

Un puma, un pañuelo o el sur: territorios en tres poemas de Juan Gelman

Katia Irina Ibarra - Mariana Masera Ceruti *
Universidad Nacional Autónoma de México

FECHA DE RECEPCIÓN: 11-02-2017 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 04-05-2017

Resumen

Tres poemas de una de las voces más sobresalientes de la lírica hispanoamericana se analizan desde el concepto de territorio como una de las formas en que se expresa la identidad. Juan Gelman, perteneciente a la llamada “nueva poesía hispanoamericana”, renueva el lenguaje a través de su poesía al incluir la palabra popular y lo cotidiano para expresar íntimamente el contexto inmediato. Gracias a la pragmática de la comunicación, sabemos que decir es hacer, y ese es el punto de partida del presente artículo. Gelman hace con su poesía. Reinventa los espacios, presenta los territorios, en una experiencia que va más allá de lo meramente poético, pues se remite específicamente al exilio. Y es precisamente por esta vivencia exiliar que las formas del territorio tienen un mayor peso.

Palabras clave

Territorio - poesía hispanoamericana contemporánea – Juan Gelman

A cougar, a napkin or the south: territories in three poems of Juan Gelman

Abstract

Three poems from one of the most outstanding voices of the Latin American poetry are analyzed from the concept of territory. This concept is one of the forms to express identity. Juan Gelman, who belongs to the so called “Latin American nouveau poetry”, renovates the language through his poetry by including the popular voice to intimately express the immediate context. Thanks to the pragmatism in communication, we know that to say is to do and that is the milestone of the immediate context. Gelman “does” with his poetry. He reinvents spaces, presents the territories in a experiences that

transcends politics and refers specifically to exile. And, it is because of this exile experience that the territory concept has a more important weight.

Keywords

Territory – Contemporary Latin American poetry – Juan Gelman

Nacido en Argentina, Juan Gelman (Buenos Aires, 1930-Ciudad de México, 2014) es uno de los poetas latinoamericanos más reconocidos. Hijo de inmigrantes judíos, desde niño cultivó la poesía (sus primeros poemas los publicó a los once años). En 1955 fundó, junto a otros poetas, el grupo llamado “El pan duro”, el cual se estableció como una cooperativa para la publicación y difusión de sus obras. A los quince años, ingresó a la Federación Juvenil Comunista –su adhesión a las cuestiones políticas resulta una marca de su vida y obra. Antes de ejercer el periodismo, Gelman se dedicó a otros oficios, aunque siempre tuvo como principal interés la poesía. En 1956 publica su primer libro de poemas, *Violín y otras cuestiones*. Militó en agrupaciones como las Fuerzas Armadas Revolucionarias (far) en el contexto de la dictadura militar, en 1968; en 1973, se integró a la organización denominada Montoneros. Participó como jefe de redacción de la revista *Crisis*, publicación político-cultural; además de ser director del suplemento *La Opinión*. También integró la mesa de redacción del diario de los Montoneros, *Noticias*. Desde 1976, Gelman permanecerá en el exilio debido a la dictadura militar, hecho que marca hondamente su escritura poética. Ese mismo año, acontece el secuestro de su hijo, Marcelo, y la esposa de éste, quien estaba embarazada. Estos sucesos, además de la desaparición de amigos y compañeros suyos, también son tratados en su poesía. Gelman continuó su exilio en diversos países, así como su denuncia de forma enérgica de la dictadura militar; así mismo, incansable fue su búsqueda de su nieta, nacida en cautiverio y dada en adopción a policías en Uruguay. No fue sino hasta 2000 que se produce su encuentro.

Desde sus comienzos, se delinea en la obra de Gelman la ruptura con la poesía previa. *Gotán*, su primer libro publicado “en forma”, reúne varios de sus primeros poemarios: *Violín y otras cuestiones*, *El juego en que andamos*, *Velorio del solo*, y *Gotán* –el cual da nombre al libro. En él se perfila la llamada “nueva poesía hispanoamericana” –en la que también se ubican poetas como Roberto Fernández Retamar, Mario Benedetti, entre otros– movimiento que retoma el “compromiso” político desde una nueva óptica: renovación de la palabra, del lenguaje, inclusión de lo popular y el registro cotidiano, la íntima percepción del contexto. Gelman se aparta de la poesía social de los 20 y los 30, y logra con ello una especificidad dado el contexto histórico y social de América Latina. Después de *Gotán*, aparece *Cólera buey* (1965), obra en la cual se reafirma el estilo del autor. Antes de publicar *Hechos*, pasan siete años en que el poeta se distancia de la escritura a causa de los devenires de su participación política. Después de *Cólera buey* aparecerán otras obras como *Los poemas de Sydney West*, *Fábulas* y

Relaciones, en las cuales el poeta continúa abonando a esa renovada poesía hispanoamericana. Entre Buenos Aires y Roma, su primer lugar de exilio, escribe el libro *Hechos*, del cual retomaremos el poema “Nota xxii” para el presente análisis. Poco después publica *Bajo la lluvia ajena*, en el contexto de su exilio europeo y del cual se toma el poema intitulado “De los deberes del exilio”. En 1982 publica el libro, *Hacia el sur*, de donde se extrae el texto “te amo señora/como el sur”, para completar el corpus de tres poemas escritos poco después de su salida de Argentina, para ver cómo el poeta reconfigura su experiencia de la partida. Después de esta obra, aparecerán: *Com/posiciones* (1986), *Interrupciones* (1986), *Anunciaciones* (1988), *Carta a mi madre* (1989), *Dibaxu* (1994), entre otras. En ellas se repetirán algunos de los motivos presentes en los tres poemas elegidos, desde distintas perspectivas y experiencias.

Los poemas de Juan Gelman aquí elegidos, los cuales pertenecen a tres obras distintas –*Hechos*, *Bajo la lluvia ajena* y *Hacia el sur*–, escritos en diferentes momentos –1974-1978, 1980 y 1982, respectivamente– y espacios, nos permiten a los lectores tener una visión –aunque acotada– del universo lírico del poeta. Se logra observar cómo mediante la apropiación del espacio y el instante, a través del lenguaje poético, y gracias a él, se puede transmitir la vivencia y la memoria del exilio con todo lo que implica: el espacio dejado, el despojo del hogar, el tiempo añorado, la memoria insistente, el dolor por la pérdida de familiares y compañeros de lucha a los que no se puede regresar. La poesía conversacional¹ de Gelman es una exploración a la experiencia lírica al ser manifestación de lo más profundo del lenguaje. Por esto, la pragmática literaria resulta pertinente para analizar algunos de los aspectos presentes en la lírica gelmiana ya que en sus versos hay un hacer, un actuar: al decir se rememora, se denuncia, se da testimonio. La forma de esta comunicación poética, vinculada a la poesía conversacional, es la de la oralidad imitada (o re-presentada) por la escritura, por lo que es una pieza fundamental de este análisis. Aunado a esto, lo que se quiere explorar en este artículo, es la presencia de un territorio poético que se reconfigura, en distintos momentos, mediante ese actuar del lenguaje que es la memoria (el recordar), y se presenta con diversas imágenes: en uno como un puma, o bien como lechita o un pañuelo, o bien como el sur.

La literatura, además de ser una expresión artística, es comunicación, es decir, expresa y entabla un diálogo entre las personas. La poesía, como forma particular de la literatura, por lo tanto, es un acto comunicativo. También es muchas otras cosas más, pero no debe obviarse, ni mucho

¹ Asimismo, la poesía conversacional puede ser concebida en tanto hay un mayor empleo de elementos coloquiales del lenguaje, lo cual acerca la poesía al habla común y, por ende, a la oralidad. “El tono coloquial, una de las características esenciales de la poesía conversacional, íntimamente relacionada con el lenguaje, tiene sus raíces en William Wordsworth. En el prólogo a sus *Lyrical Ballads* (1802), Wordsworth proponía para sus poemas un lenguaje que se acercara al lenguaje real de los hombres sencillos” (Olivera Williams 440). Para Carlos Bousoño, el lenguaje común, familiar, así como el empleo de recursos de la prosa y el distanciamiento del yo lírico, son características de la “poesía postcontemporánea” (Bousoño 1966).

menos olvidarse, que la poesía comunica; es gracias a la recepción, es decir, la lectura e interpretación del texto lírico que se completa este círculo, al menos provisionalmente. El poeta entonces se propone comunicar y lanza este mensaje a través de un lenguaje particular, distinto al lenguaje cotidiano –aunque muchas veces también hace uso de él. Un problema generalizado de entender el discurso literario (y el poético) es considerarlo un “ente autónomo”, “sin conexión alguna con el mundo ni con la actividad lingüística concreta” (Ostria 2002: 67). En cambio, la poesía está en estrecha relación con la vivencia, con la necesidad vital de comunicar, por lo que sí se relaciona con la actividad lingüística cotidiana, y muestra de ello es la poesía de Gelman. Sin embargo, el lenguaje (y discurso) poético resulta “particular”, pues aunque se acerca mucho a la actividad lingüística concreta, al acto comunicativo, mantiene una especificidad que lo distingue.

Es en la pragmática de los géneros donde también puede comprenderse mejor a qué nos referimos con esta “particularidad”. En el caso de la comunicación lírica, el acto comunicativo predispone en gran medida la recepción del texto como tal: es en la lectura de un poema donde nos encontramos con esa predisposición a entenderlo como un texto especial, podemos intuir, gracias a la experiencia previa, que nos hallamos ante un texto literario e incluso ante uno poético. Gelman logra un lenguaje familiar que resulta distinto: es sonoro, juega con los fonemas, con los acentos del idioma, nos comunica ideas de una manera transfigurada, ya sea por medio de los tropos o con otros recursos que, aunque el lector no conozca a cabalidad, resultan agradables al oído; generan una experiencia estética. Este juego fonético no es meramente un ornamento, sino una verdadera reinvención del lenguaje, regresando a lo más primigenio de él. Devela en el lenguaje y es una apropiación de algo cotidiano, parte de lo popular y lo trasciende a un registro poético. Se efectúa un verdadero proceso de anagnórisis entre el poeta y el lector, gracias a la palabra y lo que se descubre en el poema. Y además de todo esto, mediante ese texto, nos sentimos apelados, nos reconocemos, más o menos conscientemente, hacemos un pacto y, por un momento, nos identificamos con lo que se nos comunica. A veces son sólo ideas, o bien imágenes insólitas que nos sacuden, otras, son breves historias sin un inicio, ni desarrollo, ni fin. Son fragmentos. En tanto se considera esto, se reivindica la posibilidad comunicativa de la poesía. Es una forma de acción verbal diferente a la de la vida cotidiana, pero a la vez muy cercana a ella. El universo construido por el discurso poético también se compone por “la situación comunicativa inmanente (factores y funciones constitutivos de un circuito comunicativo imaginario), que asume su rol de comunicación ficticia inscrita en el texto” (Ostria 2002: 68).

Siguiendo la pragmática comunicativa del texto literario y poético, tenemos que considerar los fundamentos planteados por Austin. Tenemos, entonces, que las oraciones realizativas, son aquellas, señala Austin, que no son ni verdaderas ni falsas, y que al ser enunciadas “hacen” algo. Para efectuar este tipo de oraciones, con las que se hacen cosas, es necesario, agrega, “que no se esté bromeando ni escribiendo un poema” (Austin: 8). Esto es porque Austin considera a la literatura como una forma de la

expresión lingüística que no corresponde a un acto comunicativo “real” y, por lo tanto, las oraciones dentro del texto literario (ficticias) no son ni pueden ser realizativas (o performativas). Pese a esta consideración de los fundamentos de la pragmática, hecha por Austin, se ha tratado la literatura desde esta perspectiva lingüística. Mary Louise Pratt, en su ensayo titulado *Toward a speech act theory of literary discourse* (1977), trata el lenguaje literario desde el planteamiento de la pragmática, contrario al del estructuralismo y el formalismo, al considerar la situación concreta de la comunicación y el lenguaje. Considera a la literatura no como una clase sino como un uso particular de lenguaje. Hablando de la narración literaria, Pratt concluye:

Las semejanzas formales y funcionales entre la narración literaria y la natural pueden especificarse en términos de semejanzas en la situación lingüística, y sus diferencias pueden identificarse en términos de diferencias en esta situación (Pratt: 106).

Es decir, reconocemos en el lenguaje literario las experiencias de las situaciones comunicativas de la vida cotidiana, en el caso de la recepción e interpretación de los textos. De igual manera, podría concluirse que el autor literario desarrolla en su escritura, asimila y expresa, lo que sucede en las situaciones comunicativas concretas. Esto no solo puede ser aplicado a la narrativa literaria, sino también al texto poético, y sobre todo en aquel que se percibe un aliento conversacional, testimonial, con acentos coloquiales. En la poesía, como en otros géneros, pueden llegar a plasmarse, mediante la voz lírica y su representación en el texto, ciertos aspectos específicos de situaciones comunicativas en diversos niveles. Desde uno muy general en el cual podemos aceptar que la poesía es eminentemente comunicativa y que lo que se hace en la enunciación poética es recordar, nombrar, hacer presente, aludir, recrear, etcétera, y que, en lo particular, esa misma enunciación puede reproducir una situación concreta que se acepta como aspecto de la vida cotidiana. Todo esto, en el caso de la poética de Juan Gelman, resulta más que pertinente al ver que su poesía nos remite a los registros populares² y a acontecimientos muy particulares con una intención que reitera de manera directa en su poesía: el no olvidar, es decir, “el deber del exilio” que es, en el caso de su labor social y poética, exigir una justicia histórica respecto a lo acontecido durante la dictadura militar en Argentina.

Para explorar las formas de comunicación pragmática presentes en la poesía de Juan Gelman, se han elegido tres poemas que representan tres momentos de la escritura del poeta argentino: el poema “Nota xxii”, del libro *Hechos*, en el momento de su partida, el poema “de los deberes del exilio” de la obra *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*, en su

² Aquí no se entrará al amplio debate sobre la literatura popular. Lo que se desea destacar, en cambio, es que la llamada “literatura de autor” o “literatura culta” ha promovido la escritura y con ello un registro más pulido, mientras que, la que podemos llamar “literatura popular”, al ser una producción de las comunidades y en un registro más bien oral, mantiene ciertas características como expresiones populares y una mayor cercanía con el habla.

exilio en Roma y, finalmente, el texto “te amo señora/como el sur”, de su obra *Hacia el sur*, en el cual se recupera el tono erótico aunado al motivo del sur como espacio abstracto que se vuelve a construir en la memoria y la imaginación poéticas. La intención es ver cómo, a través del lenguaje poético, se representan los actos, lo cual es un acto en sí: es el hecho de recordar, de renombrar los espacios, de reivindicar la memoria ante un pasado específico y, sobre todo, el acto de comunicar.

Correa Mujica, en su artículo “Juan Gelman y la nueva poesía hispanoamericana” (2001), plantea que la poesía de Gelman se incorpora a una nueva tradición lírica en el Cono sur. Rompe con la línea que representa Pablo Neruda y, sobre todo, con la idea tan arraigada de la primera mitad del siglo XX sobre el compromiso del poeta con el pueblo o la sociedad. Como bien registra Claudia Gilman en su obra *Entre la pluma y el fusil* (2012), este debate sobre el escritor como un actor político, está muy presente en la producción literaria latinoamericana y tiene sus puntos álgidos en algunos momentos paradigmáticos como lo fue la Revolución cubana. Dalmaroni, en su obra *La palabra justa* (2004), analiza el populismo literario y cultural en Argentina y América Latina, y propone que se dieron algunos cambios en la obra del poeta argentino que aquí nos ocupa. Dice Dalmaroni (2004) que, entre los libros editados y publicados entre 1956 y 1975, puede percibirse un distanciamiento político de Gelman hacia el Partido Comunista Argentino, con lo cual se da también un alejamiento de la estética realista que propagaba dicho partido. Esto se percibe desde la obra *Cólera Buey*, aparecida en 1968. El poeta trasciende la pretensión de “reflejar” la “realidad” a través del artificio literario y poético, y logra algo más, lo cual lo inscribe en esta nueva poética hispanoamericana. En un reportaje concedido a Mario Benedetti, Gelman declara este distanciamiento con ese realismo interpretado como populismo literario y cultural: “Hay una corriente populista en la poesía de nuestros países, que además insiste demasiado en nombrar las cosas que se supone debe provocar emociones”. (Dalmaroni: 23)

En la obra de Gelman, aunque inscrita en un contexto complejo, política y socialmente hablando, se percibe sin lugar a dudas un tono testimonial e incluso de “denuncia” que lo acerca a la poesía social;³ sin embargo, y esto es lo más importante, trasciende las discusiones sobre el papel del escritor comprometido, tan presente en ese momento en América Latina, con lo que logra crear un lenguaje y una poética propios –Dalmaroni dice que, con esto, se “acerca” a la obra de los hermanos Lamborghini y Pizarnik, claramente contraria a la poesía “comprometida” y social. Según

³ Con poesía social se hace aquí referencia a la poesía española producida en el contexto del franquismo, heredera de la Generación del 27, pero con otro acento. Es una poesía “contestataria” que propone denunciar abiertamente su disidencia hacia la dictadura, a la vez que trata otros problemas sociales como el hambre y las guerras. Entre sus exponentes están Gabriel Celaya, Gloria Fuertes, Ángela Figuera, entre otros. Ver: Lince, Segismundo (Alfredo Gómez Gil). *13 poetas testimoniales*. Madrid: EDAF, 2000. (*Biblioteca EDAF*, 253).

Dalmaroni (2004), Gelman abandona la “responsabilidad” sartreana implicada en la “moral política de la literatura” (50) predominante en los años sesenta.

Esta nueva poesía hispanoamericana, dentro de la que se ubica la voz de Gelman, se reconoce por proponer un tono que no abandona la función social y comunicativa de la poesía, sino que la “equilibra” con la búsqueda estética. Se manifiesta lo cotidiano de una forma nítida; la ironía y lo contextual se presentan de una manera íntima, cercana:

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 claro, de lo sentimental, de lo irónico, de lo histórico y, sobre todo, de lo social” (Achúgar: 96).

La consigna de transformar el mundo, que estuvo omnipresente en el contexto de la Revolución cubana (Gilman, 2012), dio un vuelco con esta nueva poesía: dejó de buscarse esa transformación, se bajó al poeta del pedestal, la poesía dejó de concebirse como una vía para reflejar las injusticias y motivar a la revolución. Se trató pues, con esta nueva lírica, de lograr un distanciamiento, y dar cuenta así del mundo, pero no desde la pretensión reivindicadora, sino desde la particularidad de cada conciencia poética. Se dejaron atrás, superados, los lineamientos de una poesía comprometida socialmente, a la vez que se desterró la imagen del poeta en su torre de marfil. La poesía no cambiaría al mundo, pero tampoco se llegó a afirmar la idea de la poesía pura, de la palabra por la palabra misma. Gelman, como Fernández Retamar o Parra, se hallaron “apostando a una lírica que desconoce la distinción entre poesía pura y poesía contaminada” (Achúgar: 101).

Del libro *Hechos* (Buenos Aires-Roma, 1974-1978), en el poema “Nota xxii” pueden verse algunos elementos de la lírica gelmiana y su estilo en general. Lo metapoético está presente en esta obra: la imposibilidad de cambiar la “realidad” –y sobre todo el pasado– a través de la palabra poética. Aunque es consciente de esta condición del lenguaje, en general, y en particular del poético, Gelman no comulga con la idea de que la literatura implica la evasión de la realidad; no comparte la imagen del poeta en la torre de marfil desde donde enuncian la belleza por la belleza. Hay, en cambio, en la poesía de Gelman cierta mesura: se cree en la palabra, pero no como transformadora de la realidad, sino como un medio de comunicación y comunión que llevaría al cambio. La palabra poética como mediadora.

La poesía de Gelman, como podemos observar, es una poesía que está ineludiblemente vinculada con los hechos del momento. Está el entusiasmo que la Revolución cubana desató en el Cono Sur, la dictadura, la represión, están los asesinatos y las desapariciones. En ese sentido, su poesía está estrechamente vinculada con la condición del exiliado, y en ella, uno de los temas recurrentes es el de la muerte. Pero no es la muerte en abstracto, como lo es para otros poetas, sino el asesinato. Es la muerte violenta ante un contexto muy específico, que es la dictadura militar. La

desaparición de su hijo, de su nuera, el asesinato de sus amigos (Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Francisco Urondo) se plasman en sus poemas de una manera “directa” y concreta. De manera general habla también de todos aquellos que fueron torturados, desaparecidos, con lo que no renuncia a la poesía cercana a la mundanidad.

“Nota xxii”, del libro que escribiera en el momento de su partida de Argentina, trae consigo ya algunos de los motivos de su obra así como aspectos de oralidad y una representación del territorio en forma lírica:

Nota xxii
huesos que fuego a tanto amor han dado
exilados del sur sin casa o número
ahora desueñan tanto sueño roto
una fatiga les distrae el alma
por el dolor pasean como niños
bajo la lluvia ajena/una mujer
habla en voz baja con sus pedacitos
como acunándoles no ser/o nunca
se fueron del país o patria o puma
que recorría la cabeza como
dicha infeliz/país de la memoria
donde nació/morí/tuve sustancia/
huesitos que junté para encender/
tierra que me entierraba para siempre
(Gelman: 399-400).

El primer verso, con una sintaxis trastocada, irrumpe al traer a la mente del lector la idea del fuego, vinculado al hogar, a la casa, y contrariamente, a la destrucción. La idea de los huesos, por su parte, a manera de metonimia, se repetirá en el poema (siguiente verso) en lugar de los exiliados. Pero estos “huesitos”, además, nos remiten a otras posibles interpretaciones: son también los que se han quedado en la Argentina, los desaparecidos (como sus amigos, su hijo, su nuera, su nieta), los asesinados por la dictadura, son los bebés nacidos en cautiverio. Como Hugo Achúgar (1985) menciona, la ternura, en la poética de Gelman, tiene un lugar especial. Así, la palabra “huesitos”, expresada así, en diminutivo, genera esta sensación de ternura, la cual se vincula al amor y, a su vez, a la tristeza. Así, una de las imágenes que predomina en sus poemas, marcados sin ningún disimulo por el exilio, por la violencia de ese exilio, es la de la nostalgia, que etimológicamente significa “dolor de ausencia”, se reitera para aludir a lo ausente que se hace presente mediante la memoria. Gelman busca transmitir esta vivencia de la nostalgia, este dolor cotidiano a través de una lírica “testimonial”, “cercana”, “cotidiana”, de ahí que se sirva de figuras y recursos retóricos “sencillos”, por así decirlo, como es la repetición fonética. Así mismo, destaca cómo el “yo” lírico juega con el idioma al utilizar palabras que “incorrectas” como el verbo “desoñar” como lo opuesto a “soñar” o la palabra “entierraba” en lugar de “enterrar”; sucede que en la poesía de Gelman se presenta el deseo por abrir la lengua, desdoblarse, crearla. Otra forma de transmitir esta sencillez del lenguaje es

el uso de los diminutivos, aspecto ya estudiado del estilo gelmaniano, lo cual está en el acto mismo del habla y de la creación de la palabra.

Los primeros ocho versos de este poema están en tiempo presente, mientras que los últimos seis están en pasado simple y copretérito. Este cambio matiza el tono del yo lírico, que en un primer momento está situado en el presente de la memoria, en la persistencia de lo vivido. El uso del “ahora” en el tercer verso enfatiza el momento, el tiempo capturado y extendido, que contradictoriamente, lo que trae consigo es el dolor, no sólo de nostalgia, sino el físico, corpóreo. Huesos, fatiga, dolor; los niños, las mujeres, son los “personajes”, por así decirlo, que se presentan en esta primera parte del poema; lo que resalta es un pesimismo ante la derrota: los exiliados del sur han perdido no sólo su hogar, sino también su identidad, en cierta forma, al decir que han quedado “sin casa o número”; están ante una “lluvia ajena”, metáfora del destierro que se repite en diferentes partes de la obra gelmaniana. Para reiterar este pesimismo, pueden observarse los constantes usos de las formas negativas: “des”, “sin”, “no ser” “nunca”. La idea de derrota está muy enfatizada en el tercer verso: “ahora desueñan tanto sueño roto” (que es también insomnio, vuelta a la realidad, ruptura), es decir, desilusión ante todos aquellos ideales por los cuales habían luchado; ahora, viéndolos hechos añicos, sólo les basta deshacerlos, borrarlos tal vez de su horizonte.

A partir del noveno verso, recurre la voz lírica al tiempo verbal pasado (“se fueron”, “nací”, “morí”, por ejemplo). Una interpretación posible, es que este cambio se da una vez que se “acepta” la derrota, que se hace “consciente” dentro del flujo lírico. “Se fueron” dice, “del país de la memoria”, donde la voz lírica acepta que nació, murió, tuvo sustancia. Vuelve la imagen, la metonimia, de los huesos, dicho esta vez en diminutivo, pues ya no son los huesos de los exiliados, sino los suyos propios, “huesitos que junté” para encender/ tierra que me entierraba para siempre. Y cierra con esta marca temporal, que, contrapuesta al “ahora”, hace del presente un instante sin fin. La relación entre el primer verso y el penúltimo reafirma esta sensación, esta interpretación de una transformación de la conciencia del exilio –cierta asimilación– y lo logra gracias a que generan, ambos versos, un efecto de gradación, una “puesta en abismo”, se podría decir.

Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota) (Roma, 1980) es el poemario que más significativamente se relaciona con el exilio en la obra poética de Gelman:

de los deberes del exilio:
no olvidar el exilio/
combatir a la lengua que combate al exilio
no olvidar el exilio/o sea la tierra/
o sea la patria o lechita o pañuelo
donde vibrábamos/donde niñábamos
/no olvidar las razones del exilio/
la dictadura militar/los errores
que cometimos por vos/contra vos/
tierra de la que somos y nos eras

a nuestros pies/como alba tendida/
y vos/corazoncito que mirás
cualquier mañana como olvido/
no te olvides de olvidar el olvido
(Gelman: 618-619).

Este poema representa muchos de los temas asociados con el exilio: dictadura, olvido, lengua-palabra, patria-tierra, dictadura militar, memoria. Las cosas se nombran por su nombre; se rehúyen los artificios excesivos de la poesía compleja. Las metáforas son claras e iluminan más que oscurecer el mensaje.

En la construcción del discurso lírico, se observa que en los primeros cuatro versos, primer bloque de sentido, la reduplicación de la palabra “exilio” genera un efecto rítmico y enfático; el sentido de la palabra “exilio” se complementa con el de “olvido”, con el cual también se juega dentro del poema. El insistente tema de la memoria, como el principal deber del exilio, de los exiliados, de la poesía y el arte, se presenta en el poema de diversas maneras: de forma directa en la negación “no olvidar”, pero también en el recuerdo mismo que irrumpe en el verso “donde vibrábamos/ donde niñábamos”. Reforzando esta idea de cierto “deber” de la poesía, puede verse que, en el tercer verso, se hace alusión a la lengua. Con esta imagen se presenta una función metapoética: es con la lengua que se combate el exilio, que se ejerce la memoria, se entabla el diálogo, la comunicación; la poesía como la manifestación y recreación de esa lengua.

El espacio, no en su formación abstracta, sino particular, apropiada por la voz lírica, se hace presente en este poema a través de la metáfora de la tierra. Dice esta voz, que al no olvidar el exilio, no se olvida la tierra, “o sea la patria o lechita o pañuelo”. En el poema anteriormente analizado, se puede observar una construcción muy similar al hablar del país dejado con el exilio (“país o patria o puma”) el uso de la conjunción disyuntiva, hace pensar que, dentro de esa memoria, cualquier otra “cosa” puede ser sustituto de ese lugar-espacio. En el poema anterior es el puma el que puede entrar en lugar del país-patria; en este, es la “lechita” o el “pañuelo”. Particularmente en este poema, al comparar la “lechita” con el “pañuelo” resulta difícil evadir la sensación (sinestesia) del color blanco que se refuerza al final del poema con las imágenes luminosas del alba y la mañana.

Volviendo al aspecto del lugar-espacio poético, lo que hace pensarlo como un territorio, es decir, como una apropiación en tanto es un espacio reconstruido por la memoria, como algo vivido y, por lo tanto, propio, se presenta en el sexto verso que dice: “donde vibrábamos/ donde niñábamos” el uso del “nosotros” y del copretérito del indicativo son muy importantes para esta representación de un territorio poético. El tiempo pasado nos remite a este ejercicio de la memoria como metáfora del tiempo vivido y añorado. Ese territorio poético queda acotado por la vivencia de un “nosotros” donde la voz poética establece una comunión con los “otros” que compartieron ese tiempo y lugar. Es un territorio, un tiempo, donde se eran niños, se “vibraba”, con lo cual se puede pensar que se era feliz, y es por ello que resulta un instante que se recuerda y se añora. También es

importante la invención del verbo “niñar”, que se relaciona con esa lengua recreada que es más propia para el deber de los exiliados: reinventar el idioma. Y es la lengua la que recrea, abre, y logra hacer al nombrar: el verso es siempre regreso.

Resulta muy significativo, como un tercer bloque de sentido, en la construcción de este discurso, que, después de estas imágenes tan cálidas, se cambie radicalmente de tono: “no olvidar las razones del exilio” como repetición casi idéntica para marcar esta cadencia y la estructura misma del poema, “la dictadura militar/ los errores” “que cometimos por vos/ contra vos”. Esta es la verdadera razón del exilio: la imposición de la dictadura, los “errores” que, de manera crítica, asume la voz lírica también en forma de un “nosotros”, y los cuales fueron cometidos por y contra de un “vos” introducido en el poema. Ese “vos” (regionalismo que contribuye a la reinención del lenguaje poético) es también la tierra, la patria, ese lugar apropiado. El territorio se vuelve partícipe al presentarse también como un “personaje” en el poema, el cual es la imagen que se desarrolla en los últimos versos del poema. La voz, dirigiéndose a ese territorio, le dice “tierra de la que somos y no eras” comparándolo después con el “alba tendida” con el “corazoncito que mirás”. Al final, la reiteración casi idéntica, juego de palabras, vuelve a la metáfora de la memoria, la cual permea todo el poema: “no te olvides de olvidar el olvido”, que nos hace recordar a Góngora.

El tercer poema para este análisis, incluido en el libro *Hacia el sur*, resulta otro ejemplo del estilo y las obsesiones gelmanianas y nos lleva a otra representación del territorio mediante la poesía. En ese caso es un territorio que se expresa de manera general como el “sur”, pero también como la amada, mediante un matiz erótico y con metáforas más complejas (como “los caballos del mundo”, “las ventanas del sur”, entre otras).

te amo señora/como el sur/
una mañana sube de tus pechos/
toco tus pechos y toco una mañana del sur/
una mañana como dos fragancias
de la fragancia de una nace la otra/
o sea tus pechos como dos alegrías/
de una alegría vuelven los compañeros muertos
en el sur
establecen su dura claridad/
de la otra vuelven al sur/vivos por/
la alegría que sube de vos/
la mañana que das como almitas volando/
almando el aire con vos/
te amo porque sos mi casa y los compañeros
pueden venir/
sostienen el cielo del sur/
abren los brazos para soltar el sur/
de un lado les caen furias/del otro/
trepan sus niños/abren la ventana/
para que entren los caballos del mundo/

el caballo encendido de sur/
el caballo del deleite de vos/
la tibieza de vos/mujer que existís/
para que exista el amor en algún lado/
los compañeros brillan en las ventanas del sur/
sur que brilla como tu corazón/
gira como astros/como compañeros/
no hacés más que subir/
cuando alzás las manos al cielo/
le das salud o luz como tu vientre/
tu vientre escribe cartas al sol/
en las paredes de la sombra escribe/
escribe para un hombre que se arranca los
huesos/
escribe la palabra libertad/
(Gelman: 545-546).

Comienza el poema estableciendo el paralelismo entre “señora” y “sur”. Más adelante se entenderá que lo que los acerca es el sentir que los dos elementos son la “casa”, el hogar, como el espacio que se habita. El “yo” lírico interpela desde el primer verso a ese “tú” que es la “señora”, la mujer, apuntando a un tono erótico que se reafirmará en los siguientes versos. Las repeticiones de la primera estrofa indican un lenguaje distintivo de la poesía, y particularmente de la conversacional: “mañana”, “pechos”, “sur”. Repetición significativa, pues la mañana representa la luminosidad, la “claridad”, la alegría, la vida. Mientras que “pechos”, como metonimia de la amada (también, nutrir, vida, amor) y, por lo tanto, representan ese espacio que se equipara a ese sur, ahora dejado como un espacio lejano que se apropia gracias a los recuerdos.

El encabalgamiento entre la primera estrofa y la segunda, gracias a la repetición de la palabra “fragancias” es también muy significativa, pues es el sentido del olfato el más “primitivo” por así decirlo, y el más potente para traer consigo una reminiscencia: “de la fragancia de una nace la otra”, sugiere que de un estímulo sensorial surge el recuerdo, de una sensación se desencadena otra. En la amada está la patria –el lugar de origen, territorio reconstruido con la memoria– y esto queda descrito en esta estrofa: en ella se corrobora el inicio erótico de la primera estrofa, al decir “tus pechos dos alegrías”, y la reminiscencia como ese recuerdo desencadenado por la sensación, pues la alegría sentida y expresada por el “yo” lírico, latente por el acto erótico, trae consigo el recuerdo de los compañeros muertos. Pero no se hacen presentes en la muerte, sino en vida; la alegría está en recordarlos vivos, y esa es la fuerza de la reminiscencia. El sur es un territorio desbordado, un espacio o lugar apropiado por la memoria del “yo” lírico. El acto del amor reivindica la alegría, la vida que resurge, de los recuerdos del sujeto poético. La amada es ya expresada como la “casa”, donde los “compañeros pueden venir”.

En la quinta estrofa vuelve la imagen de los niños, pero esta vez elaborada de una manera más compleja, pues los niños “abren una ventana”. Con esta metáfora, nos lleva el poeta por la idea de la vida misma. La

ventana puede ser la entrada a este mundo, y es también la posibilidad de comunión, en el sentido que es, a través de ella, que puede lograrse un contacto con el “otro”, con lo “ajeno”. La ventana es entonces como la piel, en este sentido, y es, por lo tanto, también un elemento del erotismo presente en este poema. Por esa ventana “entran los caballos del mundo”, las sensaciones, las percepciones, del sur, del deleite. En la sexta estrofa, el “yo” lírico hace nuevamente una interpelación a la señora-mujer –y lo hace con el regionalismo de las palabras “vos” y “existís”–: “la tibieza de vos/mujer que existís”. La representación de la oralidad, marcada en el uso de regionalismos, así como en el uso de signos gráficos como / para denotar una pausa –y no el uso de la coma, como lo delimitaría las reglas de la escritura– están muy presente en este poema y forma otro aspecto del estilo de Gelman.

La mujer, la amada, como se deja entrever en la sexta y séptima estrofa, es también esa ventana: vida, luz, brillo; y es el sur, el lugar dejado, el territorio poetizado. Al final, en la última estrofa, la “luminosidad” presente en las imágenes antes mencionadas, vuelve desde el primer verso: “tu vientre escribe cartas al sol”. Y se vuelca el poema a la idea de la escritura, del hacer que es escribir. Al final, el acto erótico deviene en el acto de escribir y ambos son un acto de la libertad. Tanto la idea de la escritura como el rehacer el territorio mediante la memoria y el erotismo se traducen y condensan en otra idea: la libertad.

A manera de conclusión, encontramos que, aunque puesta en un lenguaje escrito, la poesía, en general, parte de la palabra hablada. ”. Una oralidad que, como dice Ostria González, se presenta como escritura y sólo vuelve a tener su materialidad sonora cuando se recita. Esto ya que “un texto escrito puede imaginarse texto oral” (Ostria 2002: 68), y que resulta pertinente en el caso del discurso poético, particularmente en la poesía de Gelman.

En los tres poemas analizados, podemos observar un conjunto de aspectos que resultan por demás interesantes: la representación que hace el poeta de la oralidad en su poesía está relacionada con el carácter “testimonial”, con la temática del exilio, con su propuesta por reinventar el lenguaje, volviendo así al origen de la poesía. Tiene que ver con la reivindicación del uso de regionalismos, de aspectos coloquiales del lenguaje, con cierto “distanciamiento” de la “correcta escritura” de los signos de puntuación y de palabras intencionalmente trastocadas. Tiene que ver con la rebeldía inherente al hacer poético.

Además de esto, que ya resulta un punto de comparación entre estos tres poemas seleccionados y analizados aquí se logra observar una reconstrucción poética de un espacio, lo cual resulta un elemento de primer orden dado que el exilio –tratado en los tres poemas– implica el dejar un lugar. Lo que queda es rehacerlo y tornarlo un territorio al ser apropiado mediante la memoria poética. Tenemos entonces un “territorio poético”, podríamos decir, que puede ser puesto en el discurso lírico ya sea con la imagen de un puma, de un pañuelo o el sur, que es, a su vez, la mujer amada.

* **Katia Irina Ibarra:** Obtuvo el doctorado en Estudios Humanísticos, con énfasis en Literatura y Discurso, en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Es maestra en Estudios Latinoamericanos por parte de la UNAM y realizó la licenciatura en la Universidad Autónoma de Nuevo León en Letras Españolas. Cuenta con un libro de ensayos, *Artificios del fuego* (UANL, 2009). Actualmente realiza una estancia posdoctoral en la UNAM, Unidad Morelia.

Mariana Masera Ceruti: Obtuvo su doctorado en la Universidad de Londres (Queen Mary and Westfield College). Actualmente es investigadora del Seminario de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Fue colaboradora del Seminario de Tradiciones Populares de El Colegio de México (2000-2001). Ha publicado artículos en revistas especializadas. Ha publicado libros como: «*Que non dormiré sola, non*»: *la voz femenina en la antigua lírica hispánica* (2001), *La otra Nueva España: la palabra marginada en la colonia* (2002), *Literatura y cultura populares de la Nueva España* (2004). Forma parte del Comité de redacción de la Revista de Literaturas Populares. Fundó el congreso de Lyra Mínima Oral que se realizó Londres, 1996; Alcalá de Henares, 1998; Sevilla, 2001, Salamanca 2004 y México 2007. Es coordinadora del Seminario Permanente «La otra palabra: literatura y cultura populares de la Nueva España».

Bibliografía

- Achúgar, Hugo (1985). "La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada". *Hispanérica. Revista de literatura*, 41, 95-102.
- Austin, J.L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica de www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponible en: <http://ir.nmu.org.ua/bitstream/handle/123456789/117185/170d785d8cfed13cd022cee1adf3f6e2.pdf?sequence=1> (Consultado el 5 de marzo de 2015).
- Beristáin, Helena (1998). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bocanera, Jorge (2008). "El reverso del mundo. Gelman y un decir que no cesa de 'mudar'". *Zurgai: Leyendo a Juan Gelman*, diciembre. 98-102.
- Bousoño, Carlos (1966). "Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea". En *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- Calabrese, Elisa. "Crítica y poesía. Elementos para una tradición". Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012007000100004 (consultado el 6 de agosto de 2014).
- Chico Rico, Francisco (1988). *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Madrid: Universidad de Alicante.
- Correa Mujica, Miguel (2001). "Juan Gelman y la nueva poesía hispanoamericana". *Espéculo, revista de estudios literarios*, 18. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/index.html> (consultado el 20 de marzo de 2015).
- Dalmaroni, Miguel (2004). *La palabra justa: literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Santiago de Chile: Melusina.
- Domínguez Caparrós, José (1981). "Literatura y actos de lenguaje". *Anuario de Letras*, núm. 19. 89-132.
- Fabry, Geneviève (2005). "La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman". *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVIII. 55-69.
- Gelman, Juan (2011). *Poesía reunida*. Tomo 1. México: Fondo de Cultura Económica.

- Gilman, Claudia (2012). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gómez Rojas, Juan Carlos (2001). "La experiencia cultural del espacio: el espacio vivido y el espacio abstracto. Una perspectiva rícoeureana". *Investigaciones Geográficas. Boletín del Instituto de Geografía*, 44. 119-125.
- González Hortigüela, Tecla. "Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico". *Zer*, vol. 14, núm. 27. Disponible en <http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer27-07-gonzalez.pdf> (consultado el 5 de febrero de 2015)
- Greimas, A.J., et al. (1976). *Ensayos de semiótica poética. (Hacia una teoría del discurso poético)*. Barcelona: Planeta.
- Guillén, Jorge (1961). *Lenguaje y poesía*. Madrid: *Revista de Occidente*.
- Lince, Segismundo (Alfredo Gómez Gil) (2000). *13 poetas testimoniales*. Madrid: EDAF.
- Masera, Mariana (ed.) (2014). *Mapa del cielo y la tierra. Espacio y territorio en la palabra oral*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Olivera-Williams, María Rosa (2011). "Ciudad de la memoria de José Emilio Pacheco: hacia la creación de un único poemario". En *Literatura mexicana*. México, UNAM. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/26978/0> (consultado el 12 de febrero de 2015).
- Ostria González, Mauricio (2001). "Literatura oral, oralidad ficticia". *Estudios filológicos*, núm. 36. 71-80.
- Ostria González, Mauricio (2002). "Poesía y oralidad". *Acta Literaria*, núm. 27. 67-75.
- Pacheco, Carlos (1992). *La comarca oral: la ficcionalización de la moralidad cultural en la narrativa cultural latinoamericana contemporánea*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello.
- Pérez López, María Ángeles. "La visión exiliar de Juan Gelman". *América Latina Hoy*, núm. 30. 79-95. España, Universidad de Salamanca. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/308/30803003.pdf> (Consultado el 20 de noviembre de 2015).
- Pozuelo Yvancos, José María (1998). "¿Enunciación lírica?". En *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Ricoeur, Paul (1995). *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, Paul (2003). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México-Buenos Aires: Siglo XXI- Universidad Iberoamericana.
- Rivers, Elías L. (1998). "La oralidad y el discurso poético". *Edad de Oro*, 37. 15-20.
- Suárez, Modesta (2009). "Un pedacito de belleza que vendrá. Poesía y testimonio en la obra de Juan Gelman". *Revista del CESLA*, 11. 69-78. Polonia, Universidad de Varsovia.
- Van Dijk, Teun (1987). "La pragmática de la comunicación literaria". En *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco.
- Vital, Alberto (2012). *Manual de pragmática de la comunicación literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Zambrano, María (2006). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica. (Primera edición, 1939).
- Zholkovsky, A. (1999). "Poemas", en T. A. van Dijk (ed.), *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el Análisis de los Géneros Literarios*. Madrid: Visor.
- Zumthor, Paul (1990). *Oral poetry. An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.