manera el sencillismo toma distancia del modernismo al querer presentar la vida con sencillez, en espacios urbanos que no se alejen de la ciudad, así como describir las características reales de la vida, desdeñando los lujos y estilos ostentosos para permitir una forma más natural. Es en este momento que la nueva literatura popular<sup>6</sup> reafirma la visión de la ciudad y su mezcla de lo local con lo nacional, haciendo una apertura e inclusión de los otros, que no pertenecen al país, pero que hacen parte de una visión cosmopolita de Argentina. El traslado de lo popular a la literatura, permite que el sencillismo efectúe un desplazamiento específicamente a la poesía y que ella a su vez transforme el estilo y la forma estructural y así se acerque más al lector y vincule temas simples, como el encuentro con lo pequeño, mezclando la realidad cotidiana con los acontecimientos que son cercanos al contexto tales como la inmigración o la nueva cultura de masas.

---

<sup>6</sup> Según Dalmaroni en *La palabra justa*, la literatura populista es: “Un conjunto variado de textos y prácticas literarias a los que se atribuían rasgos como: parentesco con poéticas de tipo naturalista o con alguna de las formas del realismo recomendadas de discursos socialistas, propósitos pedagógicos, didácticos o moralizante, concepción instrumental y expresiva del lenguaje, optimismo revolucionario o histórico, identificación emocional o compasiva, preferencias por temas y tópicos del imaginario proletariado” (2004, 18).

Es así como después de 1930 surgen en Latinoamérica nuevos movimientos que implican una relación mutua entre el texto y la realidad que se aparta de la tradición clásica y de los tres tipos de imitación poética que enuncia Gustavo Guerrero en su obra *Teorías de la lírica* y que fueron originariamente desarrolladas por Platón, a saber, la *narración simple*, enunciación exclusiva del poeta, la *imitación*, enunciación exclusiva de los personajes, y la *forma mixta*, donde alternan unos y otros, tanto la voz del poeta y la de los personajes. Aristóteles mismo había hecho una delimitación de esta revolución en la poética definiendo la poesía como “imitación (mimesis) de acción, cuyo objeto no es el mundo de lo particular, sino la esfera más alta de lo general o lo universal” (30). La mimesis aristotélica experimenta un cambio en su estructura abstracta dejando de ser arte para convertirse en un estilo con nuevas definiciones y diferentes rumbos en sus ideologías, permitiendo así una necesidad innata de imitar no ya las ideas, sino los caracteres. Esta mimesis, que no es una vaga y engañosa representación de lo particular, sino el vehículo cognoscitivo de la verdad general, según Guerrero, nos recuerda que los objetos son percibidos como representaciones y que poco importa si los hechos son reales, imaginarios o si la lógica organiza la acción y la dota de un nivel superior de inteligibilidad. Desde esta perspectiva quiero ver también el fenómeno de las vanguardias en su puesta en crisis de los mecanismos de la mimesis y sus complejas maneras de nombrar la realidad, que es un factor creativo (la realidad) que sigue siendo muy importante para Gelman en su obra toda, y que luego abordaremos desde la óptica de la llamada “poesía comunicativa”.

El panorama argentino literario abrió las puertas al modernismo, así como se fue transformando en movimientos que profundizaron en lo local, en la realidad nacional y en lo natural visto desde un panorama de simplicidad. Así mismo, la poesía latinoamericana

observó una transformación a partir de la segunda mitad del siglo XX, una renovación no sólo del concepto de poesía sino del propósito, apartándose de las formas de las letras clásicas y eliminando aspectos abstractos y metafísicos para dar un tono regional a la literatura. También se caracterizó por dar prioridad a la utilización del *yo* como sujeto de enunciación, quizá para exhibirlo, transformarlo, mostrarlo u ocultarlo, lo importante es que el sujeto lírico comenzó a ser el protagonista y el centro de los cambios literarios que dieron una gran apertura al siglo XXI, tanto en la poesía como en la narrativa y en el teatro.

### **Las vanguardias y Juan Gelman**

La nueva poesía se abarrotó de representantes y movimientos como el dadaísmo, el sencillismo, el ultraísmo, etc., “ismos” que son eco de irrupciones europeas conocidas como las “vanguardias históricas”; uno de estos exponentes argentinos es Juan Gelman, quien abordó en sus poemas diversas sendas, relecturas y miradas, dentro de un mundo simbólico, histórico, poético e imaginario. A través del lenguaje recrea acontecimientos y descubre con asombro hechos de una época pasada, que se encuentran profundamente en el ahora. La obra poética del escritor argentino es considerada como una de las más originales escritas en lengua española<sup>7</sup>, por el uso del lenguaje, su producción y la exploración de diversas formas estéticas. Gelman no abandona el ejercicio de la palabra y su intención es conjugar diversas miradas sobre la realidad y los distintos incidentes que ocurren en el constante recorrido de la vida. Desde *Violín y otras cuestiones* (1956), donde se presenta la

---

<sup>7</sup> Así lo reconoce el jurado que le otorgó el Premio Reina Sofía de poesía el 5 de mayo de 2005. Una razón se impuso de forma central: “[...]la creación de una lengua propia, un idiolecto perfectamente reconocible que testimonia su tiempo literario y, a la vez, el hecho de que indaga sobre las formas del español para construir una lengua que es profundamente original y emocionante, y en la que cabe el mundo todo, llámese historia o política, llámense afectos y territorios del corazón, llámese poesía.”

cotidianidad y lo existencial, hasta *Hoy* (2013), la última obra que reúne reflexiones sobre la vida, la política y lo social, Juan Gelman expande los alcances de la palabra al construir un nuevo estilo que utiliza, acerca y causa conmoción en los lectores, así como transforma la estructura y la forma que expresa en sus versos, al romper con todo lo establecido y abordar la cotidianidad de un país como Argentina, atravesando los límites del lenguaje. También permite que el lector realice un descubrimiento diario de la poesía; desplegando cualidades de la subjetividad que se desbordan en el sujeto y en la mirada de otras voces, que junto con el poeta realzan una construcción que se hace por medio de las palabras.

Juan Gelman se apropia de la poesía y la transforma en una experiencia para el lector y en un acontecimiento en la historia literaria. Desde la existencia del presente o de un pasado que no se olvida, hasta la construcción imaginaria o real de la historia, Gelman recrea el poema como texto, pero también como acto comunicativo que busca la realidad, el lugar y el tiempo que pretende enunciar. La poesía comienza a ser *la señora*<sup>8</sup> que se instala y emana por toda la obra de Gelman, la señora que transfigura la voz que habla y establece una red que involucra al lector, al contexto, al poeta y al sujeto lírico. Un ejemplo de la instalación de *la señora* es el poema “La dueña” del libro *Velorio del solo* (1961):

Ella estalla como el verano,

no es posible evitarla o detener su rostro,

avanza en cualquier calle,

aún hace ruido al pie de mi silencio,

---

<sup>8</sup> En las entrevistas que realizó Juan Gelman en el transcurso de su vida, él siempre llamo a la poesía “la señora” o “una señora difícil de agarrar”.

muchas veces me miran para ver su dulzura,  
  
por ella se me han puesto  
  
suaves las manos, suave el corazón,  
  
la muchachita infinita me posee,  
  
llena mis días con su ausencia,  
  
no me deja andar triste, me permite subir por su recuerdo,  
  
todo lo más habrá que ver cómo vivir sin ella,  
  
la señora sentada al fondo de mi sangre. (I, 71)<sup>9</sup>

La poesía para el poeta puede decir y hablar de todo, ya que desde las palabras renace el impulso de reconstruir y transmitir lo que en muchas ocasiones no está permitido. Por medio de ella el poeta avanza y se instala por muchas partes, convirtiéndose en *la señora* que para Gelman será el amor que enriquece su ser y que puede nombrar lo indecible, abordar temas, situaciones y estados, sin importar la corriente literaria, el lugar o el tiempo. Un amor que nació desde muy niño y que fue un motor de vida para comenzar un camino denso de palabras y de conversaciones, con todo lo que marcó constantemente su vida.

---

<sup>9</sup> Todas las citas poéticas de Juan Gelman serán tomadas de la edición de *Poesía reunida* referenciada en la bibliografía, tomos I ó II según el caso.

Juan Gelman es hijo de padres judíos ucranianos que emigraron a Argentina en 1928, después de disolverse las ilusiones que tenía su padre José Gelman en la revolución rusa, ya que para él uno de los hechos que fomentaron la pérdida de un debate democrático en la Unión Soviética fue la expulsión de Trotsky del Partido Comunista. El temor de un totalitarismo creció en la década del 30 y se desplegó por todo el mundo motivando a muchas personas a salir de su país de origen. Es así como la familia de Gelman decide subirse a uno de los barcos que llevaba emigrantes hacia Buenos Aires. Al llegar a la ciudad, ellos se instalaron en el barrio Villa Crespo y allí, el 3 de mayo de 1930, nace Juan Gelman, el tercer hijo de José Gelman y Paulina Burichson, el único de la familia con nacionalidad argentina.

En la casa de Gelman se respiraba un ambiente de aprendizaje, cultura y literatura que lo acercó a la palabra y al poder que esta contiene para manejar un discurso. Aprendió a leer desde los tres años y le gustaba mucho declamar versos de Alfonsina Storni. A los nueve años decide crear sus propios versos influenciado por clásicos españoles como Quevedo, Góngora y Lope de Vega y escritores como Tolstoi o Víctor Hugo. *La señora* comienza a ser reconocida por Gelman y sus versos se impregnan en el acontecer diario, llenos de musicalidad y ritmo, sobre todo cuando escuchaba a su hermano Boris recitando poemas de Pushkin en ruso que, aunque no entendía reconocía un cierto poder en esa enunciación oral. Luego surge en él un entusiasmo en la práctica constante de escribir poesía y a los once años publica su primer poema en la revista *Rojo y Negro*, un poema de amor que él recuerda en su autobiografía como: “Al amor, sueño eterno y poderoso,/el destino furioso lo cambié” (Moscona, 29). A los quince años se integró en el movimiento juvenil comunista y es ahí donde consolida el amor por *la señora* y no por otro género, ya que con

ella encuentra en cada verso la brevedad y la sutileza para abordar temas prohibidos del acontecer y la realidad diaria.

Pablo Montanero identifica un ambiente peculiar que rodeó la infancia y la adolescencia de Juan Gelman, entre el colegio, los amigos de militancia, el billar, la milonga y los bares, rodeado por un contexto que mezclaba varios idiomas, como el ruso, el ucraniano, el sefardí y el castellano, en un barrio donde confluían lenguas como el árabe, el yugoslavo, el polaco e infinidad de ritmos de emigrantes que habían llegado a Argentina tras las guerras de Europa. Todo este contexto será una gran influencia en la obra de Gelman y en la motivación constante de hurgar por todos los eventos, lugares y recuerdos de una ciudad que lo acogió para su nacimiento. En 1948, cuando Juan Gelman inicia sus estudios universitarios de química, prefiere dejarlos a un lado y apropiarse de *la señora* como fuente de inspiración, para escribir lo que más le interesaba; entonces comienza a ser relevante en los recitales que organizaba con sus amigos en el grupo *El pan duro*<sup>10</sup>.

El grupo *El pan duro* nació en 1955 y se autodisolvió en 1964; al principio se crea para editar libros por medio de una venta previa de bonos y luego los que pertenecían al grupo se acercan a la ciudad para rescatar la poesía y los vínculos con grupos como *La rosa blindada*<sup>11</sup> y *El barrilete*<sup>12</sup>. En este recorrido Juan Gelman conoce a Raúl González Tuñón, quien escribirá el prólogo de su primer libro *Violín y otras cuestiones* (1956) y fue una

---

<sup>10</sup> Los compañeros de militancia de la juventud comunista de Juan Gelman, crean el grupo de poesía *El pan duro*, integrado por como Héctor Negro, Hugo Ditaranto, Julio César Silvain y nombres significativos como Juana Bignozzi, Guillermo Harispe, Rosario A. Masse, Alberto Wainer, Jorge Atilio Castelpoggi, Luis Alberto Navalesi y Juan Hierba.

<sup>11</sup> Una de las revistas que desarrollaban ideas de izquierda diferentes a la época fue *La Rosa Blindada*. La revista logró desarrollar una contraria a la influyente y ortodoxa línea del Partido Comunista de Argentina (PCA).

<sup>12</sup> La revista *El Barrilete* (1950) o el grupo del pueblo, impulsó a varios escritores, ya que para ellos la tarea del escritor era actuar en favor de la cultura y la sociedad como un todo y buscar su democratización. La polémica entre *El barrilete* y *El pan duro* se orientaba en el posicionamiento y la representación del pueblo.

figura importante que influyó en su vida y obra; como lo dice Gelman en su autobiografía: “Raúl González Tuñón me enseñó la finura. Una finura extraordinaria. Él vivía modestamente de su trabajo en el diario *Clarín* como crítico de arte. Y nunca lo vi en una actitud resentida. Era un apasionado” (Moscona, 29). Desde ese momento Gelman se enfrenta al mundo desde la literatura y hace que desde *la señora* se pueda visibilizar la voz que autoriza sus inquietudes políticas con un discurso directo, para transmitir un mensaje que es propio de un grupo o una clase social determinada. Según Miguel Correa, “para Gelman, el nuevo poeta comparte las vicisitudes y tragedias de millones de almas, entre las cuales figura la suya como una más. El poeta es un individuo que padece, ama y muere frente al transcurrir de la historia” (5). Una poética que proporciona una referencia a la realidad por medio del lenguaje y una voz estrechamente enunciativa y poética que se manifiesta en Gelman y su afán por ir más allá de la liminaridad del lenguaje.

En su libro *La palabra justa. Literatura política y memoria en Argentina 1960-2002*, Dalmaroni alude a que “en América Latina existe una naturalización de creencias dominadas por la convicción de que solo cierto ajuste con la acción política revolucionaria legitimaba cualquier otra práctica, especialmente la del escritor” (2004, 9), una desobediencia a la formalidad, así como una crítica por todo lo establecido en Latinoamérica, desde las convenciones sociales, las tradiciones, la cultura y lo constante que se va asumiendo desde las letras. Por otra parte, la influencia cosmopolita de lenguas y ciertos acontecimientos que ocurrían en Europa, como la Segunda Guerra Mundial y la decepción que generó la Revolución Rusa, permiten entender que después de la generación del Boom en Latinoamérica se crea una escritura revolucionaria que permitía asediar otras dimensiones de la realidad; según Josefina Ludmer,

[h]emos terminado ya con todas esas épicas de campesinos y gauchos con su caracterización bidimensional, su estructura “documental”, tan mecánica y abstracta. Son las ciudades las que ahora monopolizan la atención de los novelistas más jóvenes. Y cuando éstos vuelven su atención al paisaje es para revelar mejor el lado mítico del hombre hispanoamericano. Los nuevos novelistas combinan, por eso, una sensibilidad aguda para lo político y social, con una notable sutileza narrativa, un compromiso personal con una imaginación que les permite asediar otras dimensiones trascendentales de la realidad. (34)

Estos acontecimientos, así como el golpe de estado del 43<sup>13</sup>, el peronismo o el golpe del 55<sup>14</sup> se van mezclando dentro de un clima de efervescencia, para la época de juventud comunista, en la vida de Gelman, quien comienza su militancia en el Movimiento Comunista Argentino PC y con *la señora* va expresando asuntos desencadenantes de lo social, lo político y la cotidianidad, que se conjugan con la realidad que se visibiliza desde *Violín y otras cuestiones* (1956) hasta *Gotán* (1962). Luego existe un distanciamiento con este movimiento, porque el poeta difiere con el término de “populismo o popular”, ya que el concepto comienza a emplearse en debates literarios y culturales, empleando el significado dentro del activismo radical discursivo y con un propósito ideológico y moral primordial o, como lo diría Dalmaroni:

---

<sup>13</sup> La Revolución del 43 es conocida en Argentina como el golpe militar, que se realizó el 4 de junio de 1943 a l gobierno de Ramón Castillo. Con esta revolución emergió el peronismo y la figura del coronel Perón y de tres dictadores que se sucedieron en el mando: los generales Arturo Rawson, Pedro Pablo Ramírez y Edelmiro Farrell.

<sup>14</sup> El golpe de estado al presidente Juan D. Perón se inició el 16 de septiembre de 1955. Comenzó en Córdoba liderada por el general Eduardo Lonardi, en el transcurso de este golpe el presidente renuncia y transfiere el mando a una junta militar que se extendió hasta el 23 de septiembre.

Algunos usos del populismo en el campo cultural argentino confirman un hábito histórico propio de la cultura de izquierda, cual es referir una práctica específica a una totalidad que se define en términos políticos (o sociopolíticos, o sociológicos); parece evidente además que en los años sesenta y setenta ese hábito se generaliza hasta adquirir un carácter casi normativo. (2004, 29)

Juan Gelman es expulsado después de esa fragmentación que tiene con los conceptos e ideas del movimiento PC al que pertenecía y la justifica así en su trayecto literario de escritura: “Hay una corriente populista en la poesía de nuestros países, que además insiste demasiado en nombrar las cosas que suponen deben provocar emociones<sup>15</sup>”. En esta separación de ideas políticas, *la señora* en Juan Gelman estará signada con la búsqueda de lo esencial de cada ser humano y su existencia, sin negar el contexto social, cultural y político que ocupa y en el que se ha establecido. Muchos escritores y poetas de la época reconocen la complejidad del contexto en el que se encuentran, ya que no son ajenos a este fenómeno y abren discusiones para comprender el tejido social; según Rodolfo Privitera, “los poetas, presionados por la situación se definen en sus credos ideológicos y estéticos de acuerdo a lo que creían que era lo que se debía hacer en esos momentos. Todos ellos constituyeron grupos y revistas en donde manifestaban su postura” (210). Entre estos grupos se encuentran los poetas que marcan una enunciación directa de los hechos, las situaciones, los discursos, y por medio de la manifestación poética transgreden todas las fronteras. Del mismo modo Juan Gelman es permeado por toda esta agitación de la vida

---

<sup>15</sup> Entrevista concedida a Mario Benedetti, citada en Boccanera (51).

política y social de Argentina en la década de sus dictaduras<sup>16</sup>, que no puede dejar a un lado, ya que siempre la contemplará como propia.

### **Literatura política y exilio en Juan Gelman**

Para Dalmaroni la poesía de Gelman se distingue en dos fases: la primera signada por una relación directa al espacio político y cultural del PC, cuando participa en el grupo de poetas de *El pan duro* y en revistas como *Nueva Expresión* y *Rosa Blindada* y en su poesía se manifiestan elementos ideológicos que son identificados con la poesía social. La segunda fase se encamina al alejamiento definitivo del PC, ya que hay un quiebre con diferentes ideas que Gelman justifica así: “[...] se fueron cristalizando más las tendencias, las diferencias, esencialmente de tipo poético y estético, y finalmente de tipo político”<sup>17</sup>. Es en este momento que el poeta reconoce los extremos de los partidos políticos y la responsabilidad que tiene al escribir y utilizar *la señora* como parte de la realidad que quiere ser visibilizada.

Luego de acontecimientos como la muerte del Che Guevara, Juan Gelman decide entrar a las Fuerzas Armadas Revolucionarias FAR, ya que creía en la revolución armada; pero la organización de Montoneros no tenía una ideología unificada y él estuvo en desacuerdo con el verticalismo militarista. Es así como quiere terminar su relación con ese

---

<sup>16</sup> En Argentina Gelman vive cuatro golpes de Estado desde 1930. La Década de José Félix de Uriburu (1930-1943), la Revolución Libertadora de Eduardo Lonardi y Pedro Eugenio Aramburu (1955-1958), la Revolución Argentina de Juan Carlos de Onganía (1966-1970) y El Proceso de Reorganización Nacional de Jorge Rafael Videla (1976-1981); este último comienza el camino hacia la democracia. A esto se unirían tres gobiernos personalistas, el de Hipólito Irigoyen, derrocado en 1930, así como los tres gobiernos de Juan Domingo Perón (1946-1952, 1952-1955 y 1973-1974) y el de su tercera esposa, María Estela Fernández de Perón (1974-1976) (Clares, 5).

<sup>17</sup> Entrevista a Juan Gelman por Dalmaroni, Buenos Aires. 31 de agosto de 1992.

grupo sin importar que a este movimiento pertenecieran amigos como Paco Urondo y Rodolfo Walsh, porque para Gelman los extremos no son considerados parte de la poesía, ya que *la señora* permea la noción de la realidad entre sujeto y objeto, es decir, construye las diferentes situaciones y hechos sociales que se desplaza por sus versos, desdeñando las normativas de la tradición. El poeta prefiere alternar la forma y la estructura tradicional y utilizar una ruptura cuando se relaciona la literatura, los aspectos políticos y la denuncia de los diferentes problemas interculturales.

En esa transformación Ángel Rama advierte que, “cuando se ensanchó el foso entre las doctrinas políticas a que estaban afiliados los escritores y las que regían desde la cúpula del estado, no tuvieron más alternativa que conquistar la autonomía mediante lo que parecía una libre vinculación profesional del público consumidor” (11). Es decir, sutilmente vincular al lector en los diferentes principios e ideales a los cuales ya estaba suscrito el escritor. Algunos acertaron con formas de adoctrinamiento que no fueran registradas a simple vista y así manejaron la noción que se tenía de la realidad; otros, en cambio, buscaron representar la verdad de las situaciones por medio de figuras retóricas y literarias, para que el lector advirtiera que existía un paralelo con lo que se regía. Fue así como muchos escritores e intelectuales, por “escribir lo que no se debe”, tuvieron que abandonar el país hacia un exilio que para muchos fue interminable.

Juan Gelman es uno de los escritores que debe partir de Argentina de manera abrupta, así como otros intelectuales comprometidos argentinos, ya que después de la muerte de Perón la agrupación Montoneros considera que el poeta es más útil en el exterior; su amigo Paco Urondo le da la noticia y en abril de 1975 aquello que comienza como un exilio transitorio se convierte en una ausencia de su país por trece años. Estando en el

exilio, el poeta decide no tener ideas extremas ni de izquierda ni de derecha, pero por lo que ha vivido hasta el momento, queda en una encrucijada dentro de los movimientos radicales argentinos de la época: por una parte, amenazado por la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina, banda armada de ultraderecha comandada por José López Rega, Ministro de Bienestar Social de Isabel Martínez de Perón) y por otra exiliado por una resolución política del Movimiento Montoneros que integraba.

Al exiliarse, la vida de Juan Gelman se transforma completamente y durante los primeros cinco años no puede volver a escribir; la lengua es distinta, su actividad o rutina se transforman y la concepción e ideas políticas cambian. La vida que conoce ya no existe, su familia y sus compañeros ya no están presentes y le preocupa el destino de la sociedad de su país. En un artículo publicado en *El Clarín* por Ana Laura Pérez, el poeta subraya lo complejo que es un exilio: “Es difícil reconstruir lo que pasó, la verdad de la memoria lucha contra la memoria de la verdad. Han pasado años, los muertos y los odios se amontonan, el exilio es una vaca que puede dar leche envenenada, al menos algunos parecen alimentados así” (13). El tono del exilio para el poeta estará marcado por la separación, el desconsuelo y la ausencia, así como una gran dificultad para seguir escribiendo, porque lo que era común para el poeta se vuelve distante, ya que un exiliado está lejos de los lugares que le eran comunes, de las personas, los momentos y del vínculo que lo enlaza con *la señora*. Estando lejos de su país escribe su primer libro del exilio titulado *Hechos* (1978), publicado junto con la reedición de *Relaciones* (1973) en 1980; y desde ese momento para Gelman la lengua es una mezcla que lo confunde condicionándolo a utilizar una lengua extraña y extranjera de lugares como Italia, Francia, Suiza, México, España, etc., que se complementa con la perplejidad que sostiene al acercarse a la palabra,

tal vez por el desconcierto y confusión irreparable que siente después de su exilio. En esa hibridación de escenas, lenguas, discursos, monólogos, voces imaginarias, etc., Gelman, en *Bajo la lluvia ajena* (1980), “notas al pie de una derrota”, permite hacer una reflexión sobre la responsabilidad política, personal y militante de un exiliado, y en su “Nota V” aclara:

de los deberes del exilio:

no olvidar el exilio/

combatir a la lengua que combate el exilio

no olvidar el exilio/o sea la tierra/

o sea la patria o lechita o pañuelo

donde vibrábamos/donde niñábamos/

no olvidar las razones del exilio/

la dictadura militar/los errores

que cometimos por vos/contra vos/

tierra de la que somos y no eras

a nuestros pies/como alba tendida/

y vos/corazoncito que miras

cualquier mañana como olvido/

no te olvides de olvidar olvidarte (I, 619)

El poema es una reivindicación al desarraigo, que en reiteradas ocasiones hizo parte del proceso vital del poeta y que en su situación invita a no dejar todo en el olvido y permitir que *la señora* toque y abra territorios que no son pertinentes para su apropiación. Después de ser procesado y condenado por los extremos políticos del país y en su posición de exilio se entera el 26 de agosto de 1976, del secuestro por la dictadura militar de sus hijos Nora Eva, de diecinueve años, y Marcelino Ariel, de veinte años, y de su nuera María Claudia Iruretagoyena de diecinueve años, quien estaba embarazada. Juan Gelman decide romper con los Montoneros, declarándolo en un artículo de *Le Monde* en febrero de 1979, condición que lo sentencia a muerte por los dirigentes del movimiento, ya que lo acusan de traición. Gelman, sin comprender las circunstancias en las que se encuentra su familia, queda varios años en el exilio, lejos de su país, sin poder escribirle a su hijo o mejorar la situación de sus compañeros; su situación es impensable ya que cada día su realidad se pierde en la utilización de una lengua que no es la suya, ya que vive en un lugar donde no se hablaba castellano, sobre todo en Francia e Italia.

En 1980 Juan Gelman escribe *Carta abierta* (1980), una obra dedicada a su hijo Marcelo Ariel, una conversación de padre a hijo por medio de una carta: “hablarte o deshablarte/dolor mío/ manera de tenerte/destenerte/pasión que munda su castigo como/hijo que vuela por quietudes/por” (I, 407), que constituye una declaración de todo lo que vivió en su exilio y de las diferentes sensaciones y emociones que lo sometieron al tener una separación con sus seres queridos, llegando al derrumbamiento del poeta y a un constante

sufrimiento, desconsuelo y angustia. Este suceso es uno de muchos que ocurrieron en Argentina durante la dictadura militar con más de treinta mil desaparecidos; y Gelman, aunque lo reconoce como un hecho real, no perdió la ilusión de encontrar entre los miles de muertos los nombres de su hijo y su nuera, así como lo declara en la nota “XXV” de *Carta abierta* (1980):

*el 24 de agosto de 1976*

*mi hijo marcelo ariel y*

*su mujer claudia, encinta,*

*fueron secuestrados en*

*buenos aires por un*

*comando militar.*

*como decenas de miles*

*de otros casos, la dictadura*

*militar nunca reconoció*

*oficialmente a estos*

*“desaparecidos”. habló de*

*“los ausentes para siempre”.*

*hasta que no vea sus cadáveres*

*o a sus asesinos, nunca los*

*daré por muertos. (I, 421)*

Así termina su obra *Carta abierta*, que escribió en el exilio, en su recorrido de París a Roma y que recuerda lo importante de las simples cosas y de hacer a un lado al olvido para que no sea parte de la realidad.

### **La poesía en Juan Gelman**

El contexto literario y poético en los cincuentas involucró desde temprano a Juan Gelman en una herencia vanguardista, concretamente, según Miguel Gomes, neorromántica y neoexpresionista. Neorromántica, siguiendo a Gomes, porque la postura de Gelman es muy subjetiva al apropiarse de formas estéticas de comunicación para construir una obra marcada por la enunciación; es decir:

Fuerzas provenientes de una interioridad que se introducen en las configuraciones de lo real que nos ofrecen los poemas, si toda escritura es equiparable al acto de fundar un espacio verbal imaginario, no nos queda más remedio que describir esta obra como creación desde adentro, a partir de elementos no presentes en el entorno referencial sino traídos a él luego de un acto introspectivo por parte del sujeto textual. (651)

Al relacionar elementos que se enuncian desde el sujeto y que emanan desde el interior, Gelman establece la construcción del sujeto interno del poema, empleando el lenguaje y las interpretaciones representadas de sí mismo, ya que el poema no es una estructura textual exclusiva y objetiva, sino que también da lugar a la subjetividad poética, así como a la producción e interpretación poética. Miguel Gomes relaciona esta corriente de origen español con un proceso de experiencia y expresión de lo humano. También relaciona la obra de Juan Gelman con un neoexpresionismo y lo considera como un indicio de *resignación unívoca* al no esperar nada, un conformismo porque desde donde se mire todo ya está dicho y se exterioriza por la urgencia de una idea o un sentimiento que debe decir lo que queda por medio de *la señora*. En palabras de Gomes:

[e]l neoexpresionismo de Gelman no consiste, únicamente, en su notoria tendencia a adentrarse en los dominios de la angustia; tampoco en su denuncia de los males sociales, políticos o morales contemporáneos. La necesidad de decir es lo que queda: la puesta en escena de la expresión desnuda, privilegio que solo puede darse tras una comprensión honda de lo humano. La toma de partido en una contienda ideológica o material es importantísima en esta obra, pero, por depender de las circunstancias, no sabremos por el momento si lo más perdurable. Lo que no resultará tan fácilmente perecedero o datable, en cambio, es el "ardor" de esta poesía; su "loca exactitud" (663).

Los poetas hispanoamericanos conscientes de los nuevos movimientos literarios asumen el compromiso desde la palabra, y Hugo Achugar, en su trabajo "La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada", declara la disparidad entre la poesía anterior y la nueva poesía: "La nueva poesía reclamaba un presente inédito. Gelman, pero también Nicanor

Parra, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Antonio Cisneros, Benedetti, Fernández Retamar y otros muchos, comenzaban a apostar a una lírica de lo cotidiano, de lo histórico, y, sobre todo, de lo social” (95). La nueva poesía niega lo establecido, lo que se estaba trabajando desde lo social, cotidiano e histórico y desea alterarlo, modificarlo en su interior y encontrar una transición para existir auténtica e independientemente. Gelman establece la necesidad de decir desde el papel de lo humano, también comparte y participa con su propia vida en la construcción de una nueva poesía pensando en lo social y lo cultural. Hugo Achugar afirma que “nadie puede discutir en estos momentos que uno de los rasgos que particularizan nuestra literatura, como a la de toda América Latina, es la de ser una literatura de acción” (95), que se compromete con los acontecimientos que ocurren en las dictaduras militares o en los movimientos de la revolución que se creaban en la época.

Aunque Gelman desarrolla una poesía de acción como un compromiso social, ella está cargada no por un discurso político, sino de una poética que enuncia la existencia del que se encuentra en el ir y venir, ya que su influencia y la forma de despertar su responsabilidad social tuvo que ver con uno de los autores que le produjeron un gran impacto como lo es César Vallejo y su ejemplaridad humana, su imagen combativa y solidaria que se representa en su obra poética. Un ejemplo de esta ejemplaridad humana es el poema “Los nueve monstruos” de su obra *Poemas humanos*, que desde sus versos insinúa un lenguaje que se acerca a la realidad, a la miseria, al sufrimiento que se escapa por las palabras, dejando al hombre solo, desterrado, viviendo en el desconsuelo absoluto y esperando con ansias la muerte: “Jamás, hombres humanos,/hubo tánto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,/en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!/Jamás tánto cariño doloroso,/jamás tan cerca arremetió lo lejos,/jamás el fuego nunca/jugó mejor su rol de frío

muerto!/Jamás, señor ministro de salud, fue la salud/más mortal” (126). Una correlación entre la vida y la muerte, el miedo y la felicidad, y la afinidad para representar la realidad o explorar en el lenguaje una mirada que aborda diferentes dimensiones.

En Argentina algunos vanguardistas se preocuparon por ligar el pasado nacional con la genealogía, y Sarlo, en *Vanguardia y criollismo*, manifiesta que la vanguardia que se preocupó por el trazado de un linaje nacional en el campo de la cultura fue el *martinferrismo*, “una vanguardia módicamente radical, porque tampoco es radical su colocación frente a las instituciones y modalidades ideológicas de la sociedad argentina” (1997, 247). Es así como se asume un discurso nacional y se hace un énfasis en el criollismo para comenzar una indagación del sujeto y su posicionamiento dentro de un contexto social y cultural, que está apartado del Estado y de toda la significación que se tenía hasta el momento por la clase culta tradicional, incorporando otros ámbitos de la escena cultural: “[...]serán estas otras voces, estos otros registros y lectores los que comenzarán a corroer la incipiente postulación de una literatura nacional y a proponer una literatura de la interacción y del contacto entre los diferentes sujetos étnicos, sociales y políticos” (Sarlo, 1999, 60). Una revolución poética en contra del Estado y que la generación de la época vive desde la defensa de la autonomía poética en un mundo que era completamente vacío y burgués. Gelman da comienzo a una nueva forma de constituir su existencia, que actúa desde lo social que se historiza, desde el yo o las otras voces que buscan una forma de ser, estar y actuar desde lo social para ser reconocidas. La realidad se identifica desde la presencia de los que siguen buscando un cambio, las ausencias que no pueden quedarse en el olvido y los años que va a estar fuera de su país, para así poder

descubrir episodios incomprensibles del mundo que se van explicando a través de *la señora*.

Ya en su exilio, Gelman reconoce que el tema del lenguaje es un obstáculo para escribir, porque le impide sentirse inspirado; en una entrevista publicada en *La Maga*, Gelman dice: “El idioma italiano es muy dulce, es muy suave, tiene muchos vericuetos para acostarse y descansar. Por mi trabajo, sentía todo el santo tiempo el italiano en la oreja, y esto me jodía porque la carga de mis obsesiones, de lo que yo quería expresar tenía más de furia que descanso” (en Porrúa, 1997, 29). Con la idea de buscar una salida a este problema Gelman decide reconocer la lengua extranjera, que daba una cosmovisión heredada y construida por generaciones de hablantes, unida con lazos de palabras que iluminan la lengua originaria, generando variedad de discursos, y atando una visión del mundo; Dalmaroni lo explica así:

La enunciación gelmaniana interviene en cada uno de los géneros y contextos discursivos que usa, haciéndose cargo de sus codificaciones y, a la vez, interfiriéndolas con la imaginación de la discordancia poética-gramatical, temporal, causal, etc., de que se trate. [...] estableciendo una secuencia en que se suceden y distinguen en las textualidades mismas diversos grados de pragmaticidad y circulación pública de la escritura de acuerdo con, precisamente, los diversos discursos de interlocución y lectura. (2003, 6)

Un ejemplo de esta cosmovisión del lenguaje se identifica en la obra de Gelman llamada *dibaxu*, veintinueve poemas con una estructura bilingüe, que, en el poemario

escrito en sefardí<sup>18</sup>, y acompañado por el texto en castellano, es utilizado por Gelman como una fascinación de la búsqueda de sus raíces desde una lengua exiliada a partir de 1492 por la corona española al realizar una expulsión de los judíos de la península ibérica y que se ve representada en su poema “XXIX”:

No stan muridus lus páxarus

di nuestrus bezus/

stan muridus lus bezus/

lus páxarus volan nil verdi sulvidar/

Pondri mi spantu londji/

Dibaxu dil pasadu/

qui arde

cayadu com' il sol/ (II, 224)

XXIX

No están muertos los pájaros

de nuestros besos/

están muertos los besos/

---

<sup>18</sup> Según Sillato, “la lengua sefardí se conoce al ladino antiguo y así es conocido hoy día en Israel. Sin embargo, el ladino como tal nunca se usó para la comunicación diaria” (8).

los pájaros vuelan en el verde olivar/

pondré mi espanto lejos/

debajo del pasado/

que arde

callado como el sol/ (II, 225)

Esta obra escrita en el exilio anuncia el nacimiento de las lenguas del pasado que ya estaban en el olvido, de las ausencias, y del recuperar lo que nunca se había tenido; en palabras de Miguel Dalmaroni, puede decirse que es “su obra de madurez, signada por la problemática del exilio forzado y sus consecuencias. Pues esa experiencia colectiva de expulsión, persecución y desarraigo toma en su trabajo literario la forma de una indagación minuciosa sobre la historia de las formas del idioma” (2001, 5). Una obra permeada por lecturas que Gelman hace de clásicos españoles que utilizaban el idioma en estado naciente como Santa Teresa, San Juan o el propio Quevedo; y que le ayudaron a realizar un enlace entre su pasado y la actualidad, al reconstruir la historia desde la lengua y un diálogo constante con sus raíces, le permitió encontrar una fascinación por el nuevo camino que descubriría. Indagar en una lengua originaria en esta obra posibilitó a Gelman, según Sillato, a apasionarse por la transformación del idioma a lo largo del tiempo:

Su deseo de retornar a una lengua más originaria debe entenderse, en sus propias palabras, como: el intento de seguir un camino posible que no se siguió y continúa: esos caminos posibles se advierten, mucho más objetivamente, cuando uno lee la

literatura española de cierta época, y sobre todo a los conquistadores y viajeros del siglo XV o XVI, en los que el idioma –el español– no estaba aún cristalizado, sino que se hallaba en estado naciente. Y lo que a mí francamente me fascina de los textos de Santa Teresa, de San Juan, de Fray Luis y de tantos otros –Quevedo, por ejemplo– es justamente el manejo del idioma naciente; manejo que también tenían Colón, Hernán Cortés y demás. (429)

Este nuevo acto creador en la poesía de Gelman radica en centrarse en la lengua como punto de partida, para modificar la estructura de lo originario y presentarlo en la actualidad. Desde el exilio toma distancia de lo que ya estaba establecido y viaja con nuevas palabras, el lenguaje se llena de vitalidad para asomarse en la obra de Gelman, quien, en su búsqueda de un mundo utópico, hace visible a través de otras lenguas a *la señora* y todo lo que es posible reconocer dentro de la realidad Latinoamérica, es, como lo llama Guillermo Sucre, el carácter hispanoamericano. Lezama Lima utiliza los términos de “La máscara, la transparencia” para presentar al poeta que se hace invisible y se presenta por medio de su poesía. Sucre toma estos términos para encontrar un poder verbal, desde la poesía, dentro del lenguaje, un sentido que adquiere a partir de su uso y de las inclinaciones que expresan una sociedad, una época, una cultura o un país, con una orientación particular que subyace en toda la poética latinoamericana, que es una creación o un suceder imaginario desde la palabra misma, en palabras de Guillermo Sucre: “[...] la obra ha dejado de ser un instrumento de representación de la realidad para convertirse en un conjunto de significaciones, la obra se concibe como la totalidad para ser comprendida completamente. La obra se ilumina no solo en su propio texto sino en un contacto más amplio” (5). *La*

*señora* regresa como una firme situación de resistencia, en un momento cuando Juan Gelman es expropiado y sin fronteras, recuperando la palabra y descubriendo una etapa llena de cambios profundos que se producen en todos los ámbitos, retomando el tiempo perdido y escribiendo desenfrenadamente.

Así como la lengua, Gelman también transgrede los aspectos formales del lenguaje que comienzan a visibilizarse después del exilio; un ejemplo de esto es que algunos poemas carecen de título y son extensos. También existe un cambio recurrente en el lenguaje y las normas gramaticales, al solo utilizar exclamaciones e interrogaciones o ajustar las pausas verbales con la barra gráfica que determina el límite del verso. Así mismo la acentuación cambia, los signos de puntuación desaparecen en algunos poemas y utiliza en sus versos juegos de palabras que se mezclan y se desordenan; preposiciones y artículos que terminan los párrafos, barras gráficas de partición dentro de un mismo verso, el cambio del sujeto, el género, los verbos conjugados o las dobles acentuaciones y la voz que se disemina por cada poema, tal vez exacerbada o exagerada, son una forma de extrañamiento que rompe con lo habitual; palabras como *la mundo, la país, el peste, las tuvió, descallándosé*, señalan el desgarré del poeta que toma una postura que se aleja de la normatividad, con una autonomía del lenguaje poético en su forma y estructura, desbordando al límite la ortografía, con el uso exagerado de neologismos y adjetivaciones.

También la música hace referencia a la afinidad que tiene Juan Gelman con ciertos personajes que se presentan en sus versos, como los trabajadores, los niños, el mundo y el lenguaje apelativo que expresan la musicalidad que ocurre en una esquina, en una calle del barrio o lo que varios sujetos desean oír. La música intercambia palabras con movimiento, dentro de una sintaxis que descontextualiza las expresiones lexicalizadas y que se descubre

en los versos. Gelman opera por desplazamientos, rupturas, saltos o lo que proyecta al lector hacia otros niveles de significación y a la búsqueda de una revelación latente que puede ser descubierta con todo su esplendor en *la señora*.

El discurso poético de Juan Gelman está tejido, desde la experiencia de las dictaduras en Argentina hasta su exilio, en la transformación de la palabra en la realidad objetiva, o en una construcción subjetiva, dentro del marco de la crítica posmoderna; si bien existe un cuestionamiento que supone una realidad separada del observador, ya que no se puede construir una representación directa del mundo que estaría limitada de la experiencia y del acontecer diario. A mediados del siglo XX se concibe un conocimiento que repite la copia del objeto externo sin considerar a la persona que actúa en el medio y que parte de su subjetividad. La concepción clásica atribuía al observador un privilegio de observar la realidad y conocerla de manera objetiva, se suponía que la realidad era igual para todos los sujetos. Pero la renovación del sujeto-objeto considera que el observador —en este caso el poeta o las otras voces— es parte de esa cotidianidad o realidad, y que también hace parte de lo observado; en este caso, la observación implica una interpretación desde la posición del sujeto y de la referencia que hace a sí mismo, como lo observado por él.

Este proceso se conoce con el nombre de *autorreferencialidad* (Mahoney, 88). En este caso la obra de Juan Gelman es enunciada y guarda relación precisamente con la concepción de una realidad tanto subjetiva como objetiva, donde se vislumbra el desplazamiento del objeto al sujeto. A partir de las vanguardias la obra poética comienza a construirse cuando se descompone la realidad, no solamente desde lo objetivo o lo único, sino desde un acontecer que incluye la enunciación del sujeto lírico.



## CAPÍTULO II

### La enunciación lírica en la obra de Juan Gelman

El sujeto lírico se constituye en la obra de Juan Gelman de una forma multidimensional y polisémica: muchos yoes que son inseparables de la obra del autor, pero que no constituyen algo solo anecdótico, biográfico o histórico, sino muchas identidades que luchan por ser representadas en un contexto, ya que, como dice Käte Hamburger sobre el concepto de *sujeto de enunciación lírico*<sup>19</sup> en su libro *La lógica de la literatura*, el sujeto lírico no implica que todos los enunciados de un poema correspondan o sean una experiencia del autor, sino que esa enunciación no tiene un rol específico y es un enunciado de la realidad que rompe simultáneamente con otras realidades, según la autora,

[e]l sujeto de enunciación lírico se identifica con el poeta, exactamente como aquel de una obra histórica, filosófica o científica se identifica con su autor, en el sentido lógico del término [...] La identidad lógica no significa, en este caso, que todos los enunciados de un poema, o incluso el poema en su totalidad, deban corresponder a una experiencia real del autor [...] no existe un criterio ni lógico ni estético, ni externo, ni interno, que nos autorice a decir si el sujeto de enunciación de un poema puede o no ser identificado con el poeta [...] La forma del poema es aquella de la enunciación, lo que significa que nosotros la resentimos como estando dentro del campo de la experiencia del sujeto de enunciación —lo que nos permite percibir el poema como un enunciado de realidad—. (162)

---

<sup>19</sup> En esta investigación, se presenta al sujeto lírico como el mismo sujeto de enunciación lírico descrito por Käte Hamburger en su libro *La lógica de la literatura*.

La realidad que va dirigida al sujeto, que se caracteriza como un *Yo-Origen real*<sup>20</sup>; es decir, la sensibilidad que se establece en el poema y se reconoce en el poeta se encuentra en el sistema enunciativo de la lengua, desde sus características estéticas o estructurales, y en Gelman se expresa desde la acción consigo mismo, el poeta o la intersubjetividad, hasta verse diseminado por la otredad imaginada o real que permea sus poemas. También se incorpora en la palabra poética desde la interacción del autor, el mundo y el lector, una construcción de significaciones que el poeta convierte y elabora a través del lenguaje como en el poema “Final” de *Violín y otras cuestiones*:

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, por el trozo de paz, de historia y de dicha que le toca, por el pedazo de amor grande, chico, triste, alegre, que le toca, por todo lo que le toca y se le arrebatara en nombre de qué, de qué?

---

<sup>20</sup> Para Hamburger, el Yo-Origen lírico, al construir enunciados de realidad, establece una experiencia vivida inseparable de la enunciación y se clasifica como un Yo-Origen real, pese a no ejercer una función en la realidad, como en el caso del conjunto de enunciados atribuibles a los otros sujetos de enunciación. (48)

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

La poesía es esto.

Y luego escríbelo. (I, 36)

Significaciones que se advierten en toda la obra con matices vallejianos, como lo es la visión de lo solidario, que se ilumina en la poesía de Gelman y al unirse con las otras voces permite que la enunciación se apropie de las palabras para ayudar, luchar y convivir con la historia, que arrebató lo más simple y construye una visión de la realidad. El poeta identifica varias voces que llama constantemente como Juan, Ana o Pedro y hace que desde las palabras se recuerde el mundo interior o exterior, visto desde un acto comunicativo tan sencillo como lo es un poema. Es así como *la señora* en Gelman se involucra en una dimensión humana que incluye aspectos que hacen parte de la dignidad, la responsabilidad social y la libertad. Una enunciación que se caracteriza desde el sujeto y el objeto, conectándose con los acontecimientos diarios, aspectos sociales, culturales e históricos. Lo enunciado se convierte, entonces, en una experiencia inseparable de la vivencia del sujeto que enuncia o verbaliza; es decir, según Hamburger, “la enunciación es siempre enunciación de realidad porque el sujeto enunciativo es real, en otras palabras, porque sólo se establece enunciación merced a un sujeto enunciativo verdadero, real” (40). En este caso, la obra de Gelman enuncia la realidad desde varias voces que representan una vivencia y que se personifica desde *la señora*, ya que permite concebir una correlación entre el sujeto y el objeto enunciado, así sea como expresión subjetiva, sensibilidad del poeta o el carácter

real del sujeto de enunciación. La poesía de Juan Gelman está atiborrada de enunciaciones que representan al sujeto lírico y de toda realidad en virtud del tiempo, o, como diría Hamburger “sólo los enunciados poéticos podrían ser de realidad” (11), ya que los otros géneros como la novela, la épica o la dramática no disponen de un sujeto de enunciación real y solo podrían transmitir una experiencia de ficción; en cambio, el sujeto enunciativo en la poesía se identifica con la voz atiborrada de yoes que no es de alguien en particular.

### **Subjetividad y enunciación**

La enunciación en la obra de Juan Gelman observa una construcción de formas que reinventa, para signar no solo la voz del poeta, sino nuevas voces, nuevos yoes, o como lo dice Octavio Paz en *Los hijos del limo*: “El poeta no es el autor en el sentido tradicional de la palabra, sino un momento de convergencia de las distintas voces que confluyen en un texto [...] la voz de nadie y la de todos. Cualquiera que sea el nombre que demos a esa voz —inspiración, inconsciente, azar, accidente, revelación—, es siempre la voz de la otredad” (207); ya que el poeta se aparta de su enunciación para visibilizar nuevas voces que confluye con el lenguaje que está dentro y en el mundo exterior. Gelman lo utiliza como una voz *desalineada*<sup>21</sup> respecto al sujeto lírico que se conecta con la figura de la

---

<sup>21</sup> Miguel Dalmaroni, en su artículo “Juan Gelman: Del poeta-legislador a una lengua sin estado”, utiliza este término para reconocer las formas diferenciales de la gramática o las marcas de la lengua que se identifican en los poemas de Juan Gelman. “Una voz que es imaginada como superposición o equivalencia entre figuras que componen una serie abierta, desalineada respecto de un sujeto (de la enunciación, “yo lírico”, y también de cierta condición histórica que se reconoce como las formas modernas de la subjetividad). Esas figuras funcionan como metáforas del discurso poético de Gelman, como si a medida que la enunciación se despliega fuesen dando, desde el nivel de la representación, orientaciones constructivas de la escritura que son a la vez indicaciones de lectura, instrucciones tanto para reinventar el decir poético como para atribuirle sentido” (2).

subjetividad y la condición histórica, llenándose de su propia percepción de esas otras voces.

De este modo la construcción de otras voces que hablan desde *la señora* es un proceso para representar diferentes situaciones que el poeta utiliza en su discurso, como en el poema “Los camaradas” del libro *El juego en que andamos*: “Han sustituido el dolor por la certeza del dolor,/el amor, por la inocencia del amor, la muerte,/por la íntima amistad./combaten a la sombra, comen y sufren por si/acaso, no dicen finalmente a dónde iremos a parar” (I, 52). En este ejemplo, la figura de la subjetividad utiliza un nivel de representación que le atribuye a la enunciación una identidad que se puede apropiarse o negar, una situación que se enuncia, o, como diría Gustavo Guerrero en su obra *Teorías de la lírica*, “la relación directa del texto con un lugar y un momento preciso, un espacio y un tiempo ritualizados, coordenadas que se encarnan [...] signos que traducen la interacción entre el sujeto de la enunciación y sus destinatarios” (20). Esta relación estrecha entre el dolor, el amor, la muerte, la sombra y la amistad permite una correspondencia con distintos instantes, épocas o, por qué no, con un sinnúmero de circunstancias que se pueden identificar desde esas voces que quieren ser apropiadas.

En Gelman la figura de la subjetividad puede estar representada desde un pequeño niño, su inocencia, la ternura y la magia de la infancia, hasta trasladarse a cualquier parte o situación, que por más sensible que sea puede visibilizar voces como la familia, un compañero, amigo o pareja, o la crueldad que se identifica en momentos históricos o en diferentes circunstancias sociales y que determina a un individuo; un ejemplo es su poema “Fábricas del amor”, del libro *El velorio del solo*: “Y construí tu rostro./Con adivinaciones del amor, construí tu rostro/en los lejanos patios de la infancia./Albañil con vergüenza,/yo

me oculté del mundo para tallar tu imagen,/para darte la voz,/para poner dulzura en tu saliva” (I, 57). En este ejemplo el poeta reconoce el rostro del otro y lo construye desde la figura del albañil, para que él repare por medio de materiales una memoria de esos rostros ocultos y olvidados, que puedan ser identificados desde la inocencia de la infancia o de los rostros ocultos.

Rostros ocultos que Gelman representa en cada poema, para contemplar la subjetividad, ya que puede ser un exiliado, extranjero, porteño o un personaje que alude a un discurso popular de un judío, o, puede simplemente enunciar un acontecimiento de un pequeño momento histórico, como lo hace, por ejemplo, en el poema “Azares” del libro *Mundar*: “El compañero ata/sus alas al azar, lava los platos/del día, la cuchara le da/palazos de memoria cuando/servía sopas que vendrán, es tarde/y es temprano el llanto que/moja el tiempo que se quedó en un tiempo,/pensando en su volver” (II, 446), un pequeño momento que se describe con detalle en los platos, las cucharas y que pretende evocar en cada situación que pasa por la memoria, para ser indagada por el tiempo, los lugares y *la señora*. La subjetividad se apropia de las percepciones del sujeto lírico en distintas circunstancias y le permite interpretar desde la experiencia, para ser una interacción común con otras voces o verdades completamente subjetivas. En cualquiera de los casos la experiencia constituye un valor único que el sujeto apropia y explora en cada verso, generando situaciones que pueden marcar a las otras voces, al ser una construcción individual o una experiencia unificada que ha traspasado fronteras.

## Historia y enunciación social

Esta saturación de enunciación se complementa con la condición histórica que no es posible sostener de la misma forma, ya que la alteridad del ser humano tiene una construcción de la historia, que se va edificando de acuerdo a los acontecimientos sociales, culturales e individuales, que se viven en una sociedad en particular, pero permite rasgar las condiciones propias de la sociedad, hasta el punto de identificar una gran variedad de matices, modificaciones y variaciones. El poeta permite enunciar la perplejidad de todas las manifestaciones históricas, tal vez desde la memoria, el testimonio o el duelo, haciendo un juego de la existencia frente a la palabra y revistiendo la voz de la resignación o de la esperanza, como en el poema “En estado de escritura” del libro *Valer la pena* (2000), donde *la señora* es una experiencia literaria completa:

A la sombra de unas ruinas sin sol

están los señores del asunto.

Pasaron siglos por aquí, Jerjes

o Artajerjes pasó, y Alejandro

llamado el Magno pasó

y siempre la misma sangre, la misma

guerra, la misma historia,

el que pudo contra el que no pudo. En

la última casa de la calle

se apaga un grito sin solución.

La no vida se funde con la vida

y curva el fuego que

calienta animales

dormidos lentamente en la calle. (II, 328).

En este caso la historia permea y se hace presente en la escritura, evocando situaciones y momentos que son irrepetibles en todos los seres humanos, ya que somos seres históricos: como todo ser humano construimos desde lo social-histórico; no formamos parte de la historia, porque estamos inmersos en ella, así como todo ser social no puede dejar de serlo, o como todo ser humano constituye su individualidad, y construye un proceso socio-histórico con varias dimensiones, es decir con muchos yoes que permanecen, tienen su propia historia y una lucha permanente por no ser apagados y olvidados. La misma historia coexiste con esos yoes, que en la obra de Gelman pueden ser individuales, históricos o sociales, y en *la señora* habitan con esa multidimensionalidad que constituye la presencia del sujeto de enunciación lírica. En la obra de Gelman la enunciación es una gran lucha de identidades desde el ámbito histórico, personal y social, que no viene solo del individuo, sino que constituye un proceso permanente de varias voces que conlleva a lo

*semiótico social*<sup>22</sup>, y que se limita por el ámbito social, en el cual se sitúa el poeta, por diversas formas de comunicación que establece y expresa por medio de las palabras y en cada verso.

La enunciación del sujeto lírico en la obra de Gelman está reforzada desde lo ideológico, lo social y lo político, ya que se utilizan vivencias que se han conocido en el ámbito histórico, así como la valoración que se hace individual a través del testimonio, para enunciar por medio de los discursos y palabras lo que se visibiliza cuando *la señora* lo permite, ya que en el discurso poético la enunciación hace parte del acto comunicativo y del diálogo que tiene como finalidad configurar el lenguaje, para que las significaciones tengan un sentido y lo que se comunica llegue con determinación y se incorpore a la relación poeta y mundo social.

Juan Gelman reconoce la enunciación del sujeto lírico marcado por el tiempo evocado y los acontecimientos históricos, que no se han perdido, como lo recuerda Octavio Paz: “[...] el tiempo del poema no está fuera de la historia, sino dentro de ella: es un texto y es una lectura. Texto y lectura son inseparables y en ellos la historia y la ahistoria, el cambio y la identidad, se unen sin desaparecer” (210). Para Gelman los hechos ocurridos tenían como referente momentos históricos de países latinoamericanos, que estaban marcados por la revolución o la dictadura, especialmente en Argentina, donde existió una relación con las condiciones políticas, sociales y culturales que influyeron en los hechos cotidianos que se iban enunciando en el discurso poético de la obra del poeta.

---

<sup>22</sup> Lo semiótico social se establece en tres dimensiones según Eliseo Verón: “[...]la primera, la dimensión significante de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido, la segunda, toda producción de sentido es necesariamente social. Hay un condicionamiento social en la producción de sentido y la tercera, el análisis de los sentidos socialmente producidos, concretizados en los productos semióticos como un poema, por ejemplo, posibilitaría la reconstrucción del proceso de producción de sentido de un poema” (124-25).

En este caso, la escritura poética de Gelman se concibe desde la transformación de la realidad, cuando la esencia del sujeto lírico marca una intervención para interpretar su historicidad. El sujeto histórico producto de un proceso de enunciación poética puede configurarse al representarse, preconfigurarse cuando quiere volver a reconocerse y desconfigurarse si desea solo terminarse, es decir, “[u]na enunciación concreta (y no una abstracción lingüística) nace, vive y muere en el proceso de interacción social de los participantes del enunciado. Su significación y su forma en general se definen por la forma y el carácter de esta interacción” (Bajtin, 122). Una de las dimensiones más importantes en un poema es el oyente interno, que tiene un grado de interpretación ya que el poema es un acto de comunicación humana y de interacción social, y más en la intención y la poética que asumen poetas comunicativos como Juan Gelman.

En la enunciación del sujeto lírico se advierten varias características sociales, como la capacidad para comunicarse con los otros y reconocer el proceso social desde diferentes dimensiones, así sea el proceso biográfico que transmite una relación histórica individual o por el contrario una relación con el otro a través de la sociedad y la historia que acumula acciones que permean al individuo, al poeta, al lector y al mundo. En este caso, la escritura poética de Gelman se concibe desde la transformación de la realidad en relación con la sociedad, es decir, cuando la esencia del sujeto lírico marca una intervención para interpretar su historicidad.

Esta enunciación de la realidad se consigue visualizar partiendo de un fenómeno social o de un acontecimiento concreto como lo hace en su poema “Habana revisited” de su libro *Gotán*: “Tenía que ser La Habana/allí te encontré, allí te perdí/en La Habana levantada por la marea dulce de la revolución/debajo del amor estabas,/en cada rostro de miliciano o

miliciana mirando el mar amigo/y enemigo/estabas, ausencia mía, dolor de la memoria” (I, 90). En este caso una mirada de Cuba en el momento de su revolución y la situación que se evidenciaba: el autor ofrece una visión de la sociedad y condena el sistema. Su intencionalidad marcada por el sujeto lírico podría ser rasgo de una *poesía social*<sup>23</sup> a la que Gelman alude para combinar texto y contexto, poesía y política, sin alejarse de la memoria y de las pertinencias del sujeto lírico como instrumento comunicativo.

### **Enunciación desde la memoria, olvido y exilio**

La poesía como arma en contra del olvido se utiliza para indagar, preguntar y revivir el pasado desde el presente como en su libro *La junta luz* (1982), dedicado a las madres de Plaza de Mayo, que con una estructura de obra dramática en forma de diálogo representa entre versos: “yo te reclamo/te golpeo cada jueves las botas del dictador con tu nombre/me pongo en la cabeza un pañuelito blanco como vos/el dictador no ve mis lágrimas, nunca verá mis lágrimas/de vos, yo lo golpeo con mi furia de vos” (II, 17). La enunciación se descubre al transcurrir la obra de teatro que representa los recuerdos que se acercan y se van, los que pesan a diario, ya que están instalados en el interior de cada ser humano. En su discurso de la entrega del Premio Cervantes se refiere a esto:

Para San Agustín, la memoria es un santuario vasto, sin límite, en el que se llama a los recuerdos que a uno se le antojan. Pero hay recuerdos que no necesitan ser

---

<sup>23</sup> Miguel Dalmaroni considera que Gelman nunca abandona del todo uno de los rasgos principales de la llamada poesía social de la década de 1960: “[...]la proximidad variable del poema respecto de discursos sociales extraliterarios que detectan un grado a veces considerable de transparencia o estabilidad comunicativa; discursos en cuya estructura la función representativa ocupa muchas veces un lugar considerable (aunque no necesariamente dominante)” (20).

llamados y siempre están ahí y muestran su rostro sin descanso. Es el rostro de los seres amados que las dictaduras militares desaparecieron. Pesan en el interior de cada familiar, de cada amigo, de cada compañero de trabajo. (12)

Gelman utiliza el sujeto lírico para sostener que el presente demanda una desconstrucción de la historia oficial y una construcción de la historia de las víctimas, para identificar la verdad que no ha sido contada. La mirada puesta en un pasado que no es sólo individual, sino que hace parte de fenómenos históricos que ocurrieron en Argentina y que se desprenden en situaciones individuales específicas como los desaparecidos durante la dictadura militar y que buscan construir una memoria a través de la historia y el testimonio.

La memoria, presa de la historia, se va enunciando por toda la obra de Juan Gelman en un juego de ocultar y mostrar acontecimientos, de reconocer la esperanza o la frustración en cada verso, y el poeta apela al lenguaje de arrabal o al tango como en su poema “Milonga” de la obra *Hacia el sur* (1982), que expresa ese acercamiento a las diferentes situaciones de tipo particular que vivía una persona del común y que utilizaba la palabra con musicalidad para expresar vivencias y realidades: “¿dónde quedó la almita de vuelo hacia adelante?/la del vuelo final/el vuelo de través/el vuelo del umbral o décimo/¿dónde quedó la almita que volaba” (I, 556). El diminutivo expresa calidez y ternura dentro las situaciones que se recuerdan, la almita se perdió, ya no existe y ahora solo es una melodía que la tiene presente e intacta. Gelman conjuga discursos, donde mezcla lo ordinario, lo literario, la retórica del tango y el sentimentalismo para reconocer valores nacionales.

Las palabras se embriagan de sentimiento y se acercan al barrio, la melodía de arrabal que describe lugares, esquinas, personajes y un sinnúmero de momentos que se

expresan con frescura y profundidad. Otra forma de visualizar el sujeto lírico en la poesía de Juan Gelman es a través del exilio que busca recrear lo que ya no está, lo que ha desaparecido e intenta reconstruir al ausente a través de la palabra, como lo sugiere Pérez: “[...]el poeta desarrolla, en articulaciones diversas pero extremadamente coherentes, la visión del exilio como la condición central del ser humano, a la que llega tanto por experiencias personales muy dolorosas como por el encuentro con formas culturales heterogéneas que han articulado esa misma visión: la mística, la cábala, el tango o la poesía sefardí” (80). Ya que Gelman, al enfrentarse con nuevas culturas, asume una mirada diferente de lo que era común para él, lo que le permite visibilizar un panorama más abierto, que lo lleva a dar juicios a problemáticas sociales, políticas y culturales. Los hábitos, los idiomas y la cultura de las personas cambian y el proceso de reflexión transforma todo lo que estaba arraigado.

Estando en el exilio, Gelman hace una reflexión de la situación que está viviendo y decide tomar distancia de su país, refugiándose en el misticismo que le ayudó a convivir con el dolor y tratando de entender lo que no tenía explicación, como en el poema “El uno que no viene del cuerpo” de su obra *Incompletamente*, en la medida en que el místico es un exiliado de sí mismo y siente el dolor del ausente: “El uno que no viene con el cuerpo/es infancia perdida/en la vida que soy se agolpa/la claridad del nunca sido llega” (II, 249). En el caso de Gelman la ausencia de su familia, de compañeros, de amigos y del país permite que la enunciación del sujeto lírico sea más personal hasta crear otros *juanes*, que lo ayudaron a una exploración individual de su propia voz y a acudir a la experiencia mística del exilio, ya que, estando tan lejos de lo habitual, comienza a reconstruir un pasado que ha

sido marcado por las letras, como lo es la literatura del misticismo de la Edad Media, y sus diferentes autores, que Gelman reencuentra con gusto y fascinación.

En este ir y venir de encuentro lejos de su país destaca la obra de San Juan de la Cruz: “La experiencia del exilio en el *aquello* de San Juan de la Cruz, que da cuenta de lo que no tiene forma y deja traza. ¿Esa traza es la marca de una ausencia que no cesa de no escribirse? ¿Es un vacío-pasión que arde en el deseo del expulsado? El expulsado sólo puede dar lo que no tiene y habla desde la utopía, su ningún lugar. Como el amor, como la poesía” (Moscona, 40). Al explorar estos nuevos caminos, Gelman encuentra un refugio, que le ayudó a sobrepasar la pena del dolor por la ausencia de los seres queridos y descubrir una experiencia nueva que abordó desde *la señora*. Es así como la variedad de la producción literaria en Gelman se observa al acceder a cada una de sus obras, en algunas ocasiones comprometida con el contexto social, la vida cotidiana, las tragedias de la dictadura, el duelo y en otros momentos más cercana al misticismo, la contemplación y la espiritualidad al acercar la poesía con un encuentro de nuevas lenguas y miradas. Gelman se acerca a la creación de la poesía en diferentes bifurcaciones, no solamente abordando lo social y los contextos históricos, sino realizando un cruce de diversos discursos, con nuevas lenguas, descubrimientos y voces, acompañado de una enunciación del sujeto lírico que se acopla a cada momento.

En consecuencia, me surgió la idea de analizar ocho obras de Juan Gelman a la luz de la enunciación del sujeto lírico, ya que el poeta da un sentido, un orden y una reinención de *la señora*, que se transforma en una reflexión de lo social, lo político y lo cultural. La obra del poeta está caracterizada por una voz muy particular que tiene una constante enunciación que se reconoce desde el comienzo de sus publicaciones. En la

primera obra de Juan Gelman, *Violín y otras cuestiones* (1956), una nueva voz surge y apunta a ciertos modos de ironía que cambiarán la tradición de una poesía bella o culta, acercándose al sencillismo y a lo popular. La voz transgrede lo que se ha establecido y hace una apertura hacia aquellas cuestiones que interesarán al poeta, y que se observa en el yo y los otros yoes, una autoconciencia que permite a *la señora* un juego entre el sujeto de enunciación y las otras voces.

El segundo libro que explora la enunciación del sujeto lírico es *El juego en que andamos* (1958), redactado entre 1956 y 1958, un momento difícil para el poeta, ya que su separación y críticas del Partido Comunista argentino lo alejan del proyecto *El pan duro* y lo acercan a una nueva etapa como periodista en la revista *Nueva Expresión*. Una obra que desde la enunciación se acerca a lo social y a acontecimientos que marcaron un nuevo rumbo en Argentina. El desplazamiento del yo como una voz colectiva y la capacidad de ser otro para visibilizar las otras voces, el deseo de otredad que se presenta en Gelman para ampliar el horizonte, ya no desde la autoconciencia sino desde la colectividad, son múltiples facetas que van utilizando al sujeto lírico. El contexto comienza a ser importante y en el tercer libro, *Velorio del solo* (1961), existe una visión crítica del campo social histórico, ya que el poeta narra e indaga los hechos que ocurren y el acontecer de una época, la enunciación se acerca a los lugares, la ciudad, los momentos y las circunstancias que están cargados de compromiso. La enunciación permite que la memoria sea presa de *la señora*, quien la sujeta y despierta para que recuerde las voces que han sido olvidadas.

El cuarto libro, *Gotán* (1962), consolida el sujeto lírico de Gelman cuando presenta la realidad de la ciudad como fuente de enunciación, desde la música porteña como el tango, el lenguaje arrabalero y la descripción de las esquinas y lugares que representan

nuevas voces. Gelman desborda la capacidad y el contenido de *la señora* con cada palabra que se transforma en una pieza de rompecabezas que se mezcla con lo social, con la realidad y con el mundo de las otras voces, que presentan una manera de vivir y la incomprensión del mundo. El quinto libro es *Relaciones* (1973), escrito en Buenos Aires y precedido por un epígrafe de José Galván afirmando que “hay que hundir las palabras en la realidad hasta hacerlas delirar como ella” (I, 315). Será Galván el primer poeta inventado por Gelman y en el que la enunciación lírica se presenta como un yo poeta, que representa las palabras como un arma, que explica la historia y todo el sufrimiento del sujeto lírico; Gelman trasciende esa melancolía y busca dentro del yo lo que le ocurrió al hombre y los episodios que no puede resistir ni volver a vivir. Utiliza la enunciación para explicar la incomprensión del mundo, el dolor, la frustración y la esperanza que están en todas partes.

El sexto poemario, *Hechos* (1978), primer libro del exilio, se publica junto con la reedición de *Relaciones* (1973). Fue redactado entre 1974 y 1978 en Buenos Aires y Roma, donde Gelman utiliza la enunciación del sujeto lírico como fuente de dolor y de interrogantes de tantas muertes, de tanto sufrimiento y de tantos desaparecidos, todo encadenado por voces que recuerdan la amarga experiencia de Argentina en los setenta. Desde la enunciación nombra el desamparo y el vacío del exilio y visibiliza una generación que devela secretos. El séptimo libro, *dibaxu* (1985), en minúscula para transmitir ternura, redactado en París, Ginebra y Roma en 1985, presenta al sujeto lírico desde la lengua y la palabra que es exiliada y que no se resiste a desaparecer. El lenguaje de *la señora* no forma parte de una ciudad y permite enunciar desde cualquier lengua un discurso totalizante que rechaza la realidad y equipara la voz con el discurso e identidad que trasciende hacia los

otros. Gelman utiliza la voz como país, madre o pueblo y la arraiga en una sola que enuncia el vínculo de un lugar y el otro.

El último libro que presenta este trabajo es *Mundar* (2007) y establece aspectos de la enunciación del sujeto lírico que están mezclados en el lenguaje y en el reverso o el vacío incesante: la voz se despojó de todo y existe un mayor compromiso con las otras voces. *La señora* ahora es conversacional, opina, expone, propone, comenta y dice más de lo que calla. Las voces exiliadas se buscan en sí mismas, hay un destiempo, un deslugar, un desdoblamiento, una errancia, una enunciación que designa un yo con cambios y una resignificación a los otros, un yo desdoblado en otro mundo y con tiempos trastocados.

## CAPÍTULO III

### La obra enunciativa de Juan Gelman

Los primeros cuatro libros de Juan Gelman recorren un mundo con una intencionalidad social, obras que comparten una mirada hacia aquellos personajes que se encuentran ocultos y que no han tenido un protagonismo ante el Estado. Una crítica a la sociedad de la década de los 50, la burguesía latinoamericana, sus costumbres y la falsedad de las dictaduras. Estas obras, *Violín y otras cuestiones* (1956), *El juego en que andamos* (1958), *Velorio del solo* (1961) y *Gotán* (1962), marcan un carácter social que se identifica en la enunciación del sujeto lírico, puesto que evidencian una mirada a las clases desfavorecidas de la época y un rechazo al poder autoritario desde cada uno de sus versos.

El proyecto de Gelman de cambiar el mundo desde *la señora* lo señala el crítico uruguayo Hugo Achugar cuando ubicaba “la poesía de Gelman en una tradición nueva que apostaba a una lírica de lo cotidiano, de lo claro, de lo sentimental, de lo irónico, de lo histórico y, sobre todo de lo social” (96). La función social que por medio de la enunciación del sujeto lírico se expresa en estas cuatro primeras obras, se complementa con reiteraciones sintácticas y recurrencias conceptuales como revolución, música, memoria, olvido, niños, pájaros, etc., que marca una realidad cotidiana, sobre todo de los menos favorecidos por la sociedad y de la realidad propia que se encuentra en cada poema al acercarnos al ser humano o a una vida desgarradora, que posiblemente este llena de vicisitudes y de esperanzas.

Raúl González Tuñón realiza el prólogo del primer libro de Juan Gelman, *Violín y otras cuestiones* (1956) y allí, citando a Shelley afirma que “los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo” (Dalmaroni, 2001, 2), enviando así un mensaje para que no se pierda el legado social que dejan los escritores.

### ***Violín y otras cuestiones***

*Violín y otras cuestiones* (1956) recoge un lenguaje personal e íntimo de otras voces, enunciaciones con un sentido humanístico y una gran relación con el grupo al cual pertenecía Gelman, llamado *El pan duro*, el cual hace la edición de este libro en 1956 bajo la editorial Manuel Gleizer. La obra consta de tres partes, la primera llamada “Violín”, que da la bienvenida a la obra de Gelman con un sujeto lírico personal y subjetivo que identifica desde un lenguaje habitual todo lo que vive el autor; la segunda parte, llamada “Viendo a la gente andar”, permite el encuentro con nuevas voces que se dispersan en los versos y reconoce la realidad que viven los que son observados por el poeta; y la tercera parte, llamada “El amor ha crecido”, advierte el compromiso y la solidaridad que siente Gelman al identificar la realidad de un pueblo que es enunciado de muchas formas. El epígrafe de esta obra nos da la bienvenida a una poesía atiborrada de enunciaciones del lenguaje, que mezcla características argentinas y elementos de la época:

¡Quién pudiera agarrarte por la cola

magiafantasmanieblapoesía!

¡Acostarse contigo una vez sola

y después enterrar esta manía!

¡Quién pudiera agarrarte por la cola! (I, 11)

Quién pudiera sujetar a *la señora* en un lenguaje que se apropia de la identidad argentina con frases como “agarrarte por la cola” o la gran palabra que incorpora la magia, el fantasma, la niebla y a la vez a la poesía. Gelman establece en *Violín y otras cuestiones* un lenguaje cotidiano que pretende dotar de identidad y de propiedad cada palabra, nombrando objetos que describen al protagonista y que son fuente de inspiración para reconocer los momentos y lugares de la época, como mate, camisa, pájaro, calesita, postigo, lapicera, gorrión, etc. Un lenguaje porteño que da paso a un mundo de múltiples significados y que permite que el sujeto lírico se haga presente desde el inicio de la obra con su poema “Epitafio”: “un pájaro vivía en mí./una flor viajaba en mi sangre./mi corazón era un violín” (I, 13). Todo vive en el poeta y él a su vez se encuentra en varias voces que confluyen en el mismo lugar y quieren ser vistas y reconocidas: “aquí yace un pájaro. Una flor. Un violín” (I, 13), todo lo que pueda ser alcanzado por *la señora* para ser parte de un encuentro enunciativo. Un lenguaje coloquial que aborda temas de la cotidianidad desde la realidad, utilizando repeticiones de palabras y con un sentido completamente conversacional, al comprometer la enunciación con la realidad, los lugares y las características especiales de cada momento, instalando a *la señora* como instrumento de descripción que reconoce cada objeto o elemento y su importancia a través del tiempo.

Las voces son protagonistas de este viaje de enunciación por la realidad, el sujeto lírico hace presencia en la obra, se establece y se apropia en cada verso, comenzando con la

figura del niño que es parte importante de la obra de Gelman, ya que el poeta utiliza la inocencia y la ternura para que los versos no sean dolorosos y macabros, como en el poema “Un niño”, en donde la ternura es el tono dominante: “NIÑO, tus cuatro letras de ternura/viven en mí.//Niño, seguramente naces cuando/el mar dice que sí.//Niño, te digo, voy por las orillas/de un alegre violín.//Llevo tus cuatro letras de ternura./Viven en mí” (I, 16). Gelman utiliza la figura infantil como un punto de partida para disolver en parte la armonía de la infancia y reconocer la realidad que sofoca pero está presente en cada espacio y cada territorio:

UN NIÑO es de carne, hueso, pelo enrollado o no y muchas preguntas.

Pero sobre todo tiene una sustancia, un soplo, material, espiritual,

químico, físico o yo qué sé que despierta poderosamente la ternura.

Se preocupa mucho por las cosas más pequeñas. Canta y ríe

fácilmente. Y no le importa ensuciarse las rodillas.

Mírenlo desde aquí: (con amargura) –yo fui como él.

Mírenlo desde allí: (con alegría)– ¡Él no será como yo!

¡Defiéndalo! (I, 27)

La figura del niño que se encuentra cerca, que vive la misma realidad que el poeta, debe ser protegida por todos los medios, no importa las circunstancias o lo que se está viviendo. Gelman permite que la figura del niño se apropie de la realidad y con ternura presenta las diferentes situaciones que se visibilizan y son el acontecer diario, como en el

poema “Niños: Corea 1952”, en el cual presenta la realidad de esta figura y cómo la voz enunciativa describe lo que ocurre: “Esto que tengo de niño fundamental/se me rebela, quiere/llorar en los rincones, desgarrarse/la frente, la mejilla [...] ¡Cómo duele, hermanitos,/saberse de memoria la h de hambre/y saberse la muerte de memoria” (I, 25). El niño que es la esencia de la vida y la inocencia vuelve a ser voz que acerca al poeta con lo que evoca esta figura de ternura y nostalgia por el tiempo pasado. Hugo Achugar, en su estudio sobre la poesía gelmaniana, establece que “el compromiso social de Gelman se desarrolla en una poesía cargada de ternura, de inocencia, una ternura desatada” (95), una esperanza por medio de palabras que Gelman termina destacando del ser humano.

El sujeto lírico se visibiliza en la figura infantil y en otras voces, se disemina en *juan*, que personifica al hombre corriente al escribirlo en minúscula; este *juan*, que puede ser cualquiera, asume el rol de un hombre que vive una vida que es observada desde la realidad y que se describe desde el paisaje urbano con sus habitantes y sus peculiaridades, como lo hace en “Viendo la gente andar”:

Porque existen los juanes, preocupados

porque la nena tiene fiebre o

le salen los dientitos. La mujer

suele decir: “cuando te aumenten

el sueldo...” y suele estar en el mercado

contando las monedas y contándose

la vida a tropezones. (I, 18)

La enunciación es presentada como un objeto de un deseo o de una nostalgia que quiere ser visibilizada y en los versos habitan voces que por circunstancias injustas no son reconocidas en la realidad, como en su poema “Jueves”, en donde cada una de las palabras de Gelman adopta una nueva forma de vida: “JUEVES pasado en aire compañero/de tu conversación. Sobre el mantel,/los dulces platos, el cuchillo alerta,/las ganas de comer.//También las ganas de charlar un rato,/de todo, de cualquier cosa, de nada” (I, 33).

La realidad cruda revolotea por los objetos, que dan ganas de nada y de mucho. Se acerca a un tiempo que marcó la cotidianidad, la detención del tiempo y la época que se saturó de leyes, normas o prohibiciones, como lo es la promulgación de la Ley 4144<sup>24</sup>, la llamada Ley de Residencia, dictada por el presidente Roca en 1902, en la cual se juzgaba y discriminaba la figura del inmigrante; públicamente, Juan Gelman la identifica en el poema “Un viejo asunto”:

los amos les dictaron una ley:

“Queda prohibido para el extranjero,

jornalero, albañil, bracero o pobre,

pedir aumento de salario, unirse,

luchar por su camisa, el delantal,

---

<sup>24</sup> La Ley 4144 del 22 de noviembre de 1902, llamada la Ley de la Residencia y dictada por Roca, es una respuesta de la clase élite argentina para hacer frente al movimiento sindical y urbano de la época liderado por extranjeros e identifica al inmigrante como una persona indeseable, peligrosa. Con esta ley se permitía expulsar de Argentina a cualquier extranjero que “comprometiera la seguridad nacional o perturbara el orden público”.

la cuchara, el repollo, los manteles.

Tienen permiso para sufrir hambre,

golpes y lágrimas, humillaciones,

como los chinos de esta sucia tierra.

puede olvidar de a poco que es un hombre,

y si lo recordase, hereje, bárbaro,

archívese, publíquese y devuélvase

encadenado a su lugar de origen.”

Esta es la ley, célebre por su número

odiado, maldecido, esta es la ley

4144.

Clavada está en el medio de mi pueblo.

Todavía golpea en lo más puro (I, 25)

Esta ley, que después es utilizada por sucesivos gobiernos argentinos para reprimir la organización sindical de los trabajadores, expulsando principalmente a anarquistas y

socialistas, es punto de partida en *Violín y otras cuestiones* para visibilizar la realidad y para que el sujeto lírico se apropie de otras voces.

La obra conjuga ideas políticas de un momento histórico argentino con una estética que lo lleva a romper con las formas tradicionales, mezclando frases coloquiales para acercarse a la cotidianidad y haciendo una apertura a cuestionamientos que le interesan al poeta y que expresa claramente en la “Oración de un desocupado”, donde la enunciación lírica se instala en el sujeto que pide al padre que detenga la situación que vive el desamparado: “Desde los cielos bájate, si estás, bájate entonces,/que me muero de hambre en esta esquina,/que no sé de qué sirve haber nacido,/que me miro las manos rechazadas,/que no hay trabajo, no hay,/bájate un poco, contempla/esto que soy, este zapato roto,/esta angustia, este estómago vacío” (I, 20). La voz se empodera para expresar los rigores de la vida, y aquello de lo que carece la condición humana.

El violín como instrumento clásico se apropia de cada verso en la primera parte y va armando recuerdos, como en el poema “El caballo de la calesita”, de algo que se ha ido pero permanece para siempre: “Y ahora en mi corazón y desde entonces,/transitado de niños y de risas,/prisionero en mi música voltea,/gira el caballo de la calesita.” (I, 15). Gelman crea una musicalidad en sus poemas penetrada por un sonido característico de la ciudad que se observa en cada verso y que esconde una melodía que habla desde las voces, como en el “Crepúsculo distinto”, donde describe el ambiente natural de los trabajadores, las vendedoras o los niños; “La vida es roja como la buena sangre./Dura y alegre, nunca viste de gris./Ven, muchacha, he llegado. Caminaremos./(Deja atrás esa música triste./Con mi Juan, el del triste violín.)” (I, 16). La obra está gobernada por una sensibilidad que

explora el propio yo, y que por medio de melodías quiere instalar recuerdos que se escuchan largamente desde un “Crepúsculo”:

EL CREPÚSCULO atraca al triste y solo

violín de mi corazón.

El crepúsculo instala muchachas melancólicas

en el balcón.

El crepúsculo toca en las esquinas

una música gris.

Y llora largamente,

blandamente.

(¿No lo oís?) (I, 13)

El tango se va cruzando con el paisaje porteño y establece una figura que nombra y describe desde una metonimia: “el peine roto, sus cartas, su pantalón, su camisa”, todo lo que tiene un tanguero. Gelman hace partícipe a la ciudad y la mirada se centra en los espacios urbanos y costumbristas de los personajes que cuentan una historia, como en su poema “El caballo de la calesita”; la enunciación se presenta como otra voz que vive una cotidianidad: “Trajín, ciudad y tarde buenos aires./Aire de plaza, ruido de tranvía./Galopando una música de tango/gira el caballo de la calesita.” (I, 14). Los

hombres y las historias que se entretajan a pesar de las condiciones adversas que reúne en sus versos, reconocen una realidad que está muy cerca del poeta: “los hombres van y vienen. Una vieja/vende manzanas en aquella esquina./(Corazón de madera, ojo pintado,/gira el caballo de la calesita.)” (I, 14). Así es como el sujeto lírico se apropia de la voz del poeta y se hace presente en la realidad, describiendo diferentes acontecimientos que ocurren en la vida cotidiana y la historia poética en Gelman recorre su camino desde el caballo que es la ilusión para comenzar a galopar por el mundo de *la señora*, con un corazón de madera, y desde la infancia va avanzando por la palabra y la enunciación lírica aparece con las otras voces que comienzan a ser parte de este recorrido, construyendo espacios, momentos y sobre todo poesía. Dalmaroni afirma que en *Violín y otras cuestiones*

Juan Gelman

[t]rabajará sobre la tradición más estereotipada del género no sólo como lo que se niega, sino también como una lectura de la cual se pueden extraer recursos ideológicamente compatibles con las poéticas del 60. Lejos de una fidelidad al imperativo ideológico-politizante de esas poéticas en su versión más dura, Gelman las superpone y las cruza con el hablante poético tradicional. Los materiales impropios entran al texto como tales (sin sacralizaciones previas), para pugnar por el espacio verbal, y generan por consiguiente un conflicto lingüístico-literario que no se soslaya y que se constituye en generador plural de la escritura, que tiende a reconformar desde dentro las pautas del género. (1993, 29)

Juan Gelman cierra la obra sin una estructura lírica, ya que utiliza versos y prosa, dejando un conflicto sobre lo que es la poesía, para terminar, afirmando que la poesía es lo que está ligado a la gente, al modo de vida, a la historia, el presente y el futuro.

### ***El juego en que andamos***

En *El juego en que andamos* (1958), editado por la revista *Nueva Expresión* después de que el poeta hace varias críticas al PC argentino y abandona el grupo *El pan duro*, se observa cómo Juan Gelman utiliza recursos líricos como la paradoja y la antítesis para acercarse más a la experiencia poética desde la enunciación lírica del sujeto, como en el poema “El juego en que andamos” y las situaciones que expresa: “Si me dieran a elegir, yo elegiría/esta salud de saber que estamos muy enfermos,/esta dicha de andar tan infelices.//Si me dieran a elegir, yo elegiría/esta inocencia de no ser un inocente,/esta pureza en que ando por impuro.//Si me dieran a elegir, yo elegiría/este amor con que odio,/ esta esperanza que come panes desesperados.//Aquí pasa, señores,/que me juego la muerte” (I, 48). Las ideas contrarias se presentan por toda la obra, transgrediendo el sentido común, pero llamando a una reflexión de situaciones reales; la paradoja se mezcla con la tristeza o la enfermedad, que son temas de lo cotidiano y se han insertado en los diferentes aspectos del ser humano y que implican diferentes dilemas de sentido filosófico, ideológico, político, cultural y social. En una entrega absoluta desde las voces con que se compromete y por las que se juega la muerte, el poeta se vuelve más cercano a la realidad, a los desfavorecidos y muestra situaciones individuales pero que se generalizan en una colectividad.

Comienza agradeciendo la existencia de la infancia, una figura que ratifica siempre en su obra, como en el poema “Los niños”, y que desde el asombro de la ternura vuelve a florecer: “Bajo sus delantales la ternura hace ruido, y/todavía creen en el aire, en la flor, en el/cielo, en los rincones” (I, 39). La voz infantil se apropia de la enunciación para dar esperanza y reconocer que los niños aún existen, “¡Vivan! ¡Vivan los niños y su gran campana,/tocando a muerto, a hombre, cuando crecen!”(I, 39). La ternura como eje central que atribuye inocencia, pureza y esperanza, como en el poema “Estado de sitio” que ratifica la importancia de la figura infantil para aligerar las cargas, “Órdenes, botas, rejas.//Afuera la mañana continúa./Adentro el gran amor/se mueve y alza todavía.//La esperanza es un niño ilegal, inocente,/reparte sus volantes, anda contra la sombra” (I, 50). La enunciación construye representaciones que se presentan como contrastes del mundo, la verdad o la experiencia.

Gelman se va apropiando del sujeto lírico para cuestionarse e interrogar el proceder de varias situaciones injustas y el acontecer cotidiano de un trabajador, como en el poema “Huelga en la construcción”, donde el acontecer diario hace parte de la enunciación del poeta: “Ni el vino fuerte de los mediodías/tomado al viento./Ni la escalera, el sol, el aire./Sobre el andamio está de pie el silencio” (I, 39). Estas voces que son despreciadas Gelman las toma y las hace una con su propia voz, enunciando un sujeto lírico que se interroga y pregunta sobre lo que nadie puede cuestionar. A través de la historia recuerda líderes de la resistencia que constituyen la máxima expresión de nacionalidad, como en el poema “Testamento de Pepe Díaz, soldado”, al nombrar al general Sandino en Nicaragua y su triste final, otro de los tantos asesinatos que se veían en lo cotidiano:

Sandino está mirando por la tierra.

Toda su sangre mira por la tierra.

Y allí andaremos, pepe, recostados.

Nuestros hijos dirán que fuimos padres,

de merecerlos, alzarán ardiendo

lo que seamos, pólvora o ceniza,

tendrá su primavera Nicaragua,

libertad, paz, mantel, café, violetas. (I, 41)

Es así como, al avanzar en el poemario, se observa que *la señora* va tomando posesión de las voces que se diluyen entre los recuerdos para entrelazar la historia y los versos que enuncia. Gelman vuelve al país en el poema “Ausencia de amor”, que mezcla la ausencia con la tristeza: “Cómo será acostarme/en tu país de pechos tan lejano./Ando de pobrecristo a tu recuerdo/clavado, reclavado” (I, 42), y permite que el sujeto lírico se transforme en sentimiento puro: el amor hace presencia en los versos que continúan defendiendo la esperanza y diluye todo lo malo que se ha vivido hasta el momento.

*La señora* poesía se convierte en *amor*, como en el poema “Presencia del otoño”, para reconocer figuras como el país, el hijo, el inocente, el trabajador y todo lo que pueda permear: “Debí decir te amo./Pero estaba el otoño haciendo señas,/clavándome sus puertas en el alma” (I, 44). El amor como tema central de *El juego en que andamos* despliega en la enunciación del sujeto lírico una apropiación de los versos para ubicarlos y poseerlos;

Gelman busca esas otras voces, esas voces que ama y necesita tener cerca; y como en el poema “Alouette”, busca aquellas que no alcanza: “Bendita la mano que me cortara los ojos/para que yo no vea sino a ti./Y si me cortaran la lengua, su silencio/cantaría lleno de ti./Y si me cortaran las manos, su memoria/sabría acariciarte a ti” (I, 43). La presencia de una segunda persona que enuncia el amor se transforma en un dolor para acercarse a la persona amada, una paradoja que acerca el amor y el odio a la enunciación del sujeto lírico. Así como la esperanza, que se hace visible con dolor y angustia, en su poema “Límites” hace varios interrogantes hasta llegar a lo único que puede seguir intacto para el ser humano, la esperanza: “¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí la sed/hasta aquí el agua?//¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el aire,/hasta aquí el fuego?//¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el amor,/hasta aquí el odio?//¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el hombre, hasta aquí no?//Sólo la esperanza tiene las rodillas nítidas./Sangran” (I, 48). El tema completamente humano y vallejiano, al acercar la esperanza como lo único cierto, pero incierto a la vez, se mezcla con el dolor, la alegría y la ilusión partiendo sintomáticamente los versos.

### ***Velorio del solo***

En *Velorio del solo*, de 1961, Gelman reconoce el oficio del poeta como un puente para identificar las problemáticas sociales, una propuesta donde el sujeto lírico se apropia de la lucha social y con nostalgia visibiliza los acontecimientos que son imposibles de ocultar. *La señora* es la otra figura que utiliza Gelman para que le ayude a evidenciar todo lo que solo puede decir desde sus versos. La poesía es el rostro de muchos rostros y el más

importante de la enunciación del sujeto lírico en Gelman, ya que al darle una voz y asumir varias voces con una identidad permite que sea cómplice en lo que el poeta quiere enunciar,

El poeta reconoce que su oficio no le pertenece, como en el poema “Arte poética”, porque las voces lo hicieron suyo y se apropiaron de él: “Entre tantos oficios ejerzo éste que no es el mío, // como un amo implacable / me obliga a trabajar de día, de noche, / con dolor, con amor, / bajo la lluvia, en la catástrofe / [//] todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre. // Nunca fui el dueño de mis cenizas, mis versos, / rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte” (I, 63). Muchos rostros que se representan por lo pasado y lo perdido en el recuerdo, voces que se encuentran en el día a día y se reconocen en *la señora*. La enunciación hace presencia en los cinco poemas titulados “Fábricas del amor”: mientras va tallando un rostro, en “Fábricas del amor I”, el poeta no quiere que sea tan dolorosa la realidad: “Yo te oficié, te recité por los caminos, / escribí todos tus nombres al fondo de mi sombra / te hice un sitio en mi lecho, / te amé, estela invisible, noche a noche. / Así fue que cantaron los silencios” (I, 58), describe como va descubriendo poco a poco la palabra y los rostros que se transforman en nombres que *la señora* va describiendo, por medio de diminutivos y formas arcaicas y como en “Fábricas de amor V”, que solo están en el recuerdo: “Señora del candor, / con boca limpia digo uno a uno tus nombres, / pongo mi rostro en la penumbra que de ellos descende, / hago un gran fuego con tus nombres bajo la noche oscura” (I, 60). Esos rostros comunes de los que el sujeto lírico se apropia para describir gestos que crecieron en la historia, como en el poema “Monja en el ómnibus” que comienza a reconstruir momentos históricos: “Entre hombres y paquetes, diarios envejecidos, / caras secas, sudores, mejillas con rencor” (I, 66); que están invadidos por países, ciudades y lugares que son evocados desde el sujeto lírico.

Así mismo el rostro como enunciación del sujeto lírico es una identidad que busca el poeta como en el poema “Mi rostro”, que representa cómo todo afecta y se disemina en la filiación que tiene el poeta con cada verso y palabra escrita: “Mi rostro cae como tu corazón/tu corazón que cae bajo la lluvia de este otoño,/una lluvia de pájaros grises que sube de mi rostro/ como el otoño sube hasta tu corazón,/he recorrido calles, rostros, puertos,/antes de recorrer tu corazón de otoño” (I, 69); el sentido de identidad busca el ser como *yo* personal, reconocerse e identificarse dentro de un contexto social. La tristeza y el dolor como ausencia se presentan en el rostro del poeta que recorre la ciudad. La enunciación enriquecida por cada rostro y que desde la figura de *la señora* utiliza diferentes recursos estilísticos, como en el poema “Lo que pasa”, que expresa todo lo que el poeta entrega:

Yo te entregué mi sangre, mis sonidos,  
  
mis manos, mi cabeza,  
  
y lo que es más, mi soledad, la gran señora,  
  
como un día de mayo dulcísimo de otoño,  
  
y lo que es más aún, todo mi olvido  
  
para que lo deshagas y dures en la noche, en la tormenta,  
  
en la desgracia,  
  
y más aún, te di mi muerte,  
  
veré subir tu rostro entre el oleaje de las sombras,

y aún no puedo abarcarte, sigue creciendo como fuego,

y me destruyes, me construyes, eres oscura como la luz. (I, 71)

Y el dolor como mecanismo de enunciación del sujeto lírico al expresar los sentimientos de las otras voces que se expresan en cada verso, permitiendo al lector identificar hechos que marcaron la época, como la Revolución Cubana en el poema “Esta oración” y que presenta: “Tómame/no me dejes/ya que me has hecho mayor que mi muerte/Cuba” (I, 60); o lo que acontecía en China en su poema “Desfile popular del 11º primer aniversario de la R. P. China”: “Era posible en una calle de Pekín,/la mañana pasaba con obreros mezclados al otoño/como llena de rastros de parientes amados, casos íntimos, vuelos” (I, 73). Así termina el poemario, con una referencia al movimiento social y político que tenía lugar en China y que el poeta enuncia con la ilusión y la esperanza de lo que puede llegar a ser en un continente como Latinoamérica.

### ***Gotán***

La obra *Gotán* (1962), que desde su título lleva un juego de palabras por ser un anagrama y leerse *tango* al cambiar sus sílabas, da una consolidación a Juan Gelman al apropiarse del lenguaje porteño, de las vivencias populares y de la vida marginal de los lugares arrabaleros argentinos que son expresados desde la musicalidad del tango. Un poemario dividido en cuatro partes, “Gotán”, “Como esperanza”, “Cuba sí” y “Final”, da a lo popular y lo establecido un tinte que se combina con un lenguaje porteño que con ocurrencia asume

varias temáticas, y que desde su primer poema, llamado también “Gotán”, se apoya de lo cotidiano para revelar situaciones diarias que enuncia por medio de *la señora*: “Esa mujer se parecía a la palabra nunca,/desde la nuca le subía un encanto particular,/una especie de olvido donde guardar los ojos,/esa mujer se me instalaba en el costado izquierdo” (I, 77); desde la palabra Gelman se prepara para entablar una conversación con otras voces y reconocer los alcances que puede tener al escribir desde lo habitual que vive Argentina en ese momento, o las historias que pueden aparecer en cada uno de los versos de un tango, “Cuando se fue yo tiritaba como un condenado,/con un cuchillo brusco me maté,/voy a pasar toda la muerte tendido con su nombre,/él moverá mi boca por la última vez” (I, 77). Y como ese lenguaje que es completamente citadino y urbano se mezcla con lo habitual y lo amoroso permeando así en lo social, lo político y la revolución. Una obra escrita desde otras voces que se convocan con nostalgia por lo que ya está perdido o distante y se describe en “Anclao en París” donde el poeta desde un extraño y viejo lugar de París enuncia con melancolía las noches de la ciudad porteña y recuerda a Gardel, “Lo extraño mucho verdaderamente,/sus voces se llenaban a veces de desierto/pero sabía callar como un hermano,/cuando emocionado, emocionado,/yo le hablaba de Carlitos Gardel” (I, 79).

Los versos de *Gotán* revelan desde el tango la ciudad que con melancolía recuerda y extraña los momentos o las vivencias que son de un pasado que se quiere olvidar, pero no se puede. Hugo Achugar nos dice de *Gotán*: “La ternura *sentimental* y *coqueta*, del tango asumiéndose en una hora en que la Argentina y América Latina toda asistían al nacimiento de la revolución cubana y al deterioro de tiranías y democracias supérstites. La ternura como un modo de comprender a los otros, de mirar a los otros, de ser en y por los otros” (102). El tango como participe de la ternura y del mundo poético que se mezcla entre los

versos y alude a una condición de esperanza que se evidencia en el poema “A la pintura” al darle a la voz enunciativa una forma personal: “Cuando abrazaba al hombre miraba hacia la puerta/como si la ternura fuera a entrar de repente,/a veces se le volaban pájaros oscuros/como una tristeza después de haber amado” (I, 80), dándole a esta obra poética la unión de la historia y lo sentimental, la inocencia de las otras voces y la realidad que se descubre desde *la señora*, que se apropia de ella para ser un lugar de encuentros y diálogos con otras voces.

Un deseo por compartir las preocupaciones de las otras voces que se visibilizan desde los más desfavorecidos, compartiendo el dolor de los otros por medio de los versos y con una voz enunciativa que se comunica con el lector por medio de la intertextualidad en los distintos discursos y niveles, convirtiéndose en múltiples voces, en especial las de los hombres del común que transmiten la palabra por medio del poeta, como en su poema “Pedro el albañil”, ya que con un lenguaje coloquial presenta la otra voz: “Aquí amarán, aquí odiarán, decía Pedro, albañil,/cantando, levantando las paredes,/se le habían endurecido las manos en el oficio/pero en las palmas todavía se le alzaban dulzuras y tristezas/que iban a dar al muro, al techo/y después, con el tiempo, ardían sordamente” (I, 82). Un albañil que desea profundamente que la realidad latinoamericana sea otra de la que vive a diario y un pueblo que se identifica con él, que lucha y siente su triste realidad. Gelman reflexiona partiendo de las voces de los trabajadores, los inmigrantes que sufren una injusticia y no tienen ningún derecho por parte del Estado, como en el poema “María la sirvienta”, una reflexión existencial y trágica de una época turbia y revolucionaria:

[...]

En la comisaría fueron decentes con ella,  
sólo la manosearon de sargento para arriba,  
pero María se ocupaba de llorar,  
los pajaritos se le despintaron bajo la lluvia de lágrimas.

Había mucha gente desagradada con María  
por su manera de empaquetar los resultados del amor  
y opinaban que la cárcel le devolvería la decencia  
o por lo menos francamente la haría menos bruta.

Aquella noche las señoras y señores se perfumaban con ardor  
por el niño que decía la verdad,  
por el niño que era puro,  
por el que era tierno,  
por el bueno,  
en fin,

por todos los niños muertos que cargaban en las valijas del alma

y empezaron a heder súbitamente

mientras la gran ciudad cerraba sus ventanas. (I, 81)

La enunciación del sujeto lírico se transforma en la inocencia de las otras voces y de la realidad que ocultan esas experiencias, cada verso desacomoda el sentido al encontrar un lenguaje diario, real y la voz se enfoca a partir de la intrahistoria de la gente sencilla, de las palabras comunes que usa el pueblo y la nueva manera de conversar desde el ritmo porteño del barrio. Gelman piensa en la calle y sufre la historia de un continente que es afligido por la injusticia, especialmente por las dictaduras y, en la segunda parte de *Gotán*, en “Como esperanza”, cuya enunciación del sujeto lírico tiene una finalidad y es la esperanza que se vislumbra en su poema “El árbol”: con un lenguaje socarrón e hiriente permite reconocer el compromiso de la voz que enuncia: “De la violenta madrugada/un hombre entra a su casa y el olor de sus hijos/le golpea la cara, los olvidos, la furia,/ahora cierra la puerta con doble llave/y se saca la gente, la ropa con cuidado,/apaga los gritos de la camisa/o los ojos del camarada que brillan en la cárcel/y oye cómo se mueve la ternura en la pieza” (I, 85); un compromiso social que quiere apropiarse del pasado histórico y que toma como escenario la ciudad como espacio propicio para construir historias, con temas de la rutina diaria y un nuevo descubrimiento con la naturaleza, con los parques, la conciencia y la soledad enfrentada, como en el poema “Mi Buenos Aires querido”: la resistencia se hace presente en cada verso: “Sentado al borde de una silla desfondada,/mareado, enfermo, casi vivo,/escribo versos previamente llorados/por la ciudad donde nací/ [//]ni a irse ni a

quedarse,/a resistir,/aunque es seguro/que habrá más penas y olvido” (I, 84). La nostalgia de la ciudad porteña representando la ausencia, la angustia y el dolor de los que nacieron y no están, los que se quedaron y deben resistir. Una revolución que se vislumbra y tiene peso en cada rostro que camina por la calle, así en el poema “Diez”, un poema que reflexiona sobre el alcance de una revolución que tal vez no alcance: “Toda la bisutería poética subiendo la escalera,/el do de pecho, el dol de pecho, el dolorazo/patrón del pecho y sus adjuntos/no alcanzan, nada sobran/para el infeliz que regresa a su casa a medianoche/y repite obsesivo una palabra:/revolución, revolución” (I, 86). *Gotán* recuerda a los poetas comprometidos con la sociedad y un pueblo de desamparados que siente el dolor en lo más profundo de su ser y que quiere luchar, porque siente su triste realidad. La revolución que es vista en la tercera parte de la obra *Gotán*, donde el poeta reformula y se interroga sobre la realidad, y en “Fidel”, la política, los personajes y la revolución es interrogada desde la enunciación y el actuar histórico: “la Historia hablará de sus hechos gloriosos/prefiero recordarlo en el rincón del día/en que miro su tierra y dijo soy la tierra/en que miro su pueblo y dijo soy el pueblo/y abolió sus dolores sus sombras sus olvidos” (I, 88), el poeta reconoce lo importante y lo que se debe recordar.

El dolor logra conmover desde la palabra al atravesar la muerte en su poema “Final”: conduce al sentimiento de rabia por la impotencia de no alcanzar lo anhelado y lo que se esperaba; “Se habrá comido toda la rabia del mundo/por antes de morir/y después se quedaba triste triste/apoyado en sus huesos.//Ya te bajaron hermanito,/la tierra está temblando de ti./Vigilemos a ver dónde brotan sus manos/empujadas por su rabia inmortal” (I, 93). La voz enuncia lo imposible y las ilusiones perdidas, el dolor, la tristeza y la

frustración por lo que no se consiguió y permite que el poeta conjugue todo ese sufrimiento para renacer en una posición revolucionaria, un deseo e impulso para volver a la esperanza.

### ***Relaciones***

*Relaciones* aparece en 1973 precedido por un epígrafe de José Galván uno de los poetas inventados por Gelman, acompañado por Don José de Pellicer que se interroga “¿dónde podrá verse la verdad más lúcida, que cuando se halle más sencillamente explicada?” (I, 315), es decir, las verdades que se ocultan en el acontecer diario quieren ser visibilizadas y reconocidas por *la realidad* como un todo de la existencia y por medio de las palabras plasmar las diferentes experiencias que urgen ser evocadas. La obra de Juan Gelman se cristaliza cuando permite que el resto del mundo se acerque a la realidad argentina por medio de *la señora*, el compromiso del poeta continúa como un *pathos*, pues, como lo diría Miguel Gomes, “[e]l expresionismo de Gelman [...] es ‘patológico’, no por ser enfermizo, sino por responder a un sujeto lírico empeñado en conmocionar, en manifestarse menos a través de la dignidad del ethos que a través de los afectos y las pasiones” (658). El poeta considera que los acontecimientos no pueden ser dejados a un lado, sobre todo aquellos que involucran la emoción, la sensibilidad y diferentes sentimientos, es por eso que la enunciación del sujeto lírico enfatiza en lo que oculta y quiere esconder un gobierno, la sociedad, un país, sobre todo en un momento histórico de revolución, dictaduras y tiranías que vive Argentina, por eso *la señora* expresar el dolor y lo que quema por dentro.

Gelman decide romper la forma y la estructura de *la señora* y exagerar en el uso de los signos de interrogación, en el uso excesivo de comillas y repeticiones, en el cambio de

la conjugación y el empleo desorbitado de neologismos, para ser énfasis en diferentes aspectos que no se han mencionado, un ejemplo de esto, es el poema “Proposiciones”, en donde el poeta se hace varios interrogantes, para poner al descubierto la realidad que es muy compleja: “¿Adónde fue la obrera enamorada?/¿fue al aire la obrera enamorada?/la obrera de la palabra murió/¿Por qué caminito se fue?//¿se fue por el camino que los días oscuros tejen/como hormigas desesperadas iguales?” (I, 345). Interroga la vida, los personajes que a diario viajan por la ciudad y por los caminos que, aunque muchos conocen en el acontecer diario, pocos quieren admitir que existen, ya que demandan respuestas que son difíciles de dar y asimilar.

Por medio de la enunciación del sujeto lírico, Gelman quiere tratar de dar respuestas a varios interrogantes, por eso recurre al reconocimiento de varios héroes que, según él, deben resaltarse por su compromiso revolucionario o por lo que pueden representar en el acontecer histórico. Es así que su primer poema, “Notas”, dedicado a Toussaint Louverture, un dirigente de la revolución en Haití, comienza a reconocer un contexto y problemática social, que quiere ser expuesto por medio de las palabras: “Una flor crece donde estuvo preso y murió Toussaint Louverture/ por la abertura de esa muerte una flor/crece en el castillo de Joux donde estuvo preso/ y murió el haitiano más negro que se conoce/el más joven el más adelante que se conoce” (I, 317). Gelman se aparta para inspeccionar otras realidades, otros momentos que conmemora e identifica para ser escuchados, voces revolucionarias que piden a gritos que no se dejen en el olvido y se conceda una oportunidad para expresarse por medio de palabras. En “Rojos”, revive un episodio que marcó la literatura universal, como lo fue el asesinato de Federico García Lorca, haciendo un paralelo con diferentes acontecimientos que ocurrieron en el país del poeta, tal vez para

identificar semejanzas e injusticias y no olvidar que las muertes son injustas y que no deberían ocurrir: “llueve sobre el río de la Plata y hace/36 años 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?” (I, 334), y puede ser víctimas anónimas de todo el horror que se vive no solo en Argentina, sino en Latinoamérica y en cualquier parte del mundo, por eso, para el poeta es importante reconocerlos como héroes, aunque no tengan rostros y sus voces quieran ser acalladas. En este poemario existe una enunciación del sujeto lírico, que denuncia de manera explícita por medio del lenguaje situaciones que han llegado a los extremos como en el poema “Cambios” en el que la voz habla de la injusticia que se está viviendo:

No olviden lo orgullosos/que cuando a la tumba vayan/allí

lo mismo se rayan/humildes y poderosos"

pero nosotros no solamente queremos la igualdad en la muerte

también queremos la igualdad en la vida

queremos la justicia en vida

¿por qué estaba triste ese peón de ferrocarril en la mañana

apoyado contra la verja de la estación?

¿por qué se le perdía la mirada sin ver a nadie de los que pasaban

junto a él?

¿por qué estaba triste ese hombre?

¿por qué hay tantos hombres y tantas mujeres tristes en el país?

¿por qué a cierta hora del día parece que un oleaje de tristeza fuera

a arrasarse la ciudad?

¿por qué tanta gente sale por sus ojos así o saca por sus ojos tristeza?

¿por qué esa tristeza golpea de noche las ventanas?

estas reflexiones suben en mí

metido en la litera alta de la celda 4 en el pabellón de castigo

de la cárcel Villa Devoto

Eugenio abajo oye su radio a transistores

un rayo de sol pasea lento por la celda. (I, 337)

Interrogantes sin resolver de situaciones que son el acontecer diario y que han sido opacados y separados de la realidad, se van vinculando con *la señora* que enfatiza lo ocurrido en Villa Devoto, para resaltar y condenar el sistema socio-político que ha permitido perpetuar una opresión, que estaba basado en un gobierno de represión y marginación. La represión social vista en el poema interroga, pero a la vez cuestiona la opresión. Las repeticiones también se establecen en la obra y hacen un énfasis en lo que se

quiere advertir, como en el poema “Glorias” y el homenaje que se rinde a los fusilados: “¿y dónde no la hay esa sangre caída de los 16 fusilados en Trelew? ¿y no habría que ir a buscarla? ¿y no se la habría de oír en lo que está diciendo o cantando? ¿no está esa sangre acaso diciendo o cantando? ¿y quién la va a velar? ¿quién hará el duelo de esa sangre? ¿quién le retira amor? ¿quién le da olvido?” (I, 344). La enunciación recuerda una situación histórica como lo es el grupo guerrillero que trató de escapar de Trelew y fueron asesinados.

La voz enuncia en toda la obra lo social, y el poeta se cuestiona sobre su realidad, las implicaciones y consecuencias, esto lo veremos en el poema “Confianzas” y la finalidad de escribir versos, “se sienta a la mesa y escribe/"con este poema no tomarás el poder" dice/"con estos versos no harás la Revolución" dice/"ni con miles de versos harás la Revolución" dice” (I, 327); una reflexión entre el poeta y la realidad, los versos como los únicos medios para seguir adelante, una voz que no desmitifica y reconoce el espacio-tiempo de lo convencional y desprende una pesadumbre y angustia constante por la situación que se vive. La enunciación se separa de sentimientos como el dolor, la angustia o la venganza para difuminarse en una reflexión sobre lo que ha pasado y se ha estremecido por acontecimientos dolorosos.

Las voces preguntan a los grandes poetas como Octavio Paz, Alberto Girri y José Lezama Lima, en su poema “Bellezas”, sobre la visión metafísica e idealista de la realidad, y Gelman reprocha la obsesión por la intemporalidad de una poética que ya está caducando y presa de envejecer y terminar, “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? ¿por qué se pierden en

detalles como la muerte personal?” (I, 342). El poeta cuestiona la idea transcendental de *la señora* y quiere restituírle su dimensión histórica, rechazando la figura del poeta clásico y defendiendo o buscando transformar el sujeto poético al recurrir a la narrativa, la intertextualidad, las voces, el doble espacio poético, y la reflexión de la literatura dentro de la literatura misma.

En *Relaciones*, Gelman decide utilizar la palabra en movimiento para descubrir por medio de interrogantes una verdad que ha sido acallada y ocultada. La enunciación responde a esos interrogantes y muchas voces desde el sujeto lírico se apropian de *la señora*, para instaurar un fenómeno literario que fue expuesto por toda América Latina, una transformación que se presentó en los 70’s y que todavía en la actualidad busca un cambio para ser visibilizada. *Relaciones* concluye con su poema “Abrigos”, en el que funde las palabras con la realidad, “el chiquito pordiosero del tren pide no más que una moneda/¿el chiquito pordiosero del tren pide no más que una moneda?[/]¿planetas muertos girarán en el chiquito del tren dentro/de una lluvia más? ¿de la moneda esas muertes? ¿alguno/duerme abrigado por su confianza en el triunfo final?” (I, 354). La integración del dolor y las otras voces se mezclan en el dolor propio del poeta, porque ya nada queda y para esconder el terror, la amargura y el desaliento, vuelve la figura infantil a disimular la realidad y disfrazarla de ternura. Los extremos a la hora de reconocer las situaciones de los que son privilegiados y de los que han sido marginados, se hacen más notorios y *la señora* los contempla y divide de manera más fuerte. Su capacidad de aprehender desde lo contradictorio, desde la enunciación del sujeto lírico, permite que el poeta reconozca las vicisitudes y las formas de diversidad que existen en los fenómenos sociales, por eso la palabra se convierte en una herramienta para transformar e interpretar la realidad.

## *Hechos*

*Hechos* (1978), es su primer libro escrito en el exilio y se destaca un lenguaje que quiere quebrar la estructura, la forma y el estilo tradicional, ya que este poemario da comienzo al uso de la barra gráfica, que Gelman utiliza como un método comunicativo para romper el verso. Un signo de escritura que obstaculiza y permite detenerse en el momento indicado, para desenmascarar lo que está más allá de las palabras. La enunciación lírica se esfuerza por expresar de otra manera lo que no es perceptible en una sola mirada y el poeta elabora una estructura desconocida, al eliminar los signos de puntuación, las mayúsculas y cualquier norma que se ha dispuesto como regla para escribir.

La obra, con una introducción de Eduardo Galeano que titula “Apuntes para una cara armada con pedazos de este libro”, se da cuenta de que *la señora* observa con unos ojos que están cansados de ver tanto y solo quiere restituir lo que queda en la memoria “la cara del hijo perdido, la cara de Paco y los compañeros caídos” (I, 357), por eso el poeta utiliza su voz y otras voces para visibilizar el desconsuelo, la melancolía y la pesadumbre de la ciudad, que sigue viviendo en una realidad que le avergüenza aunque esté lejos; concluye Galeano que “[e]l poeta no vive de espaldas. Dice palabras puras, pero no inocentes [...] no cree el poeta que alcanzará por sus versos el perdón ni la gracia. Pero los torturan y nacen, los sentencian y nacen, los fusilan y nacen, no hay explicación que lo merezca” (I, 358). El primer poema, llamado también “Hechos”, presenta la dolorosa realidad argentina, el resultado de la dictadura y el papel del poeta que se manifiesta desde el endecasílabo:

mientras el dictador o burócrata de turno hablaba

en defensa del desorden constituido del régimen

él tomó un endecasílabo o verso nacido del encuentro

entre una piedra y un fulgor de otoño

afuera seguía la lucha de clases/el

capitalismo brutal/el duro trabajo/la estupidez/

la represión/la muerte/las sirenas policiales cortando

la noche/ él tomó el endecasílabo y (I, 359)

La voz enuncia cada suceso y acción que representa la realidad que vivía Argentina en tiempos de la dictadura, lo que sucede en cada rincón del país al que ya no puede volver Gelman, y aunque sabe que no puede regresar, utiliza a *la señora* para desarmar por medio de palabras al gobierno, pese a que no puede derrocar a nadie, el poeta reconoce el poder de las palabras y sobre todo de la poesía. Una responsabilidad que está evidente en cada verso y en “Horarios”, *la señora* se prepara a trabajar desde cada verso, a manifestar todo lo que ahoga y abruma, “se ha puesto a trabajar violando/los contratos de la siesta/ah señora quién sabe/ por qué la pintan calmá si usté/andaré en delantales de cuero/debe sudar/tener//callos de tanto ayuntar verbos o” (I, 360); aunque es difícil gritar la verdad, que tanto es acallada y opacada por el miedo, la realidad no se detiene, así como en “Arte poética” donde se considera la relación entre la poesía y la realidad ya que no pueden estar separadas:

como un martillo la realidad/bate

las tetas del alma o corazón/forja en

caliente o frío/no presume/reseca

ilusiones podridas/piensa

como un pájaro ronco/ delira

es su revés/ruge cual

la tigra de Pascual/pisa

las tetas del alma o corazón/crepitaba

mañana en tu calor/sonará

como un tiro en la frente del compañero muerto ayer

y en lo que todavía habrá que morir y nacer/

como un martillo (I, 377)

La realidad intacta se descubre en el presente que no para, en el pasado que no quiere perderse y en el futuro que, aunque incierto, anuncia lo que tortura y golpea

abismalmente al poeta, un sin número de preguntas que desconciertan y someten a las voces que solo quieren ser enunciadas, como lo señaló Julio Cortázar en el prólogo del libro *Si dulcemente* (1980) “Contra las telarañas de la costumbre”:

Cuando Juan se pregunta se diría que nos está incitando a volvernos más lúcidamente hacia el pasado para después ser más lúcidos frente al futuro. No hemos sabido hacer las preguntas a tiempo, ésas que desnudan, que violan, que rasgan de arriba abajo las telas del conformismo y de la buena conciencia. No hemos sabido mirarnos en el espejo de nuestra verdadera realidad argentina; y si algo nos traen hoy los poemas de Juan Gelman es una actitud, una manera a la vez reflexiva e instintiva de buscar lo que de veras somos sin las implicaciones a veces suicidas que nos han arrojado tan lejos de lo nuestro. (I, 428)

La responsabilidad hace parte del recuerdo de cada acontecimiento, de los compañeros y familiares que han sido asesinados o desaparecidos por la dictadura; por eso la voz lírica se excede al exteriorizar las emociones que se manifiestan en “Abrigos”, al mencionar las otras voces que aspiran ser contempladas e invocadas: “¿cómo los muertos que José veía/yendo por el aire? ¿solos?/¿muertos?/¿su carita de plata convirtiéndose/en azucena pura o rota? [//] ¿carita de Manuel cantando bajo la lámina del sol?/¿cara que habría/de cantar/abrigo/sangre que abriga bajo el sol?/¿alguno tiembla bajo el sol?/alguno” (I, 367). *La señora* procura no descuidar el tiempo, ni omitir los diversos eventos que ocurren a diario, por eso pretende rescatar la historia verdadera desde cada línea. Es así como Gelman en su intento por no olvidar escribe poemas como “Medulas”, “Descansos”, “Épocas”, “Pasajes”, “Sábanas” y también “Ausencias”; un poema que parte del recuerdo

de los que se han ido y no están, los que se quedaron y sufren y la voz que quiere recuperar lo posible: “patria o muerte?/¿diana?/¿paquito?/¿darlo?/¿arden en el claror/de su mañana pura?/¿”patria o muerte” escriben/en su pasión/sus ayes/sus telitas” (I, 379), todos esos recuerdos que han sido rotos, la decepción, la pérdida y la muerte que se aferra a los acontecimientos que ocurren en Argentina y a lo que arrebató la dictadura.

La voz enunciativa del sujeto atraviesa por varios momentos que transgreden la lengua, ya que el poeta desde el exilio no la encuentra y necesita reflexionar sobre sucesos específicos de la realidad, por eso utiliza recursos que cambian la forma ya establecida, como lo es transformar sustantivos en verbos o crear nuevas palabras que irrumpen la normalidad del verso para crear nuevas formas de comunicar. De la misma manera, “Soneto”, atraviesa la esperanza, la tristeza y el desaliento, en un recorrido por tres poemas llamados de la misma manera y que dan consuelo entre sus versos: “contra el desastre/vientre de dulzura/así dulzura de la vida es/carbón ardiente en manos de ya niño/altura de la voz/dos animales” (I, 361); la ternura de la vida y la esperanza, que descubre luego un paso a la aflicción, “eso que eras/noche encaminada/a la másvida en esta noche como/cuatro paredes de soledad” (I, 362); y que se entrecruza con el tema de la dictadura que solo ha dejado soledad y mucha adversidad “se temple el odio o el desprecio que/echó la guerra sobre nuestra vida/sobre eso triste/resplandor de vos” (I, 363). Poemas que exhortan a las víctimas de tanto sufrimiento y que permiten atravesar por diferentes sentimientos hasta llegar a las lecciones del olvido.

*dibaxu*

*dibaxu* (1994), es una obra publicada por Gelman después de reconocer desde su exilio a varios representantes sefarditas como Abraham, Todros, Salomón Ibn Gabirol, Hanagid, etc., ya que estando lejos de su tierra, el poeta decide acercarse al misticismo y a las nuevas lenguas que iba descubriendo en su larga travesía por Europa. Algunos de estos descubrimientos fueron traducidos al castellano y entre 1983 y 1984 publicados en su obra *Com/posiciones*. Mientras leía y se dejaba permear por la belleza de los poemas y la lengua original, Gelman se apasiona por el tema del idioma y la transformación que tiene la lengua en el transcurso del tiempo. Su intento por retornar a esta lengua lo establece en su autobiografía como:

El intento de seguir un camino posible que no se siguió [...] Esos caminos posibles se advierten, mucho más objetivamente, cuando uno lee la literatura española de cierta época, y sobre todo a los conquistadores y viajeros del siglo XV o XVI, en los que el idioma —el español— no estaba aún cristalizado, sino que se hallaba en estado naciente. Y lo que a mí francamente me fascina de los textos de Santa Teresa, de San Juan, de Fray Luis y de tantos otros —Quevedo, por ejemplo—, es justamente el manejo del idioma naciente; manejo que también tenían Colón, Hernán Cortés y demás. (Rodríguez, 58).

El deslumbramiento al descubrir estas nuevas lenguas en sus años de exilio, motivó a Juan Gelman a buscar sus orígenes en cuanto a idioma se refiere. Los poemas en sefardí tienen una singularidad al no utilizar formas métricas ya establecidas, así como reconocer

nuevas imágenes o metáforas, que se construyen en el poema y en una lengua que actúa como materna. En el “Escolio” que aparece al comienzo de la obra, Gelman explica que desde el exilio busca raíces de la lengua y como él no era sefardí, pero sí judío, quiere realizar una reflexión del lenguaje y en este caso desde el exilio y “desde su lugar más calcinado, la poesía” (II, 199). El exilio que vive el poeta se desplaza entre una lengua y otra y los poemas que incluye escritos en ladino, están acompañados de textos en castellano que articulan lo textual con palabras sencillas y antiguas que se pueden instaurar en el lenguaje; breves composiciones como en el poema I que devuelve la ternura “*mi quedarí/quietu/in tu yuvia di sueniu/londji nil pinser/sin spantu/sin sulvidu*” (II, 200) “me detendré/quieto/en tu lluvia de sueño/lejos en el pensar/sin temor/sin olvido” (II, 201) y el amor sencillo que incluye en sus versos, la exaltación, el deseo hacia una mujer, el equilibrio y el ideal que en los poemas de *dibaxu* se pueden apreciar como en el poema III: “*leabrara tu nagüita curilada/tus floris curiladas/tus bezus curiladus/tu blancu curasón*” (II, 202) “recordé tus enaguas coloradas/tus flores coloradas/tus besos colorados/tu blanco corazón” (II, 203).

La enunciación de cada verso acerca a la voz poética a una época, con temas que eran comunes en las canticas<sup>25</sup> sefarditas del siglo XV, y que acercaban a la tradición de un pueblo, con versos llenos de diálogos, que invitaban al amado ausente a hacer presencia con las palabras. Un amado que en el poema V representa para Gelman tanto la familia como el país que está lejos, “*quí lindus tus ojus/il mirar di tus ojus más/y más il airi di tu mirar londji/nil airi stuvi buscandu*” (II, 204) “qué lindos tus ojos/y más la mirada de tus ojos/ y

---

<sup>25</sup> El término canticas es denominado por los sefardíes como cantos cortos costumbristas que se utilizaban en las tradiciones del pueblo judío que vivió en España, muchos de ellos realizados para honrar ocasiones como el romance, las nupcias o la muerte.

más el aire de tus ojos cuando lejos mirás/en el aire estuve buscando” (II, 205); y que desde el exilio se evoca a gritos y se llama con una voz nostálgica. Así como el ausente o el que está perdido y desde la enunciación se busca desesperadamente porque como en el poema IX, la muerte ni siquiera sabe en dónde se encuentra: “*la muerte no savi nada di vos/tu piede teni yerva dibaxu/y una solombra ondi scrivi/il mar del vazío*” (II, 208) “la muerte nada sabe de vos/tu pie tiene hierba debajo/y una sombra donde escribe/el mar del vacío” (II, 209), una desolación que se hace desde la distancia y el destierro y que solo puede reconocerse por medio de la palabra.

La voz que enuncia el silencio y el vacío desde el abandono, reconoce una lengua que, aunque no es propia se identifica con sus raíces y el poeta puede refugiarse en el sefardí para poder expresar lo que siente y la visión que tiene al estar exiliado, en el poema XXV Gelman se conecta con sus sentimientos: “*¿es por isu qui stamus/sin caza ni memoria?/¿djuntus nil pinser?/¿comu cuerpus al sol?*” (II, 120) “¿por eso estamos/sin casa ni memoria?/¿juntos en el pensar?/¿como cuerpos al sol?” (II, 221); y se autoexilia de su propia lengua, para observar desde otra perspectiva el mundo y considerar lo que ha dejado atrás. Se esfuerza para darle vida a una lengua muerta, y poder realizar un recorrido cartográfico por lo que ella representa, así como una reflexión del lenguaje que sitúa a *la señora* como objeto de pasión que atrae y vislumbra oportunidades de ser, estar, creer, y amar y como objeto de discurso, que reconoce la importancia de la comunicación y del medio.

Al sentirse extranjero de su propia lengua, Gelman permite en *dibaxu* examinar la magnitud de angustia que es vivir en el exilio, y en el poema XV revela un intento de desesperanza al no tener lo que se quiere: “*tu boz sta escura/di bezus qui ami no dieras/di*

*bezus qui ami no das/la nochi es polvu dest'ixiliu*" (II, 212) "tu voz está oscura/de besos que no me diste/de besos que no me das/la noche es polvo de este exilio" (II, 213). El poeta evidencia que el exilio destruye los días y las noches, que no es probable encontrar al que se quiere y retener al que no está cerca. La nostalgia por la lengua nativa, de la cual también se siente expropiado, hace que la enunciación que utiliza Gelman se despoje de todo nacionalismo y recurra a una nueva que lo acoja y pueda apropiarse de nuevo para establecerse.

La enunciación del sujeto lírico en *dibaxu* anuncia un recorrido histórico y personal del poeta por la lengua que está arraigada en sus raíces, pero que no utiliza; en el destierro Gelman busca un nuevo comienzo desde otras voces e inspecciona una lengua que ya no es usada para apropiarse de ella y explorar una forma desconocida de abordar *la señora* sin abandonar su propia lengua. Un poeta sin nación, que vive su propia patria desde el exilio, sin lo local y con espacios que ya no dan un ambiente cotidiano, para construir una paradoja permanente al estar doblemente exiliado, ya que está lejos de su patria y también de la lengua que más extraña. La experiencia del exilio en Gelman vista como una experiencia con la lengua que lo aleja y lo refugia en un territorio que no existe.

### ***Mundar***

*Mundar* (2007) es una obra poética que quiere resonar en todas partes, habitar el mundo y los que no existen, para ser uno solo. Desde un recogimiento poético Juan Gelman presenta acontecimientos que no pueden quedar abandonados o en el vacío y deben ser descubiertos por medio de las palabras, utilizando muchas voces que se entrelazan en una conversación

con la memoria, el olvido, la ausencia y el tiempo. Existen dos características que marcan lo antagónico, que en el transcurso de todo el poemario va acompañando al verbo *ser*, que da un énfasis especial a lo que se quiere evidenciar y un dualismo que se mezcla con las acciones que trastoca diferentes situaciones, blanco y negro, lo que existe y no, lo que está pero se ha ido lo que ya no habita, pero ha estado presente: “lo que fui no sido”, “el ser que es haber sido”, “el ser que no es”, “de lo que fui me soy”. *La señora* se implanta en cada verso que rastrea todos los pedazos que han quedado sueltos y rotos, las voces se buscan ya no dentro de sí, sino en otros lugares y momentos. Un revés de la existencia y la realidad que se despliega en contrasentidos, como en el poema “Amistades” que desordena el movimiento de la existencia: “El poema que estaba en la cabeza/del corazón se fue. Esto habla/de la certidumbre de la incertidumbre/que nadie puede medir./Tu brazo nada/en el temblor del sucedido./¿Qué caballos/te recaballan la nación/de las ausencias que buscás/en la ausencia de vos?/Es la amistad/del todo con la nada, la” (II, 413). La palabra se entrelaza con voces que desaparecen y vuelven a encontrarse, una mezcla de enunciaciones desde el sujeto lírico que anhela desaparecer, pero sigue existiendo.

*Mundar* instauro dos sentidos alternativos que se registran con las palabras al reconocer los lados opuestos de cada situación y de lo que se vive diariamente. Desde el abandono de los recuerdos y las contradicciones de la historia que siguen presentes en la memoria. Un ejemplo puede ser el poema “Ahí”, que evoca algo que sucedió y vive en la memoria, pero que tal vez nunca recuerde: “No verse es mirar un árbol/que olvidó. ¿Quién dijo/que en el olvido nada puede crecer? Brotan ahí/las desesperaciones de un mundo murmurado, inquieto/de abismos donde/el más allá del sol es un/ piano que nadie toca” (II, 415): la variación del discurso y la contradicción se reconoce no solo por la separación de

la barra gráfica, también se identifica por la naturaleza de lo que se enuncia, “nadie toca, ya se olvidó”, la elocuencia al expresar el significado doble como dos corrientes que tienen encuentros y desencuentros, así como en “Pérdidas”, un mundo palpable y completo que manifiesta la ironía en cada verso:

Se me perdió una palabra que

acompañaba “universal”. ¿Hay alguna

que pueda acompañar “universal”?

¿La paz “universal”?

¿El amor “universal”?

¿El universo es «universal»?

Cuántas comillas para

decir que el mundo existe.

Los astros

no están de fiesta, Mallarmé,

y no hay midinetti o

costurerita que nos salve. (II, 464)

Las comillas citan lo absoluto que puede ser cada termino, pero también lo irracional que implica un significado tan global que prefiere quedarse fuera de todo contexto, el sujeto enuncia la problemática de la existencia del todo que no quiere estar y el discurso que no quiere ser interpretado desde la voz que reprueba el desapego de la totalidad. Un dentro fuera, que juega con las palabras y la magnitud de lo que se expresa al reconocer la mezcla, por ejemplo, en “Lejanías” la sensibilidad al tratar el alma, desde el interior y desde la lejanía del yo: “la mecánica del alma no/significa estar/adentro. Caminar, respirar, ver,/escuchar, los demás,/no significa estar afuera./el dentrofuera es un temblor tardío/y está ahí:/en una lejanía/que mece con/palabras que vencieron al fuego” (II, 419); el obstáculo que parece inadvertido, se encuentra en la contracara del alma, que se dispone a seguir su camino, con la paradoja de los lados contrarios y de lo que puede ser y no es. Gelman desarrolla una voz y enunciación más comprometida y compleja con el lenguaje y el discurso, o, como lo dice el escritor español Benjamín Prado:

Su compromiso con el lenguaje, que le ha llevado a evolucionar, con el paso de los libros, hacia una expresión cada vez más hermética que, sin duda, es producto de esa indagación que José Ángel Valente llamaba la búsqueda del “lenguaje otro” y que le lleva a romper las palabras desde dentro para inventar otras nuevas, sin ir más lejos la que da título a su última creación, *Mundar*. (4)

*Mundar* anula el mundo desde su representación como proyecto de vida, como diseño y lo lleva todo al vacío que hostiga, a la no presencia del sujeto que está presente en una hoja en blanco cargada de silencios y que solo puede ser rota por el vacío de las

palabras que no son necesarias. Gelman juega con la realidad que se disuelve y se comprime por una condición dual que solo es permitida en *la señora* y que indaga desde el recuerdo de figuras, paisajes, sujetos, etc., o símbolos que también aparecen en la obra y significan ese viaje que se hizo, pero no pudo llegar a ser, como los pájaros de diferentes especies, alondras, jilgueros, águilas, pelícanos, patos, gaviotas; que son muy representativos en la obra de Gelman, pero especialmente en *Mundar*, ya que representan el viaje de un lugar a otro y el alma que es libre de irse y volver o quedarse atada. Podemos advertir un ejemplo en “El pato salvaje”, ya que la voz enuncia el viaje que con anhelo no ha sido, “en medio del olvido ocurre/la grandeza del mundo en la/fuga del pato salvaje./Y como vuela la criatura, cómo/escrbe trecho a trecho fuego[//] cruzás el cielo como una ilusión/de lo que fue no sido/bajo el sol que no hace preguntas” (II, 412); la voz del sujeto lírico está decepcionada, sin salida porque no existe ningún viaje, aunque había mucho deseo en realizarlo, algo quedó atascado y sin salida en el vacío de la nada que ya no desea olvidar lo que no tiene respuesta. La voz se mezcla dando paso al no ser, la soledad, el vacío y el dolor, ya que el pasado no se puede clausurar.

## CONCLUSIÓN

Si me preguntas si me quiero comunicar,

te contesto que sí;

si me preguntas

si estoy dispuesto a sacrificar algo para comunicarme,

te digo que también.

Pero lo que estoy dispuesto a sacrificar para esa comunicación no es cuestión poética,

sino una cuestión de vida.

Y en la medida en que vitalmente eso se resuelva,

pienso que se va a resolver en mi poesía.

Pero de ninguna manera pienso renunciar a lo que aparentemente pueda ser difícil.

Juan Gelman.

En Latinoamérica, desde hace décadas, surge la necesidad de reconstruir las diferentes estructuras imaginarias y conceptuales que se expresan desde las prácticas sociales a través de la palabra y en este caso particular desde la literatura. En esta búsqueda el medio ha sido el eje de todos los movimientos literarios que han intentado establecer relaciones con el sujeto, la naturaleza, el mundo físico y el mundo de las ideas, entendiendo, “el medio como el que determina el contenido de lo que se comunica y las relaciones sociales dentro de las

cuales tiene lugar la comunicación” (Williams, 183). Existe una dinámica entre la experiencia, la conciencia y el lenguaje que permite evidenciar el arte y la literatura como una estructura comunicativa dentro del medio; nunca se ven aisladas, sino que se incorporan dentro de los procesos y las relaciones sociales, de forma individual o colectiva, utilizando el lenguaje para una producción cultural que se enmarca en una institución ya sea por circunstancias materiales, por las fuerzas de producción o por formas sociales particulares.

La preocupación más obvia en la actualidad es comunicar, y en la poesía se experimenta un cambio del lenguaje que se utiliza como instrumento para que las palabras construyan distintos ámbitos, actitudes, generaciones y una realidad que se transforme diariamente, partiendo de la actividad del sujeto y del mundo vivencial o del contexto cultural, social e histórico, que se necesita para crear o cerrar la posibilidad de creación dentro del medio. Este trabajo tenía la finalidad de analizar el sujeto lírico en la poesía de Juan Gelman y para este fin, era necesario acercarse al contexto literario de Latinoamérica, específicamente de Argentina, ya que la construcción social y cultural en América Latina no puede ser observada desde el pasado colonial, sino por diferentes ámbitos, que abarcan una indagación sobre el centro, la periferia, el espacio, el tiempo, los temas y las problemáticas.

A partir de la indagación histórica que se realizó al contexto literario, se identificó la diversidad que vincula las nuevas formas de experiencias literarias, que van a ser tangibles, ya sea para criticar o para buscar otras alternativas, permitiendo a la literatura reflejar transformaciones y posicionar nuevos puntos de vista, frente a esas realidades, ya sea a favor o en contra. Beatriz Sarlo realiza un acercamiento a la literatura desde la

transformación social y técnica y reconoce que Argentina se convierte en un país cosmopolita, con grandes cambios estructurales que van apareciendo a finales del siglo XIX, con un movimiento simultáneo que está lleno de varias temporalidades, momentos y cambios, con un país transformado por la aceleración y el intercambio de tradiciones europeas. La literatura argentina descubre su compromiso con la realidad, puesto que, por medio de procedimientos artísticos puede descubrir las huellas de las transformaciones sociales y aproximarse a las fuentes, dentro de una cultura de mezcla, que a veces es contradictoria, otras enigmáticas, pero simultáneamente comparte rasgos de una cultura que puede dar un juicio de valor sobre los diferentes acontecimientos que ocurren paralelamente.

Juan Gelman aborda en sus poemas diversas sendas, relecturas y miradas, dentro de un mundo simbólico, histórico, poético e imaginario. A través del lenguaje recrea acontecimientos y descubre con asombro hechos de una época pasada, que se encuentran profundamente en el ahora. El poeta presenta, narra e indaga acontecimientos de una época, tal vez con bifurcaciones, utilizando una secuencia poética trastocada que le da un dominio de poder para utilizar la imaginación, la realidad y la ficción. La enunciación de diferentes voces le permite hacer una reflexión sobre la responsabilidad política, personal y militante, sobre el sujeto, sus estados de ánimo y lo que presentan, también, sobre el cuerpo, la realidad y el lenguaje. El poder de la poesía lo utiliza Juan Gelman en su obra, para sujetar al sujeto lírico, para constituirlo y poder reconocer su existencia a través de la interpelación con otras voces, la realidad y el contexto. La conciencia ejerce una *vuelta sobre sí mismo* transformando sus recuerdos, en un poder como elemento de presión del sujeto y para constituir la identidad del yo y otras voces. La representación de lo real dispone

complejizar la construcción poética de la obra de Gelman, que exige al lector centrarse en un pasado de la dictadura argentina y explorar los acontecimientos ocurridos en la época de los secuestros, las desapariciones y los exiliados, que llegan a un país buscando refugio después de huir de una situación de dominio totalitario por parte del Estado.

En la obra de Gelman abundan referencias de personajes ficticios, históricos, filosóficos y sujetos que se encuentran en laberintos y que el poeta recupera en la escritura con la enunciación de diversas voces. *La señora* se pierde, se encuentra, se deshace y se rehace, hablando desde el sujeto lírico dentro de los objetos, el espacio, la representación y la escritura de exilio, para confrontar el caos, la disolución y el desplazamiento. En el exilio, el poeta debe re-pensar en un nuevo espacio-tiempo, que no se puede ver en una representación real, sino en una estrecha relación entre un descentramiento constante y una errancia permanente, que necesita recuperar una memoria. Las palabras son el refugio para recordar, reinventar y reconstruir todos esos recuerdos que están vagando en un presente que sigue en el pasado y la constitución de la subjetividad en el poeta, se establece en lo que es representable por medio de la palabra escrita, buscando dar cuenta de sí, y de las verdades que se recuperan de la realidad, que no se puede fijar o sujetar y de la construcción de una memoria que ha sido rota y trata de ser armada de nuevo.

Pero este discurso utilizado por medio de las palabras debe cambiarlo constantemente, ya que la enunciación lírica se reviste de muchos signos y hay un ir y venir de muchas situaciones, así como un distanciamiento entre lo que puede reconocerse como real y lo que se contempla como ficcionario, como decía Foucault:

Los discursos no son estables, constantes ni absolutos. Están puestos continuamente en juego. Son reconsiderados, reanudados, comentados. Permiten construir nuevos discursos. No son compactos, ni homogéneos. Los discursos aparecen simultáneamente a las cosas. (Ni antes, ni después, al mismo tiempo) Los discursos surgen en determinados momentos bajo determinadas condiciones históricas. (14)

Es así que el poeta ya no está sujeto a lo cifrado o a su contenido como enunciado, sino va más lejos de lo que está constituido. Como nuevo poeta experimenta, y dispersa su clave comunicativa, despojándose del lenguaje propio y apropiándose de otras lenguas. Todo lo que pertenece a lo material se convierte en una desconstrucción de la verdad, que permite la posibilidad de acceder y visibilizar otros medios, para establecer una relación con el mundo. La noción de verdad toma el lugar del sujeto lírico, con el propósito de reconocer un doble movimiento, que se apropie de todo lo que existe con intensidad y pueda comunicar más allá de las palabras. El sujeto no pertenece al significado, sino pertenece a la dimensión de las cosas, algo que está oculto y no-oculto, doble y contradictorio, que extrae lo inherente de las cosas y le da prioridad a lo multidimensional, es decir Gelman se apropia de la cultura, del mundo, se *come al mundo*, para volverse uno con las cosas en su presencia tangible, penetrarlas, poseerlas y buscar ese misterio que se esconde en su misticismo, por medio de vías de interpretación y comunicación.

La obra de Gelman se ha diseminado, explora diversos campos y rompe fronteras, busca un alcance transnacional. Voces que se produzcan en diversos lugares y que se enfrenten a una nueva relación con el espacio-tiempo, sin atenerse a lo que aparece, a lo que se puede interpretar. *La señora* es un enigma de lo que no se puede apresar, de esa manifestación irreplicable de una lejanía, que simultáneamente no se alcanza y desaparece,

se desacomoda, pero no oculta nada, solo manifiesta lo que no está oculto, como decía Borges, “la inminencia de una revelación que no se produce” (2011, 154). El quehacer poético de Gelman esta permeado por una voluntad que penetra y se moviliza, que puede aceptar o contrariar y ser parte de una totalidad social o de todas las producciones culturales desarrolladas dentro del medio. Una experiencia concreta, que comunica, ya sea en varios sentidos, con estructura, forma, o como un hecho eminentemente social, que genera contextos, prácticas, formas de producción o distribución de sistemas simbólicos y que influye en los cambios sociales, que se transmiten por medio del lenguaje.

## BIBLIOGRAFÍA

Achugar Hugo. “La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada”. *Hispanamérica* 14.41 (1985): 95-102. Impreso.

Bajtín, Mijail M. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos, 1997.

Benedetti, Mario. *Los poetas comunicantes*. México: Editorial Marcha, 1971.

Boccanera, Jorge. *Confiar en el misterio*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.

Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Madrid: Nepews, 1928.

\_\_\_\_\_. *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza, 1998. Impreso.

\_\_\_\_\_. *Inquisiciones*. Colombia: Random House, 2011. Impreso

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Península, 1987.

Correa, Miguel. “Juan Gelman y la nueva poesía hispanoamericana”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 18 (2001): 5-20.

Dalmaroni, Miguel. *Juan Gelman: Contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires: Almagesto, 1993.

\_\_\_\_ “Juan Gelman: Del poeta-legislador a una lengua sin estado.” *Orbis Tertius* 4.8 (2001): 117-136.

\_\_\_\_ *Juan Gelman*. Buenos Aires: Almagesto, 1993.

\_\_\_\_ “Juan Gelman: las extrañas fronteras del mundo.” *Tiempo. Psicomundo*. 2002.  
Web. 25 jun. 2016

\_\_\_\_ *La palabra Justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*.  
Mar del Plata: Melusina, 2004.

\_\_\_\_ *Literatura Argentina y Nacionalismo*. Mar del Plata: Serie de Estudios e Investigaciones, 1995.

\_\_\_\_ “Poéticas políticas del español. Algunas notas sobre imaginarios del idioma en Juan Gelman y los zapatistas.” *Olivar* 4.4 (2003): 135-146

Fabry, Geneviève. *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. Ámsterdam-New York: Rodopi, 2008.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 2004.

Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso

Gelman, Juan. *Poesía Reunida*. Tomo I: Violín y otras cuestiones. Tomo II: El emperado corazón amora. Fondo de cultura económica. México: 2011

Gomes, Miguel. “Juan Gelman en la historia de la poesía hispanoamericana reciente: neorromanticismo y neoexpresionismo”. *Revista Iberoamericana* 63.181 (1997): 649-664.

Guerrero, Gustavo. *Teorías de la lírica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.  
Impreso.

Hamburger, Käte. *La Lógica de la Literatura*. Trad. Antonio Machado Madrid: Visor, 1995  
. Impreso

Horowicz, Alejandro. *Las dictaduras argentinas. Historia de una frustración nacional*.  
Buenos Aires: Edhasa, 2012.

Isava, Luis Miguel. "Breve introducción a los artefactos culturales." *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 17.34 (2009): 439-52. Impreso.

Lilián Uribe. *Juan Gelman: Poesía sin interrupciones*. Montevideo: Lilián Uribe, 1995.

Ludmer, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Mahoney, Michael. *Cognición y psicoterapia*. Barcelona: Paidós.1988

Montanero Pablo. *Juan Gelman esperanza utopía y resistencia*. Buenos Aires: Ediciones Lea, 2012. Impreso

Moscona, Myriam. "Memoria y exilio. Entrevista con Juan Gelman." *La Jornada Semanal. Nueva época* 142.1 (1992): 29-30.

Núñez, Víctor. "Relaciones y hechos de Juan Gelman: Disparos de la belleza incesante." *Revista iberoamericana* 67.194-195 (2001): 145-159

Octavio Paz. *Los hijos del Limo*. Santiago de Chile: Tajamar ediciones, 2008. Impreso.

Olivera-Williams María Rosa. "Citas y comentarios de Juan Gelman o la (re)creación amorosa de la patria en el exilio." *Revista de literatura Hispánica* 29.8 (1989): 79-88.

Pérez, María Ángeles. "La visión exiliar en Juan Gelman." *América Latina Hoy* 30 (2002): 79-95.

Pérez, Ana Laura "No abra más pena ni olvido." *Clarín* (1989): web. Julio 26 2016.

Porrúa, Ana. "El yo lleno de gente. Homenaje a Juan Gelman." *La Maga*, 28.35 (1997): 20-30.

\_\_\_\_ "Juan Gelman, El monstruo está vivo." *Orbis Tertius* 2.5 (1997): 1-11

\_\_\_\_ "Relaciones de Juan Gelman: el cuestionamiento de las certezas poéticas." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 18.35 (1992): 61-70.

Prado, Benjamín. "Editorial." *Cuadernos hispanoamericanos* 690 (2007): 0-8.

Privitera, Rodolfo. "Argentina del 60: Poesía y realidad en tres autores; Juan Gelman, Gianni Siccardi y César F. Moreno." *Revista de literatura Hispánica* 49/50 (1999): 209-215

Rama, Ángel. "Los efectos del boom: mercado literario y narrativa latinoamericana." *Punto de vista* 11 (1981): 10-19.

Rancière, Jacques. "Política de la literatura". *Política de la literatura*. Trad. Marcelo G: Burello. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2004: (15-54). Impreso.

Rodríguez, María del Carmen. "Entrevista con Juan Gelman." *Cuaderno de Crisis* 33 (1988): 57-58.

Santiago, Silviano. "Cosmopolitismo del pobre." Trad. Daniel Vergel. *Cuadernos de literatura* 32 (2012): 309-325. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999. Impreso.

\_\_\_\_ Sarlo Beatriz, Altamirano Carlos. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro.” Buenos Aires: Ariel, 1997.

Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.

Sillato, María del Carmen. “Dibaxu de Juan Gelman: La poesía desde las exiliadas raíces de la lengua.” *Actas XIII Congreso AIH 3* (2000): 428-434

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura, 1985. Impreso

Uribe, Lilián. “Juan Gelman: poesía sin interrupciones”. *Como temblor en el aire*. Montevideo: Vinten, 1995:

Vallejo, Cesar. *Poemas humanos*. Lima: Laberintos, 2007.

Verón, Eliseo. *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa, 1987

Williams, Raymond. “Del medio a la práctica social”. *Marxismo y literatura*. Trad. Pablo di Masso. Barcelona: Península, 2000: (182-188)

