

FULGORES NOCTURNOS

Formación de una poética de la distancia en la segunda parte (1978-1995) de la obra de Juan Gelman

Juan Pablo Velásquez
Pontificia Universidad Javeriana
Colombia
j_velasquez@javeriana.edu.co

Resumen:

El presente ensayo se propone analizar la segunda parte (1978-1995) de la obra poética de Juan Gelman (1930-2014), la cual se caracteriza y diferencia por utilizar la barra diagonal (/) con el fin de presentar una lengua poética que, en su misma materialidad formal, necesita mostrarse como fragmentada para referir (o más bien encarnar) una realidad igualmente mutilada. Por otra parte, la segunda característica más recurrente consiste en que todos los poemarios están fechados, escritos y publicados en territorios del exilio; lugares múltiples y variados que recorrió el poeta desde su partida de la Argentina tras el último golpe militar y su asentamiento final en Ciudad de México. A través de dicho análisis, se busca dibujar una lectura (en otras palabras: construir una poética) capaz de comprender esta fase de la poesía gelmaniana como una “grieta constante”, es decir, un espacio donde las partes que antes estaban unidas ahora se encuentran para siempre distanciadas; un espacio fracturado por medio del cual, no obstante, también es posible vislumbrar o percibir destellos de comunicación con un pasado aparentemente aniquilado y, a su vez, con un futuro utópico que siempre está por arribar en nuestras vidas.

Palabras clave: distancia; revolución; fulgor; lengua; búsqueda.

Night brightness

Formation of a poetic of distance in the second period (1978-1995) of the poetic work by Juan Gelman

Abstract:

This essay aims to analyze the second period (1978-1995) of the poetic work of Juan Gelman (1930-2014), which is characterized and differentiated by the use of diagonal slash (/). This in order to present a poetic language that, in its very formal materiality, needs to be shown as fragmented in order to refer (or rather embody) an equally mutilated reality. On the other hand, the second most recurrent characteristic is that all the poems are dated, written and published in exile territories; multiple and varied places that the poet visited since his departure from Argentina after the last military coup and his final settlement in Ciudad de México. Through this analysis, I seek to draw a reading (in other words: construct a poetic) capable of understanding this phase of Gelman's poetry as a “constant rift”, that is, a space where the parts that were previously united now find themselves forever estranged; a fractured space through which, however, it is also possible to perceive glimpses of communication with an apparently annihilated past and, in turn, a utopian future that is always about to arrive in our lives.

Key-words: distance; revolution; brightness; language; search.

Fecha de recepción: 4/ 09/ 2024
Fecha de aceptación: 7/ 11/ 2024

El rostro del hijo y la memoria indomable

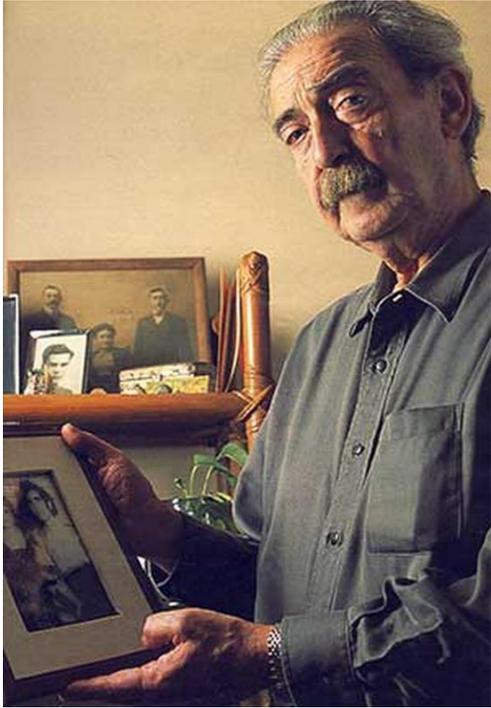


Figura 1. Juan Gelman en Ciudad de México, año 2000, sosteniendo la fotografía de su hijo Marcelo Gelman y su nuera María Claudia García (Aznárez).



Fig. 2. Marcelo Gelman y María Claudia García el día de su matrimonio en 1976 (Peris).

Aquí presento dos fotografías distintas entre sí, pero que paradójicamente comparten una misma imagen. La de la derecha es una de las muchas reproducciones de la fotografía de Marcelo Ariel Gelman (hijo del poeta Juan Gelman) y María Claudia García el día de su matrimonio, celebrado el 8 de julio de 1976 en la ciudad de Buenos Aires. Esta fotografía es un emblema de organizaciones como *Madres de plaza de Mayo* (después *Abuelas de...*) y está diseminada en diferentes blogs de internet, libros, artículos de prensa y documentales; pues, durante mucho tiempo, fue la prueba de la existencia de dos personas que quiso borrar la Dictadura Cívico-Militar (1976-1983) de la memoria argentina. Tal imagen, usualmente, está acompañada de diferentes textos que pretenden relatar la trágica experiencia que sufrieron sus protagonistas, la cual, en pocas palabras, se sintetiza en los siguientes términos: ambos fueron secuestrados el 26 de agosto de 1976 en medio de la noche junto con su hermana y cuñada Nora Eva Gelman; acto ominoso que, como se sabe, fue perpetrado por un

comando militar afiliado a las estrategias del “Plan Condor”¹. Sin embargo, a diferencia de Nora, los dos primeros fueron asesinados –Marcelo tenía veinte años, María Claudia diecinueve y un embarazo de siete meses– y torturados en el centro clandestino de detención Automotores Orletti, bautizado por los mismos militares como “El jardín”. Hasta dos años después del secuestro, en 1978, se supo por medio de testimonios provenientes de la Secretaría de Estado del Vaticano que María Claudia había tenido una hija durante el cautiverio (en la fotografía es posible inferir su embarazo de seis meses) y solo hasta el año 2000 lograron hallar su paradero en Uruguay, donde había sido registrada como María Macarena Touriño y entregada en adopción a la familia de un comisario uruguayo. Por el lado de Marcelo, en 1989, se halló su cuerpo en un tonel de grasa colmado de cemento al fondo del río San Fernando en la Provincia de Buenos Aires. El *Equipo Argentino de Antropología Forense* logró determinar que lo torturaron durante varias jornadas con la picana y que, al final, le dieron un tiro de gracia en la nuca. Los restos de María Claudia, hasta ahora, no han podido ser hallados.

La fotografía de la izquierda, por otra parte, es del poeta argentino Juan Gelman (1930-2014) sosteniendo su copia de la fotografía de la derecha; una fotografía única en cuanto que la poseyó él (uno de los principales interesados junto con Berta Shuberoff –madre de Marcelo– y la familia de María Claudia) y la tocó con sus propias manos. Esta imagen de la izquierda con mala resolución fue capturada en el año 2000 en Ciudad de México para una entrevista realizada por el diario *El País* de España. Dicha imagen, la de la izquierda, es la fotografía de una fotografía y su dueño. La fotografía de alguien que ha conservado un objeto preciado y único durante un largo periodo de tiempo (alrededor de veintitrés años) y en diferentes ciudades del exilio: París, Roma, Madrid, La Habana, Managua, Caracas, Ginebra y Ciudad de México; lugar donde al final murió el poeta. Esta fotografía nos revela a los espectadores un acto de conservación y resistencia en torno a un objeto, un pedazo de algo, que testimonia la ausencia de un ser amado.

En relación con lo anterior, me permito hacer una breve referencia al texto “Pequeña historia de la fotografía” (1931), donde el pensador alemán Walter Benjamin sostiene que la pérdida del aura encuentra su mayor realización en la fotografía, ya que, gracias a su potencial técnico para reproducir una imagen, esta es una forma de acercar a las masas lo *irrepetible*. Ello con el fin de que estas, la masas, puedan adueñarse de la experiencia representada en la imagen; una apropiación que, por

¹ El “Plan Condor” fue una estrategia de defensa nacional promovida por Estados Unidos en Sur América con el fin de instaurar dictaduras militares capaces de dismantelar organizaciones políticas de izquierda, ello a través de represiones ilegales y terrorismo de Estado. En el marco de esta campaña, patrocinada por la guerra en contra del comunismo, miles de estudiantes, militantes, dirigentes políticos e, incluso, personas ajenas a cualquier organización, fueron torturadas, asesinadas y desaparecidas. Esta campaña no solo era alimentada a través de inversiones económicas a los diferentes ejércitos, sino también por medio de capacitaciones a sus integrantes sobre técnicas de tortura y difamación.

supuesto, conlleva el sacrificio del aura y convierte lo irreplicable en algo común y fácilmente adquirible. Sin embargo, allí Benjamin también nos presenta de manera sucinta la definición de aura: “Una trama muy particular de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar” (2018: 83). Esta noción de aura por sí sola, según mi perspectiva, es más útil para el análisis de la fotografía de la fotografía del hijo y la nuera de Gelman. Si bien, la imagen de la derecha ha sido una reproducción altamente manipulada y utilizada para diferentes fines políticos, ideológicos, periodísticos y críticos; la fotografía de la izquierda evidencia la existencia de otra fotografía (una aurática, si se quiere),² pues dicha materialidad, *más acá* de su condición de artefacto democratizador de la experiencia única, es un objeto personal vinculado a la subjetividad histórica y afectiva de Juan Gelman. Es válido decir, por lo tanto, que *su* fotografía es irremplazable, ya que su materialidad inmediata sostuvo una relación íntima e incluso estética con su dueño; una relación irreplicable y lejana que los investigadores no podemos adquirir en ningún archivo.³ Y lo repito con cierto laconismo: en ningún archivo. No importa que la “foto original” algún día logre ser hallada y almacenada en algún repositorio. Ella, por sí sola, no puede expresarnos con plenitud la amarga y dulce experiencia que entabló con el poeta; él era el único que podía activar las huellas emocionales que le daban sustancia a una relación ya para siempre perdida. Por consiguiente, a mí como investigador no me compete develar objetivamente esa ausencia (la relación perdida), sino readaptarla a través de mi ficción-crítica y así lograr abrirla a nuevos sentidos que puedan complejizar la lectura de la obra poética de Juan Gelman.

La fotografía de la izquierda me concede, entonces, un acercamiento parcial a la copia-personal y a su dueño; y, además, también me permite una aproximación (mucho más limitada) a la experiencia de doble exilio que padeció Gelman. Primero, hace patente para mi conciencia crítica un *exilio espacial*, a través del cual el poeta tuvo que cargar con la foto de su hijo durante múltiples espacios para lograr conservar un vínculo con lo perdido y así poder reivindicar desde el extranjero

² A esta “otra fotografía” no tengo acceso, no sé quién o dónde pueda estar. La biblioteca Firestone de Princeton University, poseedora del archivo de Juan Gelman, en su sección de fotografías (serie 5 –photographs–, subserie 1 –family–, folder 10) solo tiene una donde aparece Marcelo y María Claudia. Pero ella no es la trabajada en el presente ensayo, pues, según el título proporcionado por la misma biblioteca, en dicha fotografía también aparece Juan Gelman. Tal vez, hoy en día, la foto le pertenezca a su nieta Macarena o alguna otra persona de la familia.

³ Pensemos en los múltiples objetos de consumo masivo que componen nuestras vidas individuales; múltiples reproducciones en serie para la satisfacción de un mercado global: ropa, libros, dispositivos electrónicos, suvenires, etcétera. Objetos “repetidos” que, no obstante, una vez arriban en nuestras vidas comienzan a incorporar en su materialidad las huellas de una experiencia singular (“una trama singular de espacio y tiempo”, como diría Benjamin). Con esta afirmación no pretendo contradecir al autor alemán, puesto que con “la pérdida del aura” él se está refiriendo a la imagen capturada y representada en la fotografía. Por el contrario, en este ensayo me propongo considerar a la fotografía no solo como una imagen, sino como un *objeto* que impacta y establece vínculos auráticos y dialécticos con su poseedor.

al hijo que fue asesinado en su propio país. En este sentido, la fotografía de la izquierda muestra otra fotografía que es, a su vez, otra geografía; un nuevo espacio que funciona como una especie de memoria portátil (una memoria-isla) capaz de producir sentidos de denuncia, justicia y dignidad desde afuera de su contexto de producción. Por otro lado, esta fotografía también me permite aludir a un *exilio filial*, la separación insalvable y violenta entre el hijo muerto y el poeta (un “deshijar”,⁴ por usar el neologismo de Gelman en el poema VII de *Carta abierta* –1980–). Con ello no quiero decir que la imagen (su copia personal) representa, sustituye o crea un simulacro del hijo asesinado, sino que, por el contrario, dicho objeto es una materialidad autónoma y de distinta naturaleza que atestigua y encarna la misma ausencia del hijo desaparecido. Es decir, dicha fotografía es la concretización de una lejanía (una realidad) que le permite a Gelman palpar lo no-presente. La mirada de lo ausente, ofrecida por el rostro fotografiado del hijo asesinado, despierta en nosotros la vertiginosa experiencia del vacío: el vacío que nos mira y a la vez nos constituye: “Es la angustia de mirar hasta el fondo –al lugar– de lo que me mira, la angustia de quedar librado a la cuestión de saber (de hecho: de no saber) en qué se convierte mi propio cuerpo, entre su capacidad de constituir un volumen y la de ofrecerse al vacío, la de abrirse” (Didi-Huberman 1997: 15). La fotografía de la izquierda, en otras palabras, no nos muestra un vínculo concreto entre una persona y un hijo muerto, una falsa apropiación; sino que expone un vínculo incompleto y fracturado que nos revela cómo el poeta es impactado por una fuerza emocional procedente de un estrato más allá de la vida.

El rostro del hijo ausente es, por consiguiente, un elemento crucial en la vida de Juan Gelman. Tanto que, según mi perspectiva, podríamos hablar de una poética del rostro. No obstante, prefiero hablar aquí de una “poética de la distancia”, ya que, si algo nos revela toda la segunda parte de la poesía de Juan Gelman (aquella que va desde su libro *Hechos* –1978– hasta *Incompletamente* –1995–

⁴ Es importante resaltar los neologismos en la obra de Juan Gelman como una de sus búsquedas del lenguaje; ellos, principalmente, tienden a convertir los sustantivos en verbos. Estos son algunos de los más recurrentes: *hijar*, *fuegar*, *dolear*, *almitar*, *niñar*, *amorar*, *musicár*, *soleár*, *tristear*, *perrar*. Así mismo, dichos “verbos” suelen estar acompañados de la partícula “des” o el adverbio de modo “mente”. Por ejemplo, pensemos en las siguientes palabras: “solarmente” o “desfuegar”. Dicha búsqueda tiene por objetivo lograr que el lenguaje exprese realidades vedadas para la lengua gramaticalizada. ¿Acaso, cuando pronunciamos la palabra *deshijar* (o la conjugación *me deshijaron*) no sentimos un vacío donde antes palpitaba indiferente nuestro corazón? De acuerdo con Martín Kohan, el deseo de crear palabras con fragmentos provenientes de otras, está relacionado con el sueño utópico de instaurar un espacio imposible y ficcional en las mismas palabras, un espacio donde no solo sean enunciadas las víctimas de la dictadura militar, sino uno donde realmente puedan existir en su condición de seres fragmentados cuyos paraderos son completamente desconocidos: “Les concede la apariencia de la designación de un lugar, les da un lugar, les *hace un lugar* y los *hace un lugar* en el lenguaje. ...frente a la zozobra de su existencia incierta, adquieren un plus de existencia en el lenguaje, existen incluso en la invención de palabras que no existen, porque el lenguaje precisa ser llevado más allá de lo existente para nombrarlos, para llamarlos” (2023: 58).

)⁵ es un intento por dialogar con lo lejano, con lo distante. Dicha categoría se manifiesta a lo largo de su obra poética a partir de diferentes temáticas. Por ejemplo, esto es posible de ser apreciado en poemarios como *Carta abierta*, donde la voz poética de Gelman presenta múltiples poemas cuyo interlocutor es, precisamente, su hijo desaparecido. Otros poemarios como *Si dulcemente* (1980) conjuran las sombras de sus compañeros asesinados para que ellos, desde el fondo de la tierra, logren hablar desde su propia singularidad: Haroldo, Paco, Rodolfo, Diana, Miguel, Roque, Gaby, Jorge, Lino, Ronco, Sara, Pedro, Antonio y Jote.⁶ Otros como *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)* (1980) y *Hacia el sur* (1982) hacen referencia, desde el exilio, a un “sur lejano” que algunas veces es observado como una posible utopía revolucionaria y otras como un infierno gobernado por la dictadura. Son, en esencia, libros de lo perdido, pero también de lo que está por llegar. De igual forma, existen los siguientes poemarios: *Citas* (1979) y *Comentarios* (1979), dos textos que, como lo indican sus respectivos títulos, construyen nuevos poemas a partir de fragmentos cuyo origen remoto coincide con las obras de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús; ello con el fin de erigir un efecto de intertextualidad entre la experiencia contemporánea del exilio y la poesía mística.⁷ Y, por último, están los poemarios como *Com/posiciones* (1985) y *dibaxu* (1985), donde el principal mecanismo de creación artística es la “traducción”. Gelman, en sus propias palabras, busca *dialogar* con diferentes

⁵ La principal característica de este periodo consiste en que la mayoría de los poemas (a excepción de los poemas en prosa que componen *Bajo la lluvia ajena* –1980–) tienen versos divididos a través de la barra diagonal (/) con el fin de presentar una lengua poética que, en su misma materialidad formal, necesita mostrarse como fragmentada para referir (o más bien encarnar) una realidad igualmente mutilada. Por otra parte, la segunda característica más recurrente consiste en que todos los poemarios están fechados, escritos y publicados en territorios del exilio. Estas apreciaciones, además, pueden ser contrastadas con las propias reflexiones de Gelman en la importante entrevista realizada en 2002 por los críticos argentinos Miguel Dalmaroni y Ana Porrúa, en torno al uso de la barra diagonal: “Creo –creo– que lo hice para marcar ritmos, cortar conceptos para mostrar más de una de sus caras, darle a una palabra la posibilidad de no volar, mostrarla en hueso, señalar la falta. No sé. Esto pienso ahora” (2023: 159). Más allá de querer justificar las palabras del poeta, sería fértil añadir que dichas cavilaciones parecen sugerirnos que su poesía busca generar una sensación de cortadura, desgarre e interrupción capaz de permitirle al lector no simplemente embriagarse con la belleza plástica y evocativa de las palabras, sino también fijarse en su pura singularidad, su profundidad histórica y sus limitaciones expresivas. A su vez, estos obstáculos (las barras) alteran los significantes y les permiten producir sentidos realmente incalculables.

⁶ Todos estos nombres en la poesía de Gelman no son símbolos producto de su imaginación. Ellos, los nombres, pertenecieron a personas de carne y hueso que fueron amigas de Gelman y que, tras su participación política (algunos en la guerrilla de Montoneros o la FAR, como el mismo Gelman), fueron asesinadas y desaparecidas. Entre los personajes más conocidos se destacan los nombres del gran Rodolfo Walsh, el escritor y periodista Miguel Ángel Bustos, el director de cine Jorge Cedrón, el escritor y docente Haroldo Conti, y el guionista y poeta Francisco (“Paco”) Urondo. Actualmente me pregunto qué historia personal coincide con el nombre de Diana, “la negra”, uno de los más recurrentes en la poesía de Gelman, pues aún no he encontrado pista alguna.

⁷ Gelman es explícito en el documental *Gelman y otras cuestiones* (2005) cuando se está refiriendo a la experiencia de exilio y el impacto que tuvo sobre él, en ese contexto, la relectura de la poesía mística: “Pero los leí de otra manera, ¿no? Sobre todo a los místicos españoles, los leí desde el lugar de lo que se puede definir como la presencia ausente de lo amado” (Denti 2005: 57:17–57:32).

poemas de la tradición islámica y judía arraigada en la memoria de la Península Ibérica, aunque algunos traten de negarla. A través de su lengua argentina, su principal interés no es hacer una traducción literal de los poetas del al-Ándalus, sino revivir el sentimiento de exilio impregnado en estas antiguas palabras, ponerlo en diálogo con su propia experiencia de dolor y recuperar de una zona apartada de la lengua castellana ciertos matices silenciados como el sefardí.

Es decisivo señalar, además, que toda esta segunda parte de la obra poética de Gelman suele presentarse a través de la imagen de una noche oscura, fría, densa e impenetrable. Ejemplo de ello se encuentra explicitado en las siguientes citas de *Hacia el sur* y *La junta luz* (1982), respectivamente: “las hojas se le caen como sed en la noche/ | las caídas de todos mis hermanos en la noche del sur” (2014: 571)⁸ o

milico:
¿qué te hicimos anoche?
niña (voz):
me violaron
milico (gesto de golpear):
oíme bien, idiota, / anoche no te hicimos nada,
¿me entendés? / empecemos de nuevo
(gesto de golpear) ¿qué te hicimos anoche?
(35).

Una noche que, si bien, simboliza el exilio, el dolor, el olvido y lo irrecuperable (una noche que, sin ir al campo de lo alegórico, es una realidad tangible que palpita al fondo de los ríos, en las celdas de la tortura y las habitaciones del exilio), también es una noche donde pervive la incandescencia de un fuego permanente, un pálido fulgor, que provoca sin cesar el acercamiento y una eventual quemadura en la voz poética de Gelman. Poetas como San Juan de la Cruz ya habían mostrado en sus poemas una experiencia muy similar de fe luminosa o fuego incandescente que resplandece en medio de un pozo:

¡Oh llama de amor viva,
que tiernamente hieres
de mi alma en más profundo centro!,
pues ya no eres esquiva,
acaba ya, si quieres;
rompe la tela de este dulce encuentro
(1983: 18).

⁸ Como se explicó en la nota número 5, la segunda parte de la obra poética de Juan Gelman se caracteriza por el uso frecuente de la barra diagonal (/); una herramienta que no solo se usa para separar un verso de otro, sino también para fragmentar un mismo verso por la mitad o, incluso, en más de tres partes. Por tal motivo, desde ahora, usaré la barra vertical (|) para indicar la división de los versos entre sí. Es decir, para indicar el final de cada verso en el espacio de la página real de la obra publicada y editada, según los intereses artísticos de Gelman.

Gelman, durante esta parte de su obra desarrollada en el exilio, hace más que evidente el impacto afectivo (más que la influencia formal) que tuvo sobre sí la poesía de los místicos españoles.

Como ejemplo de estos fulgores omnipresentes, y para volver al rostro del hijo, sería más que pertinente traer a colación las siguientes estrofas que componen al poema “Sábanas”, integrado en el libro *Hechos*:

tu rostro hijo mío es un fulgor en la noche

un fulgor en la noche de los verdugos
es tu rostro hijo mío un fulgor
y por él vivo y muero en estos días
hijo mío en la noche de los verdugos y

creo en la claridad de los gemidos en
la claridad o luz que cae de los llantos
la claridad que cae de la carne golpeada
torturada matada la claridad

que cae de tu rostro o fulgor
para esta noche larga y el lecho donde yago
entre sábanas de fierro
sin dormir/ rosa-rosae
(2014: 374).

El crítico literario Edward Said, en su libro *Reflexiones sobre el exilio*, expone el fenómeno del destierro a partir de los siguientes términos: “Es la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal” (2013: 179). Resulta interesante la imagen con resonancias bíblicas de la *grieta* utilizada por Said. En especial si la consideramos como un espacio que, por supuesto, insta una distancia entre dos (o más) partes que antes estaban unidas y que, por añadidura, también puede ser comprendido como un *espacio abierto* a través del cual emerge un fulgor del pasado (una promesa incumplida o una posibilidad crítica) capaz de afectar la realidad inmediata. El poema “Sábanas” de Gelman, en concordancia con la potencia simbólica de la grieta, nos permite vislumbrar entonces un lado negativo y otro positivo⁹ del exilio espacial y filial. En primera instancia, bien podríamos decir que el fulgor que emana del rostro del hijo ausente no es como un rayo, una iluminación que irrumpe en la vida cotidiana abruptamente. Su fulgor, por el contrario, es constante

⁹ Valga la aclaración que no entiendo “positivo” como un correlato de “bueno”. Claramente, la experiencia de exilio y desaparición forzada jamás podrá ser comprendida éticamente como el comienzo de algo necesario o útil. La realización de una obra artística o un acto altruista con dimensiones políticas jamás podrá justificar semejante experiencia de dolor. Simplemente con el término “positivo” quiero señalar un sentido de acción (voluntaria o no) y movimiento en contraposición a uno de melancolía e impotencia.

y melancólico. Siempre está ahí palpitando como el “corazón delator” descrito por Edgar Allan Poe; es un fulgor que no permite la acogida del sueño y que trae a la memoria, obsesivamente, escenas donde hay lágrimas, gemidos y carne “golpeada matada torturada”. Destellos que, para ser más específicos, no permiten desarrollar un duelo verdadero desde una perspectiva psicoanalítica; una vía que logre sanar las viejas heridas y abolir la “noche del verdugo”, sino hacer cada vez más presente su extensa oscuridad alrededor.

A pesar de este lado ponzoñoso del fulgor gelmaniano –“el exilio es una vaca que da leche envenenada, algunos parecen alimentarse así” (Gelman 2014: 615) –, también podríamos decir que dicho fulgor es una marca indeleble que no da oportunidad alguna al olvido –“y vos/ corazoncito que mirás | cualquier mañana como olvido/ | no te olvides de olvidar olvidarte” (619)–. El fulgor puede ser visto, entonces, como un grito constante de denuncia; como un corazón, similar al representado por Poe, que está oculto y presente al mismo tiempo. Esta última idea: “presente y oculto al mismo tiempo”, es vital para acercarse al sentimiento de dignidad que encarna el rostro del hijo asesinado; pues hace explícita su potencialidad para referir una experiencia mística, es decir, una donde la creencia o la memoria de lo ausente actúa sobre la realidad presente y modifica los valores representacionales que la fundamentan.

En este orden de ideas, bien podríamos decir que dicho fulgor aparentemente insignificante es un acto que *responde* a las circunstancias que lo rodean y, a partir de él, es posible erigir en la poesía de Gelman todo un “arte de vivir” en disenso con los regímenes autoritarios. Ya lo decía la filósofa colombiana Laura Quintana en su libro *Política de los cuerpos* (2020):

Poder captar, así, en cada detalle de una existencia el peso que se cierne sobre ella, las difíciles condiciones a las que puede encontrarse arrojada, y cómo puede responder a estas condiciones y remodelarlas; cómo puede hacerse una vida a partir de estas, cómo [...] puede torsionarlas y reconfigurarlas a partir de prácticas [...] que pueden construir todo un “arte de vivir” (401).

Es claro que el fulgor que emana del rostro del hijo ausente es un detalle invisible para una gran mayoría de personas; un *hecho* que, como lo indica el título del poemario, está compuesto por múltiples cicatrices, lunares, bellos, arrugas, asimetrías, muecas y, sobre todo, heridas; marcas únicas que pueden llegar a ser infinitas porque nuestra percepción de ellas nunca es absoluta, siempre las estamos descubriendo según las mutaciones continuas del rostro y su contexto. El rostro gelmaniano es, entonces, un mapa del tiempo, a la manera de los bellos retratos realizados por el artista alemán Lucian Freud, un rostro en disputa con las normas estéticas del arte clásico: la proporción y la forma; la armonía y la totalidad; y la verosimilitud representacional de un carácter arquetípico (figura 3). Al

final, el poema de Gelman nos permite comprender que todo *rostro amado* resplandece a causa de su propia singularidad; que lo que brilla es su irremplazable ser en el mundo y la historia. Tal vez, por esta misma razón, el verso “por él vivo y muero en estos días” evidencia cómo la respuesta (la acción incalculable) de una singularidad insignificante y ausente reconfigura la existencia poética de Gelman y, además, dota al mismo rostro de una estética vital que no permite ser encasillada en la lógica representacional de la dictadura, donde este no era más que una fotografía cosificada y muerta con anexo al expediente de un archivo de sujetos subversivos y eliminables.

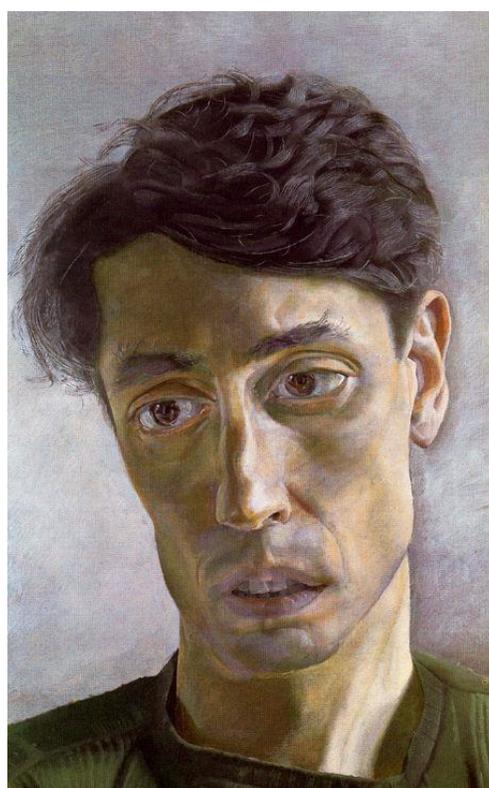


Figura 3. John Milton. Pintura de Lucian Freud, 1952. (*El poder de la palabra*).

Para lograr una mayor hondura, sin embargo, me gustaría hablar de dos tipos de fulgores que surgen de dicho rostro y que irradian una potencialidad fenoménica en contra de las políticas de olvido que pretendió instaurar la dictadura a través de la calumnia y los simulacros de seguridad y prosperidad económica.¹⁰ Por una parte, el rostro del hijo (bien lo podemos comprobar tanto en la

¹⁰ Según el testimonio de María del Rosario Cerruti (integrante fundadora de *Madres de plaza de mayo*) para la *Televisión pública*, el oficial y ministro del interior Albano Harguindeguy le dio una audiencia para dilucidar el

fotografía como en el poema) irradia lo que yo llamo una “luz-estrella” o una “luz-astro”. Es decir, una luz retardada que procede desde un cuerpo muerto y desaparecido con el fin de impactar a otros cuerpos alejados en el espacio y el tiempo. Gelman, en el poema I de *Carta abierta* materializa con vehemencia esta sensibilidad ante la presencia de lo ausente: “rostro o noche | donde brillás astrísimo de vos/ | hijo que hijé contra la lloradera” (2014: 408). El rostro del hijo, entonces, arde y continúa produciendo señales que comunican y testimonian su desaparición desde la plenitud de la muerte. La luz-estrella es, por lo tanto, un fulgor melancólico, pero también una prueba de lo que no se extingue por completo y utiliza sus precarias capacidades para desestabilizar incluso a las necropolíticas más sólidas. Algo similar ocurrió con la Cruz del sur, una constelación que, para poetas como Rubén Darío en la “Salutación al águila” y Dante en el “Purgatorio”, simbolizó algo lejano y, al mismo tiempo, una promesa de futuro y redención. A este respecto, también considero pertinente recordar un verso de Neruda: “Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo” (2010: 38), el cual, según mi percepción, nos permite comprender cómo la voz silenciosa de una estrella es tan intensa y presente como la estridente sonoridad de un grito.

En contraposición, en el rostro gelmaniano podemos apreciar una “luz-sol”, una luz revolucionaria que distorsiona los límites entre la vida y la muerte. El sol en la obra de Gelman, como se sabe, también es una estrella, no obstante, este cuerpo celeste tiene un rol de *presencia absoluta* capaz de incendiar toda barrera de imposibilidad (la noche, la muerte, el olvido, la desesperación...) y convertir el dolor y la melancolía en una acción de *búsqueda* para encontrar en el futuro eso que alguna vez se perdió en el pasado: la “rosa-rosae”. Es decir, el enigma: el hijo, el país, el deseo utópico. Es un intento, en otras palabras, por buscar el nombre de lo innombrable a causa de su distancia abismal. Gelman, en el poema “Aromas” de *Hacia el sur* transforma un ojo (posiblemente el del hijo desaparecido, pero también el de muchos otros muertos) en una antorcha que guía a los compañeritos¹¹ por medio de un camino de lucha y esperanza: “ninguno había leído la Revolución en

paradero de su hija desaparecida y, con gran cinismo, el militar le respondió que el suyo no era el único caso y que existía la información de que múltiples jóvenes argentinas se habían marchado a México, sin decir nada a nadie, con el fin de ejercer la prostitución. Por otra parte, según el historiador Luis Alberto Romero, las mentiras también se extendían hasta el estado económico de la nación. Según Romero, los militares creyeron que la inversión absoluta de sus esperanzas en el mercado financiero era la forma más adecuada para disciplinar una sociedad convulsionada por un Estado intervencionista y benefactor (un Estado peronista, pero realmente yrigoyenista). Al final, dicha estrategia desembocó en la destrucción de la economía real y productiva a causa de la crisis especulativa, el desempleo, la inflación incontrolable y, por lo tanto, un aumento desproporcionado de la deuda externa: “Mientras la economía imaginaria del mercado financiero rodaba hacia la vorágine, la economía real agonizaba. Las altas tasas de interés eran inconciliables con las tasas de beneficio, de modo que ninguna actividad era rentable ni podía competir con la especulación” (Romero 1994: 322).

¹¹ Aquí considero oportuno traer a colación otro verso de Gelman sobre los “compañeritos”, el cual patentiza la materialidad del fuego como símbolo que inflama el deseo por un futuro mejor: “Contra la gran derrota de la

un libro/ | la Revolución para ellos fue un ojo de fuego/ | el viento que barre los astros” (2014: 546); o, como ejemplo de lo anterior, podemos apreciar el siguiente verso del poemario *Citas*: “misericordia | mía / bien mío / sol que soleás/ | secás el desamor” (499). Sin embargo, es transcendental considerar cómo el fuego (la “luz-sol”) no solo es una propiedad de los muertos interpelando a los vivos, sino una propiedad inherente de los vivos que buscan iluminar a los muertos para su posterior reivindicación. Gelman en *Carta abierta* escribe:

el corazón se alza con pesares /
recorre el cielo como sol buscando
todo el día / todos los días / arde
helado/ como si los huesos se
descoyuntaran/ o palabra muda
donde procuro andar contra la muerte/
(2014: 418).

La lucha contra la muerte del hijo es, en síntesis, una búsqueda; es decir, un fuego que enardece al corazón (el órgano de la memoria, según la tradición judía) a través de una práctica donde los vivos tratan de recuperar la dignidad de los muertos y la propia. En este contexto, es conveniente recordar los siguientes versos de Santa Teresa de Jesús, donde el tópico del corazón enamorado cobra su mayor significado de persistencia en la búsqueda de lo imposible:

Dichoso el corazón enamorado
Que en solo Dios ha puesto el pensamiento,
Por Él renuncia todo lo criado,
Y en Él halla su gloria y su contento
(973).

Al igual que la santa española, el corazón de Gelman busca a su propio dios en el cielo o en las habitaciones del exilio.

Esta búsqueda y encuentro entre los vivos y los muertos, entre el poeta y el rostro amado, puede ser vista como una herencia invertida. Gelman trasgrede el tópico literario del hijo que busca al padre y, para ello, se transforma en una especie de Odiseo que busca a su Telémaco. Gelman se convierte entonces en un padre huérfano de su hijo. El padre hereda, paradójicamente, del hijo muerto una serie de trabajos nunca encomendados: hallar el cuerpo desaparecido, la justicia que reivindique su memoria, las causas por un futuro mejor y, además, la nieta robada durante el

mundo/ | compañeritos que no terminan/ o | arden en la memoria como fuegos/ | otra vez/ otra vez/ otra vez” (2014: 447).

cautiverio de María Claudia. A este respecto, la crítica venezolana Gina Saraceni expone en su libro *Escribir hacia atrás* (2008) cómo es posible heredar “una falta”, algo que se desea pero no existe, y cómo a partir de esta carencia el heredero construye una genealogía ficcional capaz de agrupar los restos de un pasado destruido y ensamblar un presente (y un futuro) conforme al nuevo mito del heredero: “la herencia de lo que siempre está por-venir [...] la herencia como una forma de interpelación que reclama una lectura del secreto que atraviesa toda genealogía y que interpela al heredero para poner a prueba su capacidad hermenéutica, su disposición a asumir la responsabilidad que el mandato reclama” (2008: 32). Gelman, sin duda alguna, hereda y responde a la herencia nunca escrita o pronunciada: escribe una larga serie de obras poéticas en honor al hijo lejano, al país lejano e, incluso, emprende la búsqueda de la nieta perdida para lograr reconocer en su rostro al hijo asesinado; para que ella reconozca en él al padre nunca conocido. Esto Gelman lo expresa mejor en las siguientes líneas de “Carta abierta a mi nieta o nieto” que publicó en el diario *Página/12*, el 12 de abril de 1995, con la esperanza de lograr una comunicación indirecta: “Para reconocer en vos a mi hijo y para que reconozcas en mí lo que de tu padre tengo: los dos somos huérfanos de él” (1997: 198). En conclusión, Gelman a través del rostro del hijo perdido busca la construcción de una familia agrietada, de una identidad hecha con pedazos y cicatrices; un grupo social fundado a través de la orfandad constitutiva y la tutela de sombras inextinguibles.

Arqueología de la civilización occidental y la lengua castellana

El rostro del hijo ausente, como se dijo en la anterior sección, es un brillo en medio de la oscuridad, sin embargo, también es importante resaltar el fulgor persistente y lejano de otros elementos claves en la poesía de Juan Gelman. Elementos, valga la aclaración, con una cariz más universal del exilio; cuya onda expansiva impacta experiencias de un orden socio-estructural. Por ello, en este segmento, analizaré la materialidad de la lengua poética de Juan Gelman y los estratos perdidos de la lengua castellana con los que él ha tratado de dialogar; estratos invisibilizados por diferentes prácticas coloniales, a veces muy sutiles y naturalizadas, como el genocidio y la exclusión.

Edward Said, a este respecto, en *Representaciones del intelectual* (1994), arguye que una de las características del intelectual exiliado, como Gelman en Europa, es su condición de ser abrupto, discontinuo e inconforme con cualquier entorno que pretenda seducirlo y adaptarlo a sus propias condiciones de existencia: “El punto de vista del exilio para un intelectual es que tiende a ver las cosas no simplemente como son, sino también como han llegado a ser. Contempla las cosas como contingentes, no como inevitables; las ve como el resultado de una serie de opciones históricas”

(2007: 79-80). La poesía de Gelman, entonces, se ha caracterizado por tener una potencialidad sensitiva capaz de descifrar y cuestionar todos los cimientos necropolíticos que subyacen a cualquier apariencia de civilización. Un camino y fin estético dotado con las herramientas necesarias para percibir los *procesos históricos de exilio*¹² que perviven más allá de la superficie de la cotidianidad. A este respecto, me permito traer a colación algunas líneas del poema XXV de *Bajo la lluvia ajena*:

¿Quién dijo que la cultura no tiene olor?
Paso por Roma, por París, bellísimas. En vía del Corso y Bulmish huelo de pronto a taino devorado por perros andaluces, a orejas de ona mutilado, a azteca deshaciéndose en el lago de Tenochtitlán, a inquita roto en potosí, a querandí, araucano, congo, carabalí, esclavizados, masacrados.
No olés a viejo, Europa.
Olés a doble humanidad, la que asesina, la que es asesinada.
Pasaron siglos y la belleza de los vencidos pudre tu frente todavía
(2014: 629).

La sensación de olor putrefacto que transgrede las barreras del tiempo y el espacio es recreada con gran plasticidad por Gelman. En especial, si consideramos la materialidad del olor como un medio de conocimiento alternativo a la supremacía del ojo como órgano rector de la epistemología colonial; ese ojo devorador e insaciable que taxonomiza, jerarquiza y racializa (o “epidermiza”, como diría Frantz Fanon) los cuerpos de los onas, congos, incas, aztecas, carabalís y tainos según las directrices de su propia codificación del mundo. En este sentido, podríamos decir que la percepción del olor que pudre la frente de Europa es una forma de pensar las fronteras como espacios franqueables incapaces de alejar lo indeseado; no obstante, es necesario recalcar que lo aborrecible, en este caso, no es estrictamente lo ajeno y “salvaje”, sino el reflejo –el lado negativo y opaco– de sus propios actos al interior y más allá de las fronteras. Es decir, es el impacto de su “propia barbarie”, la cual es inherente a sus políticas culturales y soberanas: “Olés a doble humanidad, la que asesina, la que es asesinada”.

Este lado traumático y nauseabundo que pretende ser ocultado por “Europa” –una metáfora adecuada para referirse a la civilización vencedora, el norte global o el primer mundo; y no a una ontologización del ser europeo– verifica la supremacía colonial del concepto “estado de excepción”, a veces reducido a los antecedentes del “homo sacer” romano estudiado por el filósofo italiano Giorgio Agamben. Por el contrario, según el filósofo camerunés Achille Mbembe, el terror soberano

¹² Como se sugirió en los primeros párrafos de la primera sección, es importante entender el concepto de exilio no solo como “destierro”, sino también como un asesinato. El exilio es una experiencia, antes que nada, marcada por la idea del quiebre, por la separación *forzada* de una relación afectiva. Esta desgarradura puede efectuarse entre una persona y su país, una persona y sus seres queridos e, incluso, una persona y la vida misma.

que decide deliberadamente quién debe morir, desplegó con mayor vehemencia todas sus tecnologías (el racismo, la esclavitud, la extracción, el secuestro, la tortura, etcétera) en las colonias africanas y americanas:

Las colonias son parecidas a las fronteras. Son habitadas por “salvajes” [...]. Es, por tanto, imposible acordar la paz con ellos... como tales, las colonias son el lugar por excelencia en el que los controles y las garantías del orden judicial pueden ser suspendidos, donde la violencia del estado de excepción supuestamente opera al servicio de la “civilización” (2011: 39).

Por ello, Gelman en la última línea del poema aquí tratado nos escribe que, a pesar del paso del tiempo, la “belleza de los vencidos” aún sigue pudriendo y hediendo (pero también brillando) en la parte frontal de la *civilización* (el “viejo” continente) a pesar de las brumas de progreso que la circundan. Aquí el verbo “podrir” omite su valor semántico y se convierte en una materialidad persistente que pone en crisis la capacidad sangrienta de los estados de excepción y que, además, favorece la potencialidad de un testimonio silencioso: el olor de ciertos cadáveres que se descomponen muy lentamente.

Con el fin de ser más exactos es importante conectar estas ideas con el contexto histórico de la última dictadura argentina, irónicamente denominada “Proceso de Reorganización Nacional”, y así lograr trazar un arco temporal entre los orígenes coloniales del estado de excepción y la realidad dictatorial y neocolonial de 1976. Es crucial no perder de vista la injerencia de los Estados Unidos en dicho contexto y su vinculación con las fuerzas militares argentinas; una relación cuyo objetivo axial era integrar al país en los procesos globales del neoliberalismo. A este respecto, según el exfiscal y abogado argentino Luis Moreno Ocampo en su libro *Cuando el poder perdió el juicio* (1996), las necropolíticas del gobierno militar se caracterizaron, principalmente, por la construcción de sus enemigos. Una realidad esperpéntica donde el interés primordial no era conseguir el castigo para los culpables o aquellos que atentaban contra las estructuras inmanentes de la ley, sino contra todos los sujetos posiblemente “subversivos” capaces de lesionar, a través de sus ideologías y discursos, los valores simbólicos e identitarios del “ser nacional” (expresión usada con frecuencia por el general Videla). El concepto de subversivo cobra, entonces, un matiz especial en el contexto de las dictaduras de derecha en Latinoamérica, ya que, por una parte, homologa de forma gratuita al sujeto crítico con la figura del delincuente y, además, lo esencializa como enemigo nacional hasta el punto de legitimar su condición de objetivo erradicable.

Videla declaró en 1978 que un terrorista no era solo un portador de una bomba o una pistola, sino también todo aquel que difundía ideas contrarias a la civilización occidental [...]. Cualquier alusión a la pobreza, a la injusticia social, cualquier acto de solidaridad podía ser considerado una difusión de ideales subversivos (Moreno, citado por Luna, 2001: 118).

La figura del subversivo latinoamericano en el siglo XX, en este orden de ideas, es análoga a la del salvaje en las campañas de colonización o la del “homo sacer” romano. Es un pedazo de materia viviente (*zoe*) desprovista de los ropajes legales que facilitan su reconocimiento como ciudadano y ser humano; es un cuerpo precario cuyo asesinato no implica un crimen para la sociedad. Ello ocurrió, precisamente, con las *Madres de plaza de Mayo*, quienes, únicamente por protestar y buscar a sus hijos e hijas desaparecidas por la dictadura, fueron consideradas subversivas y, por ende, reprimidas y asesinadas. Su mayor agresión contra el sistema no fue violar la justicia, sino reclamar su cumplimiento trayendo al escenario nacional (al espacio público) la memoria de uno de los acontecimientos más perturbadores para la falsa narrativa de la épica militar.

Hasta ese momento (1976 a 1983) Argentina ya había atravesado otros cinco golpes militares, todos ellos rodeados por un aura cargada de ideas y acciones de corte fascista. Tal fue el caso del general Uriburu que durante el golpe de 1930 creó la “Legión Cívica”, un grupo paramilitar inspirado en los *squadristi* de Mussolini para amedrentar a los ciudadanos no comprometidos con la purificación moral del país; o el caso de la “Revolución Argentina” (1966-1973), dictadura militar cuya principal consigna era la edificación de una patria nacionalista, jerarquizada, ordenada y unida. Una patria que dejara atrás los disensos democráticos entre los diferentes matices del peronismo, los sindicatos, los radicales del pueblo y los conservadores. No obstante, el golpe de 1976 tenía la particularidad de no favorecer tanto la construcción de un Estado autoritario y dirigido a la expansión absoluta de su soberanía, sino que, por el contrario, fue una dictadura que pretendió reducir las dimensiones de lo público con el fin de producir los gérmenes de un “gobierno privado indirecto” (Mbembe 2011: 80). Una estructura de gobierno destinada, en nombre de la eficiencia económica, a abandonar las viejas presunciones que buscaban moldear las culturas y clases subalternas, según los sistemas de valores hegemónicos de un determinado proyecto de civilización; para que ahora estas culturas y clases, por medio de la violencia, fueran sometidas solo con el interés de aumentar progresivamente las ganancias de diferentes industrias privadas y extranjeras (pero también vinculadas a las élites nacionales). Ejemplo de ello está en el libro *Dossier secreto. El mito de la guerra sucia* (1993) de Martin Andersen, al referir un hecho de represión en diferentes fábricas automotrices del país (Ford, Renault, Fiat), donde los militares desarrollaron múltiples redadas para

vigilar que los trabajadores no intentaran ningún paro, huelga o reunión sindical que afectara la producción de mercancías:

Obligados a trabajar con rifles apuntando a sus espaldas a un ritmo febril de producción, la disciplina laboral y la represión hicieron las condiciones insoportables para los trabajadores [...]. Casi todas las fábricas del país fueron sometidas a supervisión. Este cambio se dio especialmente en las compañías consideradas vitales por los militares (Andersen, citado por Luna, 2001: 114).

El trabajador no-productivo, en la lógica de la máquina dictatorial de 1976, también fue asimilado como un subversivo que hacía parte del “mal nacional”.

Volviendo a la obra de Juan Gelman, es clave mostrar cómo todos estos acontecimientos desafortunados (el estado de excepción y la creación del “subversivo” a través de un sistema neocolonial) encuentran un espacio de convergencia en la materialidad misma de su poesía. El poeta argentino erige una lengua, como ya se dijo anteriormente, fragmentada. Pero dichas roturas no solo se concretizan en su sintaxis aberrante, en el uso de la barra diagonal (/) o la incompletud sintagmática de sus enunciados, sino también en la *conciencia* de que su lengua poética está hecha con pedazos heterogéneos que provienen de significantes, significados y fonemas desaparecidos o silenciados en diferentes momentos y lugares de la lengua castellana. Una lengua poética hecha con las voces de múltiples “subversivos” que habitaron, a su vez, múltiples tiempos; supuestos criminales que desestabilizan con su sola existencia el orden hegemónico. Ahora, me permito presentar a continuación el poema “El país de la paloma”, un diálogo con la obra de Yehuda Halevi (1075-1141) e integrado al libro *Com/posiciones*.

oh/ corazón absorto/ vos soñás/
ardés en furias/ despertate ahora/
avanzá en la luz de su presencia/
levantaté y andá/ un astro se alza
desde el fondo de un pozo desolado/
es de tu propio pozo que ella asciende
y se muestra y se oculta/ vos quemás
tu sangre en rabias y consentimientos/
y quién se compadece/ sino vos/
de tus exilios/ de tus pedazos
yehuda halevi

(Gelman 2014: 77)

Gelman, en el prólogo de *Com/posiciones*¹³, afirma que la traducción es imposible, ya que ningún rostro o lengua se deja traducir y que el único camino viable es acompañar una “belleza” antigua con una nueva. Así, posteriormente, se generará una especie de unidad que podrá proveerle un pasado, un presente y un futuro a la poesía.¹⁴ También en el prólogo observa que su único objetivo real era el de dialogar con los grandes poetas del pasado (con el polvo que emergía de sus huesos) y aproximarse a su visión del exilio para ofrecer algo de la suya propia y así, tal vez, darle vuelo a una paloma capaz de atravesar la luz y la oscuridad, es decir, una poesía que vuela de boca en boca y salva las distancias. Como diría Saraceni: “Hay que asumir entonces ese entre-lenguas que conecta y a la vez separa [...] no hay un punto donde uno termine y el otro comience porque cada uno es intraducible para el otro pero a la vez está con el otro, existe a partir del otro” (2008: 125). Por último, Gelman en dicho prólogo hace referencia al mito bíblico de la Torre de Babel y teje un argumento a favor de la heterogeneidad humana en contra de la asimilación absoluta: “lo de la torre de babel fue eso: no discordia esencial sino ciencia parcial de la palabra. la realidad tiene mil rostros y cada cual,

¹³ El prólogo de *Com/posiciones* se titula “exergo” para hacer referencia, una vez más, a cómo la poesía de Gelman trabaja explícitamente con citas que proceden de obras ya pertenecientes a la tradición literaria. En el caso de este poemario, Gelman lo escribe a partir de su lectura de múltiples poetas judíos y musulmanes que vivieron en el al-Ándalus durante la Edad Media; que escribieron originalmente en hebreo, árabe y castellano sefardí; que fueron constantemente amenazados por la Corona de Castilla hasta su expulsión de la península en el siglo XV; y que, además, construyeron una obra cuyo tema central era el retorno a Oriente, es decir, a la Tierra Prometida. De igual forma, este libro también integra algunos poemas inspirados en los Salmos del Rey David (quién en el salmo 137 se preguntaba cómo cantar a Yahvé desde el extranjero) y el Libro de Job.

¹⁴ El fenómeno de la traducción en la obra de Juan Gelman encontró su mayor expresión (su desembocadura final) en *dibaxu*, libro ampliamente estudiado por Enrique Foffani en su espléndido ensayo “La lengua salvada: Acerca de *dibaxu* de Juan Gelman”. La característica fundamental de dicho texto fue la elección de una lengua *ajena* para manifestar su experiencia de resistencia, memoria y desarraigo durante el exilio: el castellano sefardí. Una dimensión arcaica de la lengua española que fue utilizada por los judíos hispanos durante los tiempos del al-Ándalus y que, al mismo tiempo, después fue ejercida por estas comunidades en las múltiples diásporas que sembraron tras su expulsión de la península: Portugal, Norte de África, Francia, los Balcanes, Palestina, etcétera. A pesar de escribirlo en sefardí, Gelman también tradujo esos mismos poemas al “español actual” (a su propia modulación de la lengua), y colocó las “traducciones” al lado de los “originales” para crear un juego de espejos e indeterminación. Juego encaminado a develar, por una parte, el espesor histórico de los diferentes exilios contenidos en la lengua castellana; pero, simultáneamente, con el fin de mostrar la gran paradoja que significa descender (*dibaxu* = debajo) hasta las raíces de la lengua para terminar abandonando la propia y convertirla en una simple traducción. Es decir, a medida que Gelman más se arraigaba a la lengua castellana –al asumir su dimensión más arcaica, casi extinta y representativa del exilio–, también se construye como un verdadero infiel a su tradición inmediata. Convierte, paradójicamente, su lengua en la única patria que posee hasta el punto de volverse un extranjero al interior de ella, pues solo puede expresar el intenso sentimiento de exilio que lo embarga a través de una lengua que se consume (que se “calcina”) en el momento exacto de ser pronunciada. Todo ello, por supuesto, para transformarse a sí mismo en un poeta sin nación (Foffani 2001: 1-13).

su voz. ciencia, pero también paciencia para que el rostro y su palabra se levanten del miedo que los ata al amor que los une” (2014: 57).¹⁵

El poema “El país de la paloma” es, precisamente, un discurso compuesto por mil rostros, mil voces, mil tiempos y mil lugares. Es un “ahora” (*kairós*) en el sentido que le da Giorgio Agamben: espacio de encuentro y transición donde confluyen múltiples presencias del pasado que, al interceptarse, se desplazan hacia un futuro ramificado y desconocido. Este ahora es un espacio inestable, pues nunca es “ahora”: punto fijo y marcado en la línea progresiva del tiempo. El ahora al que me refiero siempre está “adelantado así mismo y, justamente por eso, también siempre atrasado, siempre tiene la forma de un umbral inasible entre un «no todavía» y «un ya no»” (Agamben 2009: 25). Cuando nosotros (los lectores) observamos el poema de Gelman, el ahora impreso en el rectángulo de la página, captamos no solo un cúmulo de palabras muertas, sino una ventana hacia el tiempo: un ahora que se estría, deshace, fragmenta y deviene en multitud de instantes heterogéneos. ¿Cuándo comenzó este ahora?, ¿cuando Gelman leyó a Halevi por primera vez en su exilio?, ¿cuando Halevi escribió sus poemas en el siglo XI y XII?, ¿cuando Gelman aprendió español de niño?, ¿cuando Halevi escribió su primer verso?, ¿cuando los padres de Gelman arribaron a la Argentina huyendo de Stalin?, ¿cuando nosotros lo leímos hace unos minutos?, ¿cuando se desarrolló la migración judía e islámica a la Península Ibérica?, ¿cuando mataron al hijo de Gelman? o ¿cuando el poema se haga realidad en nuestras vidas? En este sentido, el ahora de “El país de la paloma” es un *ya no* y un *no todavía*. Es un rostro zurcido con partes provenientes de diferentes lugares y tiempos; espacios distantes y desconocidos entre sí. Ahora es el momento de percibirlo: el poema se está desplegando, constantemente, hacia múltiples direcciones y más allá de las relaciones historicistas de causa y efecto.

En aras de trabajar con la materialidad del poema y evidenciar mejor todas las voces que palpitan en él, me gustaría diseccionar sus principales elementos y señalar sus singularidades. Es crucial destacar, por lo tanto, todos los símbolos de la poesía hebrea sefardí que allí se hacen presentes y que son utilizados por Gelman para darle un aire mítico e histórico a su propia experiencia de exilio: la paloma, el ser amado, el corazón, el fuego y el pozo. Los dos primeros, como lo expresa el medievalista Armando López Castro, son figuras profanas y carnales orientadas a

¹⁵ Nótese que Gelman no utiliza, generalmente, mayúsculas después de los puntos o cuando se comienza un párrafo, tal como lo demandan las reglas gramaticales. Seguramente esto ya lo habrá percibido el lector en algunos de los ejemplos que he colocado con anterioridad (hay unas pocas excepciones como la palabra “Revolución” o el fragmento en prosa que seleccioné más arriba de *Bajo la lluvia ajena*). No obstante, lo señalo aquí porque quiero evidenciar cómo, para Gelman, la mayoría de las palabras deben compartir un mismo grado de importancia más allá de las convenciones.

manifestar el deseo de unión en la poesía sinagoga: “los maestros rabínicos atribuyeron al *Cantar de los cantares* un sentido simbólico, según el cual el amado se interpretó como el Dios de Israel; la paloma como expresión del pueblo de Israel en el destierro; y el amor entre ambos como el pacto establecido entre Dios y su pueblo” (2020: 104). Gelman, al llamar a su poema “El país de la paloma”, hace explícita cómo la condición de exilio es parte fundamental del ser humano; cuya naturaleza desarraigada está vinculada a toda una estirpe forzada a vivir alejada de su propio dios: las creencias proscritas, las personas asesinadas o la patria perdida. El “país de la paloma” se convierte, entonces, en una metáfora idónea para enunciar la constante histórica de un país imaginario (un proyecto de nación) que no posee las condiciones materiales suficientes para realizarse en un plano tangible y que, por ende, siembra multitud de diásporas en territorios extranjeros para que perviva la esperanza del renacimiento. Gelman, en este sentido, se inscribe en una corriente poética que le permite hermanarse con toda una masa heterogénea de apátridas (o de subversivos) víctimas de los estados de excepción a lo largo del tiempo: los judíos y los musulmanes que habitaron diferentes cortes españolas (Zaragoza, Toledo, Córdoba, Sevilla, Granada) hasta su expulsión por los Reyes Católicos de la Península Ibérica en el siglo XV; los chilenos y brasileños que también padecieron dictaduras militares durante los años setenta y ochenta en América Latina; los palestinos que, desde los tiempos de Gelman, son paradójicamente masacrados y colonizados por el Estado moderno de Israel; o las diásporas de venezolanos, ucranianos y rusos que Gelman no logró vislumbrar. No importa el motivo del exilio: destierro, fuga, nuevas oportunidades o, incluso, la disolución misma del país; todos están ligados por un deseo ambiguo –presente y ausente– de retorno a lo perdido. Un “renacimiento” que, valga la aclaración, siempre es una ficción aunque se logre realizar; pues el regreso a lo perdido es un viaje al futuro, a lo nuevo, a lo distinto y alterado por los cruces sociales, culturales y biológicos efectuados durante el mismo exilio.

Para ahondar más en este deseo de unión, habría que pensar en las siguientes tres figuras arquetípicas de la poesía sefardí: el corazón, el fuego y el pozo; los tres presentes en Halevi y, por supuesto, en el poema de Gelman aquí tratado. Como ya se dijo en la primera sección de este ensayo, haciendo alusión al relato de Poe, el órgano del corazón está emparentado con la memoria (a veces obsesiva y otras benigna y dulce). No obstante, dentro del imaginario judío, el corazón también comparte una dimensión de encuentro. La noción de memoria no solo consiste en un acto de contemplación del pasado, lo perdido y lo ausente; sino, además, es un acto de vertiginoso encuentro entre dos o más partes alejadas. “El corazón se representa mediante un vaso, imagen que reaparecerá en la copa mágica del Santo Grial. En su vacío mediador coinciden el fin y el comienzo, la muerte y la resurrección, de ahí que sus dos fases de concentración [...] forman un solo latido que simboliza la

integridad del cosmos” (López Castro 2020: 99). En correlación, pensemos de manera sintética en la imagen que nos expone “El país de la paloma”: un corazón absorto que, al contemplar una estrella (símbolo de la ausencia) que emerge de un pozo (símbolo de la oscuridad y el olvido), decide acercarse a la luz que brota de su divino cuerpo; al final el corazón no la alcanza, y ardiendo de amor (el fuego es símbolo de transformación) solo logra compadecerse en sus dolores, exilios y pedazos. El corazón, a pesar de su evidente fracaso, persiste en sus imposibles objetivos. Es decir, sigue ardiendo, pues el fuego que lo inflamó en el pasado ha alterado su consistencia y lo dota con un sentido, si se quiere, optimista y revolucionario. Pensemos en los poemas de *Gotán* (1962), pertenecientes a la primera etapa poética de Gelman, donde el corazón es semejante a una bandera que guía al pueblo hacia la luz, hacia el imposible encuentro con la utopía. Gelman escribió los siguientes versos en homenaje a los albores de la Revolución Cubana: “y solo contra el mundo levantó en una estaca| su propio corazón el único que tuvo lo desplegó en el aire como una gran bandera| como un fuego encendido contra la noche oscura” (2014: 88).

En “El país de la paloma” también es importante destacar la presencia de un matiz divergente de la lengua castellana: el hablar argentino, utilizado para comunicar los antiguos símbolos de la diáspora sefardí y para que, al mismo tiempo, estos sean revitalizados por un aire de particularidad y presente. El castellano argentino es una modulación de la lengua que es marginal a las reglas gramaticales instauradas por una determinada configuración del mundo, ya sea el “ser argentino” entronizado por el general Videla en el siglo XX o la hegemonía colonizadora de ciertos hispanistas, cuyo ápice fue la *Gramática castellana* publicada por Antonio Nebrija en el siglo XV. En relación con lo anterior, el psiquiatra martiniqués Frantz Fanon resaltó que una de las principales problemáticas del “negro” y el “colonizado” –ese complejo psicosocial creado por la ficción de la “civilización blanca”– es su relación con el lenguaje: “El negro antillano será más blanco, es decir, se aproximará más al verdadero hombre, cuanto más suya haga la lengua francesa. No ignoramos que esta es una de las actitudes del hombre frente al Ser. Un hombre que posee el lenguaje posee por consecuencia el mundo que expresa e implica ese lenguaje” (2009: 50). Esta contrariedad planteada por Fanon, el deseo de pertenecer a un mundo que lo excluye, tiene diferentes ejemplos a lo largo de la historia que exceden al propósito de este ensayo; por el contrario, la poesía de Gelman nos manifiesta cómo es posible materializar la experiencia del mundo que posee un colonizado al deformar la lengua del colonizador: soñás, ardés, despertate, avanzá, levántate, andá, quemás. El voseo argentino y sus acentuaciones son una posibilidad que Gelman emplea artísticamente para hacer “suya”, realmente, la lengua castellana. No con la intención de blanquearse o acercarse más al ser civilizado del “hombre europeo” (lo que le preocuparía a Fanon), sino para expresar a plenitud la sensibilidad estética de un

ser emancipado que habita y construye otras realidades; entramados sociales, naturales, políticos y culturales.

Dicha forma de usar la lengua castellana tiene, por supuesto, una extensa tradición en la literatura argentina, tal es el caso de autores como Roberto Arlt, Raúl González Tuñón, Olga Orozco, Alfonsina Storni y Julio Cortázar (autores de textos que hicieron parte de las lecturas predilectas de Juan Gelman). Artistas que no “comulgaron” con los ideales solemnes de una lengua correctamente empleada y preservada, como si la lengua fuera una institución que requiriera ser protegida por las academias. Artistas que, además, establecieron sus obras y estilos a partir de sus lecturas de la novelística rusa del siglo XIX, la tradición oral gauchesca, la poesía surrealista y simbolista francesa, y el tango y la milonga. Multitud de tradiciones que, de una manera u otra, fueron inoculadas en la lengua poética de Gelman. De acuerdo con el crítico Enrique Foffani, uno de los objetivos artísticos del poeta argentino fue crear una lengua de la mezcla, que el poema estuviera constituido por un cuerpo heterogéneo de múltiples resonancias culturales: “producir una textura que sea capaz menos de referir que de suscitar otro texto al que se le obliga a coexistir junto a otros que se presentan tan disímiles como alejados entre sí (una convivencia inaudita pero audible en el cuerpo del poema que se vuelve, de este modo, en el espacio de una utopía)” (2001: 7). En suma, el lugar utópico de la lengua gelmaniana consiste en crear –a su interior– un espacio que posibilite el diálogo igualitario entre corrientes estéticas hartamente diferenciadas; consiste en crear una lengua familiar cuyo carácter marginal posea una fuerza heterocrónica capaz de expandirse hasta los límites de lo real.

Lo anteriormente dicho constata cómo el castellano de Latinoamérica es, por un lado, un lenguaje impuesto por medio de prácticas coloniales y, a su vez, un lenguaje enriquecido por sus nuevos hablantes. Pero, además, sirve para visibilizar cómo detrás de él palpita toda una historia de emigración e inmigración forzada. El castellano argentino está marcado, por supuesto, por las resonancias de las lenguas prehispánicas que habitaron durante siglos dicho territorio, pero también por las pertenecientes a las distintas lenguas sajonas, semíticas, germanas, nigerocongolesas, romances y eslavas que arribaron al país en las variadas olas migratorias desde los tiempos de la colonización hasta la contemporaneidad. Y ni hablar de las diferentes tonalidades del castellano que trajeron consigo los mismos españoles: catalanes, vascos, gallegos, etcétera. Si bien Aristóteles, en los gérmenes de la lingüística, dividía la potencialidad de las palabras en sentidos (conceptos) y sonidos (materia), el filósofo no hacía explícita la historia o, más bien, el *viaje* de estos sentidos y sonidos a través de las experiencias políticas, sociales y culturales que los afectaron y construyeron. En el caso particular de Gelman, es importante recordar que él fue el primer argentino de su familia, la cual estaba compuesta por un padre que huyó de la Rusia stalinista y una madre ucraniana y judía que

padeció diferentes *pogroms*¹⁶. Una familia cuyo apellido (“Gelman”) fue adquirido por el padre al obtener un pasaporte falso en Alemania (Hellman) y que luego, más tarde, fue latinizado en Argentina.

Todo ello me permite inferir lo siguiente: el castellano argentino que es consustancial a la lengua poética de Gelman y su personalidad, no solo está precedido por una matriz colonizadora que es propia de la historia latinoamericana, sino también por las reminiscencias de un exilio cuyo origen se remonta al mundo eslavo, a una historia de genocidio y exclusión que nos parece ilusoriamente ajena. Gelman, en el poema VIII de *Bajo la lluvia ajena*, hace alusión a la figura de la “cola” (la fila), compuesta por los exiliados que se instalan afuera de los países con el sueño de acceder algún día. Dicha imagen, en relación con la experiencia de Gelman y su familia, me hace ahora pensar en la cola como una realidad sin fin, protagonizada por una multitud de rostros y lenguas atravesando los territorios del tiempo hacia lugares donde nadie los espera. Esta es la verdadera sociedad que conforma al país de la paloma: “No hacemos cola frente a la fábrica de sueños. Hacemos cola ante el país. Estamos en una fábrica de sueños, comer, dormir, amar, son como sueños, cada día fabricamos estos sueños [...]. Calle ajena soñada por mí: me desoñas perfectamente” (Gelman 2014: 620).

Lo que me propongo decir, en pocas palabras, es que el castellano argentino (el castellano gelmaniano, si se quiere) es al mismo tiempo la lengua de un colonizado, un inmigrante y un exiliado. No sería de extrañar, por lo tanto, que con tanta flexibilidad el poeta hermanara, a través del sincretismo expresado en “El país de la paloma”, su lengua con la de Halevi; sentidos y sonidos ampliamente separados, pero unidos por un sentimiento de desarraigo en contra de los estados de excepción –acontecimientos brutales a partir de los cuales ellos (sentidos y sonidos) emergieron un día–. La poesía de Gelman, en conclusión, es la lengua de un subversivo, pues atenta contra cualquier identidad nacionalista. Solo habría que recordar uno de los poemas de *dibaxu*, donde Gelman, por medio de un bello anacronismo, recupera el castellano judío-sefardí (o ladino)¹⁷ para expresar su propio sentimiento de exilio y separación en el siglo XX: “como si la soledad extrema del exilio me

¹⁶ Pogroms: “Es una palabra de origen ruso que significa «causar estragos, demoler violentamente». Históricamente, el término se refiere a ataques violentos por parte de poblaciones no judías contra los judíos en el Imperio Ruso y en otros países [...]. Los perpetradores de los *pogroms* estaban organizados localmente y, en ocasiones, recibían apoyo del gobierno y la policía. Violaban y asesinaban a las víctimas judías y saqueaban sus propiedades” (Enciclopedia del Holocausto).

¹⁷ A este respecto, sugiero dirigirse una vez más al valioso ensayo de Enrique Foffani. Según él, el nombre “ladino” es la forma más adecuada para referirse a esta lengua casi extinta –pero resucitada– en los veintinueve poemas de *dibaxu*, ya que, a diferencia del vocablo “sefardí” (la palabra utilizada por el mismo Gelman), el ladino se remite simultáneamente a la lengua oral y escrita por los judíos hispanos antes y después de su expulsión peninsular. Además, el verbo “ladinar” también hace alusión a la larga tradición medieval de traductores de la biblia –la lengua de los libros–, es decir, el principio creador de las metodologías artísticas durante este periodo de la obra de Gelman (Foffani 2001: 13).

empujara a buscar raíces en la lengua, las más profundas y exiliadas de la lengua” (2014: 199). Dos historias de exilio que no solo están contenidas y narradas anecdóticamente en un texto, sino encarnadas en la misma materialidad lingüística del poema:

XXI

sinti tu boz in mi vintana/
mi vintana no da a tu boz/
apenas si da al mundu/
¿cómu viniera tu boz?/

un páxaru nivadu
comi trigu
nil murmurio
dil sol/
(2014: 218)

Correspondencia con los muertos

Ahora, como conclusión, quiero desarrollar brevemente un análisis de la “carta”, un formato (o, mejor dicho, un género literario) empleado de manera recurrente por Juan Gelman a lo largo de su obra. Recordemos por ejemplo el libro *Carta abierta*, el cual es citado ampliamente en la primera sección y cuyo interlocutor es Marcelo Gelman; también el poemario *Carta a mi madre* (1987), donde la interlocutora es Paulina Burichson, la madre del poeta; y el poema XXI de *Bajo la lluvia ajena*, texto que asume la forma de una carta y está dirigido a su amigo Francisco (“Paco”) Urondo.

El género epistolar, por sí mismo, es una textualidad de orden secundario, ya que en la mayoría de las circunstancias las cartas no son producidas con intenciones estilísticas (hechas para presumir un determinado estilo o una reflexión elaborada), sino con fines comunicativos (destinadas a transmitir un mensaje de la forma más clara posible). Por supuesto, no estoy negando la existencia de grandes colecciones de cartas que son consideradas obras filosóficas y artísticas, como es el caso de la correspondencia de Tolstoi o Rimbaud; o cartas con una gran carga política, histórica y pública como sucede con la correspondencia de Bolívar, Napoleón y Sarmiento; o, incluso, cartas impulsadas por un espíritu religioso como las epístolas morales de Los Padres de la Iglesia (destinadas no solo a una persona en particular, sino abiertas a todos los creyentes). Sin embargo, lo que aquí busco es resaltar su intención pragmática y comunicativa, pues esta les da un mayor “dialogismo”, como dirían Bajtín y Kristeva; un deseo escritural cuya esencia radica en la interacción cotidiana con el otro, es decir, en la confrontación directa entre discursos y percepciones disímiles de la realidad. Una vinculación conflictiva que, gracias a la carta y a la virtualidad de la escritura, se da a pesar de los

obstáculos que imponen la distancia y el tiempo. En relación con lo anterior, Ana María Barrenechea ha destacado los principales rasgos teóricos del género epistolar: “1. Comunicación como finalidad general / 2. Comunicación escrita / 3. Comunicación diferida en el tiempo / 4. Comunicación entre espacios distintos” (1999: 53).

En el caso particular de la poesía de Gelman, no obstante, es inevitable destacar que la mayoría de sus cartas están escritas y dirigidas a un interlocutor de antemano muerto; un suceso que afecta contundentemente la esencia y función del género epistolar. El poeta al escribir sus cartas siempre es consciente de que su destinatario ideal ya no existe (o cuya existencia es incierta), tanto que uno de los temas que se tratan explícitamente en dichas cartas son, precisamente, las condiciones en que el destinatario murió. Por ejemplo, en *Carta abierta* y el poema XXI de *Bajo la lluvia ajena*, los textos nos permiten inferir que los dos interlocutores fueron desaparecidos o asesinados por la dictadura militar; y en *Carta a mi madre* que la interlocutora falleció a causa del cáncer que padecía mientras su hijo (el remitente y poeta Juan Gelman) atravesaba su exilio en Nicaragua –circunstancia que no le permitió reencontrarse con ella por última vez–.

Según mi perspectiva, analizar una carta dirigida a un muerto invita a concebir dicho texto como un “cadáver” (similar al de sus destinatarios). Un cadáver en el sentido que nos es proporcionado por la escritora mexicana Cristina Rivera Garza en su libro *Los muertos indóciles* (2013):

Solo los textos que han perecido están abiertos o pueden abrirse. Sólo los cuerpos muertos, aparentemente abiertos, resucitan. En tanto cadáver y en su condición de cadáver, pues, el texto puede ser enterrado y exhumado; el texto puede ser diseccionado para su análisis forense o desaparecido, debido a la saña estética o política de los tiempos (37-38).

Las cartas de Gelman, en concordancia, son textos muertos en la medida en que los concebimos como cuerpos cuyos sentidos y objetivos axiales se han erosionado. Es decir, nos permiten anular las características esenciales del género epistolar propuestas por Barrenechea. Por ejemplo: en las cartas de Gelman el efecto de estricta comunicación muere; la escritura diáfana se transforma en una plagada de preguntas sin respuesta absoluta; y los conceptos hegemónicos de tiempo y espacio se trastornan, pues las distancias que pretenden cruzar las *cartas muertas*, generalmente, son tiempos y espacios indeterminados y jamás calculados de antemano. Por lo tanto, las cartas gelmanianas nos permiten acceder a estos elementos y diseccionarlos, observarlos, combinarlos y experimentar con sus respectivas capacidades. Sin embargo, es importante aclarar que este ejercicio no lo considero una apología a las prácticas necropolíticas de la dictadura y el estado de excepción; por el contrario,

dicho ejercicio nos habilita para pensar a los interlocutores fallecidos como *muertos indóciles*, según la expresión de Rivera Garza. Cuerpos y memorias que transgreden los órdenes de lo establecido y que desde su misma impotencia (la muerte) siguen afectando nuestra vida.

A:

Querido Paco:

Me estoy haciendo de comer en mi cocina de Roma. Me acuerdo de hace años –¿ocho? ¿diez?–, cuando nos hicimos de comer en tu casita de la Ciudad de la Paz, en Buenos Aires. Te gustaba decir casita. Se había muerto el Moro y decidimos, antes de acompañarlo a su penúltima morada, comer bien, chupar bien, como tantas veces hicimos con él antes de llevarlo al cementerio [...].

Y después, te mataron. Te ibas volviendo cada vez más hondo para entonces, más alegre y humano. Sigo pensando, hace años que lo pienso –¿cuatro? ¿cinco? –, que era mejor que te mandaran a Roma a vos. Ahora estarías haciéndote de comer en tu casita, recordándolo al Moro, recordándome, lejos, cerca.

No me quiero morir en lugar tuyo, aunque a veces quisiera estar en tu lugar. Lo que pasa es que una vez me dijiste que ibas a vivir ochenta años y yo te creí. Y todavía te creo (2014: 627-628).

B:

me hiciste otro / no sigas castigándome por eso / ¿te sigo castigando por eso? / ¿y sin embargo / y cuándo / y yo tu sigo? / ¿vos en yo / vos de yo? / ¿y qué podemos ya cambiar? / ¿pudimos cambiar algo alguna vez? / ¿nunca saldé las hambres del abuelo? / los ojos claros del retrato que presidía tu cuarto / ¿qué puede el verdadero amor cambiar? / ¿o nos es de tal modo que nos empuja a ser sí mismos? / ¿para uno en el otro? / ¿resonando en las partes de la noche? / ¿como dos piedras contra el cielo? / ¿pájaro y árbol? / cuando se posa el pájaro en el árbol, ¿quién es vuelo, quién tierra? / ¿quién baja a oscuridad? / ¿quién sube a luz? / ¿qué goce pasa a llaga? / ¿te llevo en llaga viva? / ¿para que nos atemos otra vez? / ¿este sufrido amor? / (2014: 174).

Ambos ejemplos son, en primera estancia, textos que entran en disputa con lo que Tomás Segovia denomina “el exilio en el tiempo” (2011: 161). Es decir, quedar fuera de la historia, sin ninguna posibilidad de continuar ejerciendo un impacto en la memoria colectiva y universal. Pues, a medida que fallecen las víctimas del exilio y sus descendientes echan raíces en los territorios ajenos, dicha experiencia se convierte en una mera anécdota sin agencia alguna, en un acontecimiento fosilizado y que solo puede ser comprendido a través de la óptica de la indiferencia. No obstante, los dos fragmentos epistolares aquí traídos nos permiten observar cómo, para la poética de Gelman, el tiempo sucesivo e historicista se ve alterado y transformado a causa de un “torbellino”, según la metáfora de Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* (1928). Un vórtice que, sin previo aviso, interviene el curso (el río) de la historia y mezcla estrepitosamente fragmentos del

pasado con fragmentos del presente; un choque dialéctico y constante entre la novedad y la repetición (Didi-Huberman 2015: 128). La obra de Juan Gelman, empero, no necesita ser argumentada a través de la filosofía alemana, pues sus mismos versos plasman dicha sensibilidad temporal: “pero me acuerdo de cuando vas a volver/ | pegado a tu destino como una roca/ | limpiándole la muerte a cada noche/ | montado en un caballito de fuego/|” (Gelman 2014: 560) o “cualquier futuro ardía en la memoria, el pasado fue un continente que alguna vez descubrirán” (626).

El pasado vuelve pero nunca completamente, solo por medio de las formas de un desperdicio, igual que esos trozos de madera que trae consigo el mar. El pasado, en relación con el fragmento **A**, perteneciente a la carta escrita para el difunto Paco, nos permite observar cómo ella (la carta) fue producto de un recuerdo que lo asaltó mientras cocinaba en Roma. Remembranza que ilustra a ambos, Gelman y Urondo, también preparando otra cena en honor al difunto Moro. El olor de la comida o la realización de cualquier acto cotidiano detona, abruptamente, el pasado y hace emerger un recuerdo que inquieta al presente y lo invita a la realización de nuevos diálogos, nuevos puentes, capaces de imaginar otros futuros desde ángulos externos a las condiciones de posibilidad impuestas por un “determinado plan” (el sueño fascista de las leyes de causa y efecto): “es aceptar el choque de la memoria que rechaza someterse o «volver» al pasado [...]. Es criticar a la modernidad por un acto de memoria, y al mismo tiempo criticar al arcaísmo por un acto de invención, de sustitución, de des-significación” (Didi-Huberman 2015: 354-355). No obstante, como diría Didi-Huberman, este fragmento de pasado (el recuerdo de Gelman) no es solo una crítica a la moderno, a lo nuevo, sino también una crítica al mismo pasado con el fin de que este sea intervenido por los mismos deseos – igual de inesperados– del presente. El recuerdo de la vieja cena con Paco detona en línea, a su vez, otro recuerdo: “una vez me dijiste que ibas a vivir ochenta años y yo te creí”. Gelman retoma esa *promesa incumplida* por el asesinato de su amigo, y la convierte en una *promesa inconclusa* y con dirección hacia el futuro: “Y todavía te creo”. Ello no significa que Gelman acoja poéticamente la antigua idea cristiana de la resurrección trascendental, sino que asume dicha promesa como una puerta capaz de conducir a otras realidades no consentidas por la máquina dictatorial; esa empresa que intentó, de manera infructuosa, cortar la agencialidad de Paco tras su muerte y su desaparición. Pero las promesas de Paco siguen vivas entre nosotros y nos llevan hacia un “no sé dónde”.

Igualmente el fragmento **B**, perteneciente a la carta dirigida a la madre muerta del poeta, hace patente la figura de la *pregunta irresuelta*, una pregunta que, como la promesa de Paco, no está destinada a cumplirse o responderse. Su tarea, por consiguiente, se hace concreta en la necesidad de generar un inconformismo constante. Por su parte, Martín Kohan considera que las preguntas en la

obra epistolar-ficcional de Gelman están encaminadas a cometer una función “tentativa” y no tanto a interrogar sus propios enunciados. Es decir, el objetivo de dichas preguntas radica en su inquietud sobre la existencia misma de sus destinatarios: “no buscan una respuesta pero sí un receptor, se aproximan así a la zozobra del envío epistolar” (2023: 48). Las preguntas dirigidas a un muerto inevitablemente conservan un grado de insatisfacción inmediata, pero simultáneamente posibilitan su incalculable prolongación en el tiempo y el espacio: ¿qué haremos nosotros –los lectores, los interlocutores indirectos e impredecibles– con estas preguntas? Sin duda, no las responderemos, no podemos. Traigamos a colación cualquiera de ellas y comprobaremos cómo sus dudas se arraigan en nuestros propios contextos de vida: “¿qué puede el verdadero amor cambiar? / ¿o nos es de tal modo que nos empuja a ser sí mismos? / ¿para uno en el otro?”. Las preguntas por la fuerza del amor, la pasión, la intensidad de un sentimiento, el otro... son recurrentes en la poesía universal. No obstante, en el caso particular de la carta dirigida a la madre ausente, el amor es comprendido como una fuerza deseante que tiende a lo imposible, a reparar lo irreparable. Ello, lo podemos ver ejemplificado en el neologismo “desmadrar” (Gelman 2014: 175), el cual encarna de manera explícita la pérdida de la madre (el exilio de la madre y su muerte como consecuencia del exilio de la patria y la lengua), es decir, el problema fundamental de la poesía de Gelman durante este periodo. En este sentido, la pregunta amorosa que fue lanzada al mundo, fijada por siempre en su irresolución, posibilita testimoniar la no-aceptación de la pérdida absoluta (del desmadre), pues al prolongar la cuestión no hay un abandono de la utopía del rencuentro, del renacimiento, del “desufrir”, del “desdoler”, del “desmorir”. Nos volvemos a preguntar: ¿qué puede el verdadero amor cambiar? Y otra vez no podemos responder, pero sí comprender cómo la duda se abre en el tiempo: la memoria interrogada al infinito no permite su disolución en el olvido y, conjuntamente, siempre está embarcada hacia el futuro con el deseo de querer reparar (aunque no pueda) aquellas causas que no previó de antemano, cobrando así continuamente nuevos *usos* de carácter revolucionario. Entonces, bajo esta lógica, podemos decir que las preguntas dirigidas a los muertos caen insospechadamente sobre nosotros, atraviesan distancias abismales y dependiendo de su choque con nuestro presente, ellas trazan un camino que antes no habíamos avizorado. La obra de Juan Gelman, sus *naturalezas incompletas*, nos invitan a producir otras preguntas y a comunicarnos de manera afectiva con otros cuerpos lejanos. Las preguntas gelmanianas, a diferencia de las respuestas reduccionistas y justificantes, testimonian la genuina esperanza ante la brutalidad de la dictadura, los muertos, los desaparecidos y el exilio.

***Juan Pablo Velásquez.** Ensayista e investigador colombiano de poesía latinoamericana. Profesional en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana y Maestro en Literatura por la misma institución. Ha publicado artículos como “Los desiertos del sur: la poética del sur global en el poema Canto a su amor desaparecido (1985) de Raúl Zurita” y “Trilce y la apertura del sentido”.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2009). “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editores. Traducción de Mercedes Ruvituso y María Teresa D’Meza.

Barrenechea, Ana María (1999). “La epístola y su naturaleza genérica”. *Genre Studies in Hispanic Literature* 39: 51-65.

Benjamin, Walter (2018). “Pequeña historia de la fotografía”. *Iluminaciones*, Bogotá, Taurus. Traducción de Jesús Aguirre y Roberto Blatt.

Cruz, Juan de la (1983). *Poesías completas*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra.

Dalmaroni, Miguel y Porrúa, Ana (2016). “Entrevista con Juan Gelman”. Dalmaroni, Miguel (ed.), *Política y tiempos del poema. Sobre la escritura de Juan Gelman*, Córdoba, Editorial Universitaria Villa María: 151-163.

Denti, Jorge (2005). “Juan Gelman y otras cuestiones”. TV UNAM. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-F9pne1OZwQ>. Último ingreso: 05/08/2024

Didi-Huberman, George (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editores. Traducción de Antonio Oviedo.

Didi-Huberman, George (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Ediciones Manantial. Traducción de Horacio Pons.

Enciclopedia del Holocausto. “Los pogroms”. *United States Holocaust Memorial Museum*, Disponible en: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/pogroms>. Último ingreso: 05/08/2024

Fanon, Frantz (2009). *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Ediciones Akal. Traducción de Ana Useros Martín.

Foffani, Enrique (2001). “La lengua salvada: Acerca de dibaxu de Juan Gelman”. *Orbis Tertius*, 4, 8: 1-14. Disponible en: https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv04n08d03/pdf_194 Último ingreso: 05/08/2024

Gelman, Juan (2014). *Poesía reunida (volúmenes I y II)*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

Gelman, Juan (1997). *Prosa de Prensa*, Buenos Aires, Ediciones Grupo Zeta.

Jesús, Santa Teresa de (1954). *Obras completas (Tomo II)*, Madrid, La Editorial Católica.

Kohan, Martín (2023). "Las cartas de Juan Gelman". Dalmaroni, Miguel (ed.), *Política y tiempos del poema. Sobre la escritura de Juan Gelman*, Córdoba, Editorial Universitaria Villa María: 47-65.

López Castro, Armando (2020). "Yehudah Ben Samuel Halevi: el exilio como redención". *Medievalia*, 52, 1: 93-114.

Luna, Félix (2001). *Golpes militares. De la dictadura de Uriburu al terrorismo de Estado*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta.

Mbembe, Achille (2011). *Necropolítica y Sobre el gobierno privado indirecto*, Madrid, Editorial Melusina. Traducción de Elisabeth Falomir Archambault.

Neruda, Pablo (2010). *Antología general*, Lima, Alfaguara.

Quintana, Laura (2020). *Política de los cuerpos. Emancipaciones desde y más allá de Jacques Rancière*, Madrid, Herder.

Rivera Garza, Cristina (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Ciudad de México, Tusquets Editores.

Romero, Luis Alberto (1994). *Breve historia contemporánea de Argentina*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

Said, Edward (2013). *Reflexiones sobre el exilio*, Madrid, Random House. Traducción de Ricardo García Pérez.

Said, Edward (2007). *Representaciones del intelectual*, Bogotá, Debate. Traducción de Isidro Arias Pérez.

Saraceni, Gina (2008). *Escribir hacia atrás*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.

Segovia, Tomás (2011). "Dentro y fuera del exilio". *Digo yo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

Bibliografía de las figuras

Aznárez, Juan Jesús. (15 de enero de 2014). "Juan Gelman. La lucha contra la impunidad". *El País*. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2014/01/15/eps/1389795332_794166.html . Último ingreso: 05/08/2024

Freud, Lucian (1952). El poder de la palabra. "John Milton". El poder de la palabra. Disponible en: <https://www.epdlp.com/cuadro.php?id=377> Último ingreso: 05/08/2024

Peris Blanes, Jaume. (15 de enero de 2013). "Memoria de la violencia política y poesía: 'Interrupciones II' de Juan Gelman". *Literatura, cultura y memoria*. Disponible en: <https://bit.ly/3Q6u00T>. Último ingreso: 05/08/2024