



**HAL**  
open science

## Un pedacito de la belleza que vendrá: poesía y testimonio en la obra de Juan Gelman

Modesta Suarez

► **To cite this version:**

Modesta Suarez. Un pedacito de la belleza que vendrá: poesía y testimonio en la obra de Juan Gelman. Revista del CESLA, 2008, 11, pp.69-78. halshs-00956989

**HAL Id: halshs-00956989**

**<https://shs.hal.science/halshs-00956989>**

Submitted on 11 Mar 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*Un pedacito de la belleza que vendrá:*  
*poesía y testimonio en la obra de Juan Gelman*

Modesta Suárez

(FRAMESPA, Université de Toulouse-Le Mirail, Francia)

Nuestro siglo XX aparece como el siglo del testimonio engarzado en la Historia para dar cuenta y enjuiciar el horror de la época. Dentro de la literatura latinoamericana volvemos a encontrar esa vertiente que, con las últimas décadas del siglo, compone un género en sí y viene a conformar nuevos *corpus* literarios. Más compleja es la relación del testimonio con la poesía<sup>1</sup>. Con los poemarios recogidos en *Interrupciones 1*<sup>2</sup> e *Interrupciones 2*<sup>3</sup>, el poeta argentino Juan Gelman<sup>4</sup> se adentra por los vericuetos de la historia reciente y no tan reciente de su país así como los de la poesía. Los poemarios, emprendidos antes y después del Golpe de Estado del 76, acogen a un yo poético que escribe físicamente desde una Europa donde vive el exilio de sus compatriotas y mentalmente desde una Argentina donde han sido asesinados familiares suyos y amigos entre los más íntimos. La voz poética reflexiona y cobra aliento desde dos espacios que parecen coexistir en los textos, en un ir y venir poético entre dos bordes.

¿Cómo expresar un testimonio que es, en parte, el del testigo y, en parte, el del sobreviviente? ¿Qué medios le quedan al poeta para conseguir decir lo que pasó, sin que lo patético borre las fronteras de la experiencia y del sentir del testigo, o haciendo que lo

---

<sup>1</sup> Sin embargo es posible llevar a cabo esa lectura tal como lo hicieron los investigadores que participaron en *Formes discursives du témoignage*, bajo la dirección de François-Charles Gaudard y Modesta Suárez, Toulouse, Champs du signe, 2003. En este libro varios *corpus* poéticos vienen a ejemplificar formas contemporáneas del testimonio poético.

<sup>2</sup> Juan Gelman, *Interrupciones 1*, Buenos Aires, Seix Barral Ed., 1998 (1a ed. 1988).

<sup>3</sup> Juan Gelman, *Interrupciones 2*, Buenos Aires, Seix Barral Ed., 1998 (1a ed. 1986). Las referencias incluidas en el texto remiten a esta edición. Los poemas incluidos en *Interrupciones 1* e *Interrupciones 2* se hallan en el libro *de palabra* publicado por Visor en 1994.

<sup>4</sup> Juan Gelman acaba de ser galardonado en España con el Premio Cervantes (2007) tras haber recibido el Premio Reina Sofía de poesía (2005) y, en América latina, el Premio Nacional de Poesía en Argentina (1997) así como el Premio Juan Rulfo de Literatura latinoamericana y del Caribe en México (2005).

poético sea capaz de expresar esas preguntas que atormentan y obsesionan al sobreviviente? ¿Cómo llevar a cabo ese peregrinar entre lo sagrado de los textos bíblicos, lo prosaico del recuento de lo cotidiano y lo profano de los textos poéticos contemporáneos.

### 1. recordar que es un dar cuerda

El recordar aparece como un verdadero dar cuerda a la Historia que precede todo lo vivido por el yo poético. En *Relaciones*<sup>5</sup> (1971), que se da como primer libro de las *Interrupciones*, leemos un “Notas”<sup>6</sup> apertural que se hace recordatorio de quien fue el haitiano Toussaint Louverture. En el mismo poemario, el poema “Comidas”<sup>7</sup> se remonta más lejos aún en el tiempo; en él la voz poética reconstituye el episodio de fundación de la ciudad de Buenos Aires donde se relata cómo

*[...] el último  
que murió fue Sotomayor y Esquivel lo hizo tasajo  
y comiendo de él se mantuvo hasta que lo encontraron los indios*

al mismo tiempo que se recuerda a

*[...] Lubchik Nachalnik y demás polacos presos de la celda 13 del Pabellón  
de la Muerte en Auschwitz  
muertos de hambre allí como los compañeros de Alvar Núñez*

Más tarde se aludirá a la revolución nicaragüense en un poema como “La belleza de todo lo creado”<sup>8</sup>. Estos puentes que unen experiencias de los límites y remiten a experiencias fundacionales nos permiten entender los poemarios de *Interrupciones 1* y *2* como a su vez portadores de una Historia que funda y es fundada por los versos. En este sentido, *Hechos y relaciones*, dos poemarios en una sola edición de 1980, con que se abre

---

<sup>5</sup> Juan Gelman, *Hechos y relaciones*, Barcelona, Ed. Lumen, 1980.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>8</sup> Juan Gelman, *Interrupciones 2*, *op. cit.*, p. 146-147.

*Interrupciones 1*, es efectivamente una publicación « crucial » donde, en palabras de Saúl Yurkievich<sup>9</sup>:

la crónica histórica, la carga doctrinal y la práctica política [...] están transfiguradas por el tratamiento lírico o sea por la infusión imaginaria y por la efusión sentimental. Una y otra imaginería fantasiosa y hálito afectivo abundan. La relación translaticia que Gelman transcribe más que dar cuenta, da canto<sup>10</sup>.

Este comentario así como buena parte de la lectura que hace el poeta y crítico argentino del poemario podría calificar perfectamente a otros libros de las *Interrupciones* como *Bajo la lluvia ajena*, primer conjunto de *Interrupciones 2*. Añade Saúl Yurkievich que:

[el yo poético], al retraerse como locutor individual, al atemperar el egocentrismo propio y privativo del manifestante lírico, al atenuar lo confesional busca convertirse en el portavoz, el chantre de su comunidad<sup>11</sup>.

Poema y testimonio se ven así unidos en una misma lucha contra dos rigideces la de la realidad espeluznante de la dictadura, y lo que se esperaría de un discurso político comprometido, al que acecha sin embargo « la fijeza sentenciosa de lo catequístico, del previsible mensaje político »<sup>12</sup>.

Para entender mejor los lazos que acercan íntimamente poesía y testimonio, en el caso que nos ocupa la poesía de Juan Gelman, quisiera partir de la definición que diera François Rastier en el minucioso e intenso estudio que acaba de dedicarle a la obra, verso y prosa, de Primo Levi y a su experiencia de los campos de concentración alemanes:

La poesía también testimonia a su manera, a pesar de que su forma misma sea radicalmente opuesta a la del testimonio jurídico y se aleje del testimonio literario.

---

<sup>9</sup> Saúl Yurkievich, « La violencia estremecedora de lo real » in *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996, p. 307.

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> *Idem.*, p. ????????

<sup>12</sup> *Idem.*, p. ????????

[...] Los poemas [de Levi] parecen indiferentes a los principios de claridad y racionalidad, a los que declaraba renunciar al redactarlos. Los dejó, por lo demás, huérfanos de comentarios<sup>13</sup>.

Más lejos el crítico francés añade que :

sabemos que [...] el testimonio facilita el regreso a la vida, mientras que la poesía anticipa la muerte de su narrador o bien toma la palabra en lugar de los difuntos y los inanimados. Por la función oblicua de su testimonio, la poesía logra reunir al sobreviviente y al testigo, y devolviéndole la palabra a los que la han perdido, sugiere a su manera lo que el testimonio es incapaz de decir y que sin embargo permite que transluzca, convirtiéndose así en testimonio del testimonio.<sup>14</sup>

Sacamos de esta larga cita la diferenciación que establece el mismo Primo Levi del testigo y del sobreviviente. Donde el “sobreviviente se dirige a los muertos y el testigo a los vivos” (Rastier, 128).

## 2. exilio y éxodo: un incesante peregrinar

Volvamos entonces a *Bajo la lluvia ajena* (notas al pie de una derrota) apertura de *Interrupciones 2* y bisagra en prosa entre los siete poemarios en verso que conforman *Interrupciones 1* y los tres poemarios siguientes, también en versos. La tarea del yo poético en este poemario está inscrita ya en el primer texto: “*es difícil reconstruir lo que pasó, la verdad de la memoria lucha contra la memoria de la verdad*” (p. 11). Dicho poemario obedece a varias tensiones que tienen que ver con la temática del exilio, por supuesto, pero también con una tensión de la escritura. Todas ellas repercuten en la propia visión de un exilio que no es en primer lugar el de Juan Gelman, ya que éste sale de Argentina por orden del grupo montonero al que pertenece en aquellos años. De hecho, la tensión se extiende por los textos que son prosa donde el verso está como diluido, sin desaparecer del todo, y sin que se ajuste dicha prosa al ensayo. Forma híbrida, ejemplifica este entre dos que deslinda las imágenes poéticas creadas.

<sup>13</sup> François Rastier, *Ulysse à Auschwitz - Primo Levi, le survivant*, París, Les Editions du Cerf, 2005, p ??????

<sup>14</sup> Rastier 130-131.

Los dos puntos que delimitan, en los versos y en la prosa poética, el espacio llamado exilio, en el que se apoya el sujeto poético, parecen tan virtuales uno como otro : por un lado, Buenos Aires, siempre implícito y a la vez tan presente por la lengua que usa el yo poético, el voseo, los nombres de calles, de periódicos, etc. ; por otro lado, el lugar del exilio, más explícito (oralizado, fonetizado como, por ejemplo, “el Bulmish”) pero sobre todo depositado en el umbral de los poemarios que recuerdan en el paréntesis que sigue el título, su lugar de creación (París, Roma, ...). El testigo es entonces el yo poético que, al fin exiliado como los demás, es capaz de señalar aquel espacio intermediario, un « entre » que es un « nada » donde siempre corre el riesgo de disolverse -« Quien contempla el exilio es absorbido por él » (p. 36)- o de enfermarse -véase todas las ocurrencias de síntomas y malformaciones que amenazan con destruir la integridad de la voz lírica.

Si, « por un tiempo, [el poeta] trabaja entre dos nada » (p. 37), del mismo modo el ser humano está al borde de una suerte de abismo, con un asidero mínimo que es apenas este presente conflictivo, punto candente al que le toca acogerse :

*[el hombre] mira el espejo que va haciendo donde su rostro es no más que un proyecto tironeado entre pasado y porvenir, rostro cargado de presente, o sea de lucha entre pasado y porvenir. (p. 37)*

En este espacio tan del imaginario como cruelmente palpable, se esboza la imagen de un éxodo que el poeta, con orígenes judíos, no recalca en estos párrafos o versos sino que recalcará en las estrofas de *Hacia el sur* y de *Composiciones*.

### **3. el exilio como *vía crucis***

No estamos en estos poemas de *Interrupciones 2* en el proceso que Juan Gelman emprenderá unos quince años más tarde en *Ni el flaco perdón de Dios – Hijos de desaparecidos* (1997)<sup>15</sup>, junto con su esposa Mara La Madrid. No se presentan estos textos poéticos como documentos de tipo judicial que denunciarían lo que el poeta no ha dejado de denunciar en sus intervenciones periodísticas y políticas. Acompañados por una percepción de las más personales sin embargo, nos adentramos por los meandros de la memoria. Los poemas

---

<sup>15</sup> Juan Gelman y Mara La Madrid, *Ni el flaco perdón de Dios /Hijos de desaparecidos*, Planeta, Buenos Aires, 1997.

están habitados por este vaivén del recordar y del olvidar. Llámese intertextualidad cuando los poemas enfocan perspectivas más metapoéticas. Llámese autobiografía cuando las historias de familia sirven de punto de arranque poético.

Pero, como lo recalca el filósofo francés Claude Romano, si « la universalidad del testimonio pasa por el rechazo del testimonio universal »<sup>16</sup>, existen en *Interrupciones 2* unos poemas que, con inicio mucho más anecdótico, recuperan lo íntimo de la experiencia del exilio. Tanto la del padre (dos veces exiliado), de la madre o de los tíos son antecedentes que incorpora el yo poético y vienen a conformar parte de los nombres que, lista tras lista, se juntan en los poemarios<sup>17</sup>.

El espacio exiliar, marcado por la precariedad, encierra a menudo imágenes de un éxodo que el texto bíblico ha difundido con abundancia y que están desarrolladas en diversos volúmenes. Sin embargo, *Bajo la lluvia ajena* deja la constancia de un infinito peregrinar, calvario que se desdibuja en las frases-versos breves de su propia conclusión. El testigo deslinda finalmente este eterno insomnio donde se encuentran todos: “*los exiliados son inquilinos de la soledad*” (p. 39). Estas son las tres últimas frases entre las que la última exhibe un eco crístico certero:

*Nadie te deja dormir para que Veas la distancIA*  
*CRUJÍS de huesos, vos.*  
*Así sea*

Si extraemos las vocales y consonantes que aparecen en la cita precedente con mayúsculas, se destaca una expresión que hace del exilio un verdadero *vía crucis*. Con ecos de versos vallejianos, estos huesos subrayan la musicalidad deceptiva que condensan numerosos versos del poemario<sup>18</sup>.

El exilio cobra la función de rito de pasaje, una odisea, inicio e iniciación donde, en el poema, lo prosaico y lo sagrado parecen simbólicamente coincidir en la misma imagen. La pérdida de la tierra, de la patria (« estoy desterrado de vos » (15)), sin embargo,

---

<sup>16</sup> Claude Romano in François-Charles Gaudard y Modesta Suárez, *Réception et usage et du témoignage*, Toulouse, Ed. Universitaires du Sud, 2007, p. 31 (la traducción es mía).

<sup>17</sup> Recordando aquellos que son la genealogía primordial del libro del *Exodo* traducido en forma provocadora por Henri Meschonnic por los *Nombres* (Cf. *Les noms - Traduction de l'Exode*, París, Desclée de Brouwer, 2003).

<sup>18</sup> Estos « huesos » volverán a aparecer en el poema « Otras escrituras » del poemario *Hacia el sur* de *Interrupciones 2*, op. cit., p. 92.

no parece llegar a cambio de ninguna compensación que supliría el dolor de la soledad que nace de inmediato.

#### 4. el sobreviviente

Dentro de ese particular éxodo que supone el exilio político argentino, domina la necesidad de no olvidar (“no olvides” del poema V de *Bajo la Lluvia ajena*) y por lo tanto de reconstituir metódica, melódica y anafóricamente esas listas de los compañeros asesinados. Cobra toda su importancia entonces el valor del nombre conmemorado en el verso, recogiendo una frase acuñada por Rodolfo Walsh (1927-1977)<sup>19</sup> y retomada en el poema titulado “*Rodolfo dije que ...*”: “*nuestro cementerio es la memoria*” (*Hacia el sur*, p. 75).

Porque el testigo puede quedar atrapado en la figura del sobreviviente. Sin haber sido en ningún momento testigo ocular, tampoco haberse salvado de una muerte que arrebató la vida de sus amigos, Paco Urondo, Rodolfo Walsh, entre tantos otros. Y ello porque, como exiliado, no se enfrentó con ella tan directamente. La figura del sobreviviente y las interrogaciones que lo acechan ya están presentes en las *Notas* de 1979 :

*el temor a la muerte ¿enmuerta ?  
¿qué estoy haciendo con los miles yo  
de compañeros muertos ?  
// [...] ¿o los envidio yo tal vez ?/  
¿o los envidio yo tal vez ?/  
¿juntos como anduviéramos ahora  
sin sufrir propio y ajeno ?<sup>20</sup>*

El poema XXI de *Bajo la lluvia ajena*, o sea la carta escrita a Paco Urondo (1930-1976), es sin duda paradigmático de ese sentimiento. Empieza la carta con el recuerdo íntimo y anecdótico de la muerte de un compañero, el Moro cuando « entonces mucha gente se moría de muerte natural » (p. 33). Una muerte recuerda a otra en una suerte de cadena macabra donde el yo poético no consigue ser un eslabón más.

<sup>19</sup> Lilia Ferreyra, « A treinta años de la desaparición de Rodolfo Walsh » in *Casa de las Américas*, n° 247, abril-junio 2007, p. 111-116.

<sup>20</sup> Juan Gelman, « Nota IV », in *Pesar todo. Antología* (selección, compilación y prólogo de Eduardo Milán), México, FCE, 2001, p.140.



Poco a poco, en el poema XXI, nos damos cuenta de que el yo lírico pasa a ser un superviviente de lo que pasó en Argentina cuando « ya se moría menos de muerte natural » (p. 34). Y en esta carta al amigo y poeta asesinado cabe subrayar en la figura del testigo un sentimiento de culpabilidad por estar vivo. Algo que se expresa de forma paradójica en « no me quiero morir en lugar tuyo, aunque a veces quisiera estar en tu lugar » (p. 34), con un presente inicial anacrónico, sólo posible por el uso de la prosopopeya que hace revivir al ser querido y muerto, y por cierto relajo de la escritura epistolar.

Este sentimiento de culpabilidad por sobrevivir a los compañeros muertos ya lo había experimentado el padre ; así se recoge en los versos de « Verdades » en la sección de « Los poemas de Julio Grecco » :

*con su muerte entrevista y siempre negada/  
con su pecho abierto a las pezuñas de la fusilación/  
con los tiros que siempre mataban otras partes y no lo dejaban morir como  
es debido/ (p. 111)*

¿Cómo contrarrestar este sentimiento de culpabilidad? Podríamos decir que, en *Interrupciones 2*, se elabora una estrategia donde sin morir directamente, el yo poético elabora una puesta en escena en las que sus sinónimos servirían de simulacro. Se habla mucho de los heterónimos de Juan Gelman y se conoce aquel que da nombre a un poemario *Poemas de Sydney West* (1969). No todos tienen los mismos orígenes y a algunos cabría llamarlos sinónimos<sup>21</sup>. Quisiera destacar aquí una de esas estrategias: la que une Juan Gelman con sus sinónimos y por lo tanto una manera de insertarse en la cadena macabra antes citada. Por ello, podría decirse que tenían que ser sinónimos José Galván y Julio Grecco, como una variante del mismo poeta, para poder tomar, simbólicamente, cualquier lugar que le tocara ocupar a Juan Gelman.

Primero, es de notar que Juan Gelman tiene las mismas iniciales que su padre José Gelman. Este puede haber cedido su nombre a Galván, quedando así en las iniciales : JG. Lo mismo que para Julio Grecco: JG. Por otra parte, esta observación se complementa con el hecho de que Galván es un nombre de la literatura, es personaje de refrán; se usa así en “no lo entenderá Galván” con que se denota que una cosa es muy intrincada, oscura o imperceptible o mejor aún en el siguiente refrán que incorpora el mismo

---

<sup>21</sup> Hipótesis aceptada por Juan Gelman en una entrevista realizada en junio 2007, en México.

apellido “no le conocerá Galván” “frase proverbial alusiva a un antiguo romance. Se usa para denominar a persona o cosa disfrazada o difícil de reconocer” (*DRAE*, p. 1015).

Paralelamente, la construcción paratextual de las secciones de *Hacia el sur*, crea un torbellino de reminiscencias de sección a sección y de poemario a poemario: *Bajo la lluvia ajena* se abre con un epígrafe de un heterónimo de Juan Gelman, Po I-po. Del mismo modo, en *Hacia el sur*, « Los poemas de Julio Grecco » tienen un epígrafe de Yamanokuchi Ando, otro poeta heterónimo de Gelman. En cuanto a « Los poemas de José Galván » tienen un epígrafe de Julio Grecco, retomado en el poema « Otro tango » (p. 93) subrayada la cita en el poema por el uso de la letra cursiva.

Por fin, la « Noticia » inicial de presentación de José Galván está firmada por Juan Gelman, dándole autoridad a este poeta desconocido en el momento de su inclusión en la obra del argentino. La lectura no deja duda alguna sobre la identidad de este poeta recién revelado y ya desaparecido ; las coincidencias imaginarias son demasiado evidentes y puestas en evidencia. Para acabar, la « Noticia » que encabeza, paralelamente a la anterior, los poemas de Julio Grecco viene redactada y firmada por José Galván. En ella, saluda la memoria de Grecco quien « cayó combatiendo contra la dictadura militar el 24 de octubre de 1976 ». Resulta más extraño aún pensar que esa fecha de la supuesta muerte del supuesto nuevo poeta corresponde casi con la fecha de la propia muerte del hijo de Juan Gelman, Marcelo Ariel Gelman, asesinado por los militares argentinos el 14 de octubre de 1976.

En esta *mise en abyme* de la escritura, de la vida y de la muerte -de hecho, no puede sino llamar la atención el hecho de que, en los versos, Galván tenga los mismos amigos que Gelman cuando Grecco tiene la misma familia- podría encontrarse una respuesta del sobreviviente. El sobreviviente, el que no dio, el que no pudo dar, su propia vida, sino la de sus creaciones sinónimas imbricando paulatinamente realidad y poesía en un mismo sacrificio de dos de sus *egos*. En esta genealogía literaria y biográfica, la dictadura actúa como reveladora de las angustias más profundas del ser humano.

#### **4. un crujir de huesos**

¿Cómo expresar ese dolor o ese estado anterior a la conciencia del dolor?

Del mismo modo que para Primo Levi “Dante no es un modelo, sino más sencillamente una materia”<sup>22</sup>, nos recuerda Hugo Achugar que la intertextualidad en la obra de Juan Gelman es de entender no en “el viejo criterio de la fuente sino de la conjugación de los discursos”<sup>23</sup>.

En los poemas de Juan Gelman, las tensiones se exageran al punto de que el yo poético, para señalar su exhausto recorrido, instala sus pasos en senderos de poéticas abiertas por otros poetas latinoamericanos como asumiendo una de las conclusiones sacadas del análisis de la obra de Primo Levi “Ahí donde la prosa explica, el poema comprende”<sup>24</sup>.

[...] Mientras que el testimonio no tiene explícitamente parte alguna con el trabajo de duelo, -explica François Rastier- la poesía facilita la formulación de la pregunta que obsesiona a los sobrevivientes: ¿cómo hacer el duelo de millones de compañeros, casi todos desconocidos<sup>25</sup>.

Decir este duelo es “navegar en sangre” para retomar el título de un artículo de María Angélica Semilla Durán. El poema es aquél capaz de “decir las caras, decir los cuerpos, los huesos de los muertos”<sup>26</sup>. Ahí donde la lista de nombres creaba un efecto de genealogía que permitía recobrar sentido humano, la enumeración de las partes del cuerpo torturado implica un efecto de desarticulación en el que se instala el discurso poético. En esas bisagras desarticuladas y doloridas del cuerpo torturado, la palabra no deja de señalarse. Reducida a su expresión más íntima y al mismo tiempo incapaz de ser reducida al silencio, la expresión poética surge, con esta “lengua que jadea y gime”<sup>27</sup>. Lejos de toda eufonía, lejos de la euforia de los momentos en que el yo poético consigue recuperar el espacio utópico del sur, el “crujir de huesos” se elabora como una verdadera poética o sea una poética que de verdad permite captar lo elemental, el impacto de la obsesión y del dolor. En *Hechos y relaciones* ya

---

<sup>22</sup> François Rastier, *op.cit.*, p. 65.

<sup>23</sup> Hugo Achugar, « La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada », *Hispanérica*, 1985, n°41, p. 101.

<sup>24</sup> François Rastier, *op.cit.*, p. 92.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 90.

<sup>26</sup> María Angélica Semilla Durán, « Navegar en sangre : Juan Gelman, violencia y memoria » in *Figures de la violence dans la littérature de langue espagnole*, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Université de Paris X Nanterre, 2003, p. 280.

<sup>27</sup> Verso de Gabriela Mistral en el poema « La extranjera » in *Tala*, Madrid, Ed. Cátedra, 2001, 1ª ed. 1938, p. 177.

se preguntaba el poeta: « ¿así chirrían los goznes oxidados de nuestra gracia ? »<sup>28</sup>. Como un eco no tan lejano de los versos finales de *Los heraldos negros* (1918) de César Vallejo<sup>29</sup>:

*Y no saben  
por qué en mi verso chirrían, oscuro sinsabor de féretro,  
luyidos vientos*

Ya en *Bajo la lluvia ajena* se podía escuchar un « rechinar de almas » (p. 20) que anticipaba un “rezonga como un bandoneón mojado hasta los huesos / por la llovizna nacional” (p. 99), versos de *Hacia el sur* que culminan en el poema “Otras escrituras” (p. 92):

*[...] ¿alguno*

*raspando las paredes del mundo con sus huesos ? ¿ves más ?  
¿están raspando las paredes del alma ?/¿escriben  
« viva la lucha » ?/¿raspan  
los muros de la noche ?/¿escriben « viva el alma »/*

*raspan el fuego donde ardí y murimos/todos los compañeros ?/¿escriben ?/  
¿en el fuego ?/¿en la luz ?/¿en la luz de esa luz ?/  
ahora pasan los compañeros con la lengua cerrada/  
pasan entre los pies y los caminos de los pies/*

*pasan cosidos a la luz/  
raspan el silencio con un hueso/  
el hueso está escribiendo la palabra « luchar »/  
el hueso se convirtió en un hueso que escribe/*

En la búsqueda de un ordenamiento, como lo es la de esas listas que constituyen el núcleo de numerosos versos, y aunque aquél no sea explícito, se instala un nuevo « modo de abrazar y agotar el mundo »<sup>30</sup>, articulando de esta forma nociones como las de diferencia y repetición, entre esperanza y muerte, dolor y exaltación de la vida:

*y paco decía sí a cada combate/*

*y luis decía a la ternura sí/  
y miguel ángel decía sí a la locura del ángel de miguel/*

<sup>28</sup> Juan Gelman, *Hechos y relaciones*, op. cit., p. 57.

<sup>29</sup> César Vallejo, *Los heraldos negros*, Madrid, Cátedra, 2002, 1a ed. 1918, p. 141.

<sup>30</sup> Bertrand Rougé (éd.), *Suite et séries*, Pau, PUP, 1994, p. 10, (la traducción es mía).

*y el jote decía sí a la belleza/  
y la negra diana decía sí/ (p. 45-46)*

La retahila citada, subrayada aquí por el sistema anafórico, los paralelismos y demás repeticiones, repasa, cuenta y da cuenta a la vez que canta la desaparición de los amigos al mismo tiempo que instala la procesión de los compañeros que van dentro del yo poético. Se trata de guardar memoria de los miembros de la comunidad para seguir siendo humano. La letanía de los nombres desencadena una nueva sintaxis minimalista en la escritura de los versos. Se puede entender como una suerte de grado cero de la presencia enunciativa por la mínima elaboración<sup>31</sup>. Puede ser sin embargo « una actividad sumamente personal que afirma la capacidad que tiene el individuo de organizar los elementos que constituyen el mundo »<sup>32</sup>. En este sentido, nombrar es evitar la dispersión o volver a darle sentido a lo que fue disperso, desperdigado en el horror de la represión. Se reconstruye una historia, una sintaxis aun con nuevas reglas que son las de colmar el hueco de la pérdida.

El cruzir de los neologismos se añade a estas elecciones poéticas que acaban haciendo sistema. Un sistema más tenso aún si pensamos en los cortes que señalan las barras y que a la vez enlazan y separan, cortan el ritmo, complican la lectura hasta hacer jadear al lector, quitarle el aliento, obligarle a repensar el verso que es un obligarle a repensar el sentido. La interrogación ya no está sólo en la proliferación de los signos de interrogación sino en estos tajos poéticos del pasado. Ante ellos el poeta no puede sino sumarse a la interrogante en que se transforma su testimonio. Ya no se trata de saber para testimoniar sino de ser capaz de resarcir el prejuicio, escarbando con la imagen poética hasta restañar la herida profunda.

Pasando de una interrogante a otra quisiera acabar con ésta de Octavio Paz:

¿es quimera pensar en una sociedad que reconcilie al poema y al acto, que sea palabra viva y palabra vivida, creación de la comunidad y comunidad creadora?<sup>33</sup> (Los signos en rotación, 1964, 253)

---

<sup>31</sup> Marc Chénétier, « Kyrielle et liaison. Propos profanes sur la liste en littérature » in Bertrand Rougé, *op. cit.*, p. 109.

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> Octavio Paz, « Los signos en rotación » in *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, 1a ed. 1964, p. 309.

A ella contesta el poeta Juan Gelman con una capacidad renovada en esas décadas de infamia en recoger las experiencias de exilios y éxodos y sellarlas con experiencias demasiado contemporáneas (en versos de *Bajo la lluvia ajena*; en versos de *Com/posiciones*, por ejemplo).

A ella contesta el poeta Juan Gelman, no en la rotundidad de un saber sino en la inseguridad, en la precariedad, en la inquietud de un verso crujiente, desgarrador. Con la respuesta y la creencia en una “inaferrabilidad” que es la que mueve a los poetas a escribir. Un crujir que es señal de íntimo e infinito dolor y que es poesía cuando el poeta, cualquiera que sea su lugar de nacimiento, “va a buscar lo que el lenguaje no dice”.