



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CATAMARCA
FACULTAD DE HUMANIDADES
Doctorado en Ciencias Humanas. Mención Lengua y Literatura

JUAN GELMAN: escrituras y reescrituras contestatarias
Tesis Doctoral

Doctoranda: Lilia Exeni

Directora: Dra. María Elena Hauy

Septiembre 2023

Índice

1. Introducción

1.1. Argentina en tiempos de dictadura	5
1.2. Literatura y resistencia: narrar desde los márgenes	8
1.3. La cultura de la resistencia	11
1.4. La escritura de exilio durante la última dictadura militar...	14
1.5. El exilio de Juan Gelman	17
1.6. El exilio como espacio contestatario	19
1.7. Cinco poemarios contestatarios	21

2. La escritura de Juan Gelman

2.1. La escritura del duelo en <i>Hacia el sur</i>	23
2.1.1. <i>Lo real espantoso</i> de América Latina	26
2.1.2. De la experiencia de lo <i>real espantoso</i> al duelo por las pérdidas	27
2.1.3. El duelo de un sujeto que mira <i>Hacia el sur</i>	28
2.1.4. Lamento por un <i>vivo amor</i>	31
2.1.5. La extensión del duelo en “Otras partes”	34
2.1.6. Compañeros y patria: doble duelo	36
2.1.7. En síntesis	38
2.2. La escritura del tiempo y del espacio en <i>Bajo la lluvia ajena</i>	41
2.2.1. El valor testimonial de las notas	42
2.2.2. Unas líneas sobre <i>cronotopo</i>	43
2.2.3. La flexibilidad de la categoría	45
2.2.4. El <i>umbral</i> del exiliado	47
2.2.5. El cronotopo del des-encuentro	49
2.2.6. El lector del cronotopo	50
2.2.7. A modo de reflexión	53

2.3. La escritura de los diminutivos en <i>Carta abierta</i>	54
2.3.1. El diminutivo en <i>Carta Abierta</i>	57
2.3.2. El “contrasentido” del diminutivo en <i>Carta Abierta</i>	61
2.3.3. En síntesis	63
2.4. La escritura del yo enmascarado en <i>Los poemas de José Galván y Los poemas de Julio Grecco</i>	64
2.4.1. El sentido polisémico de la máscara	65
2.4.2. Sinonimia, heteronimia y alteronimia como máscaras	67
2.4.3. La voz de Juan en Gelman en las máscaras de <i>José Galván y Julio Grecco</i>	70
2.4.4. El manuscrito hallado, la otra máscara presente	74
2.4.5. El diálogo autor- lector a partir de las máscaras	77
2.4.6. En síntesis	78

3. La reescritura de Juan Gelman

3.1. Juan Gelman: diálogos y reescrituras	80
3.1.1. El proceso de la reescritura gelmaniana	82
3.1.2. La lectura, punto de partida de la reescritura	85
3.1.3. La transcripción en la reescritura	86
3.1.4. Desplazamiento/s de significado/s en la reescritura	87
3.1.5. Los poetas que Juan reescribe	88
3.2. Juan Gelman y Santa Teresa: reescritura de la ausencia	89
3.2.1. Mística y poesía en la obra de Juan Gelman	93
3.2.3. Gelman y Santa Teresa: intención comunicativa	97
3.2.4. Amado ausente = patria ausente	98
3.2.5. El símbolo de la mariposa	106
3.3. Juan Gelman y Francisco de Quevedo: reescribir el olvido	109
3.3.1. El tiempo irreparable	112

3.3.2. Los ecos de Quevedo	116
3.3.3. La “Nota XXII” de Juan Gelman	117
3.3.4. <i>polvo serán más polvo enamorado</i>	119
3.3.5. <i>cruza mi alma el agua fría</i>	121
4. Conclusiones	123
5. Bibliografía	133

Argentina en tiempos de dictadura

*aquí verdaderamente
ha sucedido esto y más*

Juan Gelman

El 24 de marzo de 1976 el Golpe de Estado¹ derrocó al gobierno constitucional presidido por María Estela Martínez de Perón. Los argentinos no sospechaban la particularidad de las decisiones de este proceso, ni las metodologías o estrategias que el régimen incipiente dispondría para alcanzar el disciplinamiento de los ciudadanos. Tampoco eran previsibles las consecuencias que estas acciones traerían posteriormente. “Las Fuerzas Armadas se percibieron como corporación militar por encima de la sociedad, convencidas de que esa identidad les otorgaba la capacidad para hacerse cargo de una sociedad enferma e imponerle una disciplina militar” (de Riz, 2007, p. 56).

A partir de esa fecha la historia del país cambió definitivamente. Con el nombre de Proceso de Reorganización Nacional, la dictadura militar gobernó el país desde 1976 hasta el advenimiento de la democracia en 1983. “La Junta Militar actuó como órgano supremo del Estado y un órgano unipersonal, el presidente de la Nación, era el ejecutor de las grandes políticas trazadas por el poder supremo”, explican Tcach y Servetto (2007, p. 108).

Cuatro juntas militares se sucedieron en el llamado Proceso de Reorganización Nacional. Desde 1976 a 1980, una junta conformada por Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera y Orlando Ramón Agosti; durante 1980 y 1981, los sucedieron Roberto Eduardo Viola, Armando Lambruschini y Omar Domingo Rubens Graffigna; a partir de 1981 asumieron Leopoldo Fortunato Galtieri, Basilio Lami Dozo y Jorge Isaac Anaya; y durante los dos últimos años, 1982 y 1983, Nicolás Bignone, Rubén Franco y Augusto Jorge Hughes. Consecuentemente, Argentina tuvo cuatro presidentes de facto: Jorge Rafael Videla, Roberto Eduardo Viola, Leopoldo Fortunato Galtieri y Reynaldo Benito Bignone, los cuatro surgidos de las columnas del Ejército.

Una de las características del gobierno fue la “bifacialidad del Estado: una parte, pública, apoyada en el orden jurídico y otra, clandestina y terrorista, que practicó una represión sin responsables” (Tcach y Servetto, 2007, p. 108). Las organizaciones sociales y populares se sintieron debilitadas por las presiones ejercidas sobre los lineamientos políticos y sociales. En poco tiempo desaparecieron todos los tipos de prácticas cooperativas y solidarias, al menos oficialmente.

¹ Asumió una junta militar encabezada por los comandantes de las tres Fuerzas Armadas: Jorge Rafael Videla (Ejército), Emilio Eduardo Massera (Armada) y Orlando Ramón Agosti (Fuerza Aérea).

Calveiro (2007) explica que el golpe de 1976 pretendía cambiar el mapa político del país. Según esta historiadora, el objetivo incluía, entre otras medidas de carácter económico, político y social, la eliminación definitiva de la “subversión”, compuesta por todo el espectro político que se oponía al Estado:

Con ese objetivo se diseñó una política represiva de Estado consistente en la desaparición de personas, mediante una institución que había demostrado gran eficiencia en este tipo de práctica a lo largo del siglo: los campos de concentración. No uso esta expresión como un posible eufemismo para remitir al registro del horror. No. Me refiero al campo de concentración como institución del Estado, eje de su política represiva, orientada a la concentración masiva de prisioneros para aniquilarlos y hacerlos “desaparecer” del mundo mediante procedimientos económicos eficientes y tecnológicamente modernos (p.187).

La denuncia se sostiene en datos estadísticos concretos: “En Argentina existieron 340 campos de concentración-extermio, según la documentación del informe *Nunca más*” (2007, p.187). Con estas prácticas represivas institucionalizadas, el escenario se tornó oscuro y temeroso. Las consecuencias alcanzaron a todos los ciudadanos del país, pues la violencia desmesurada trajo aparejada la opresión de la libertad y la violación de los derechos humanos. Al respecto, afirma Pons (1998):

La sociedad estaba totalmente desprotegida. Cualquier persona podía ser detenida o interrogada o puesta a disposición del Poder Ejecutivo, por días, meses o años, sin explicación alguna o proceso judicial. Los familiares de los desaparecidos iniciaban el doloroso peregrinaje de la búsqueda, pero nunca nadie sabía nada y eludía comprometerse. El recurso de *habeas corpus* nunca prosperó entre los años 1976-1979. Los abogados, por temor, no querían firmar dichos recursos (p.37).

Comunica la investigadora que todos los sectores sociales se tornaron vulnerables ante una “desenfrenada y demente cacería de brujas”. La persecución no solo se remitió a los líderes sindicales, referentes de partidos políticos, medios de comunicación o artistas e intelectuales, sino también a sus familiares y allegados, y, “pese a que la Junta Militar instauró la pena de muerte, nunca la aplicó, y todas las ejecuciones fueron clandestinas. De este modo no hubo “muertos” sino “desaparecidos” (Tcach y Servetto, 2007, p. 108).

Respecto de la sistematización de modos y métodos para reprimir y perseguir a quienes pensaban diferente, explica Maristany (1999):

Toda disidencia durante este periodo oscuro fue juzgada como una patología de la sociedad que debía ser combatida para lograr su purificación. Para cumplir esta tarea, el gobierno recurrió a procedimientos de exclusión de todos aquellos discursos considerados peligrosos y, al mismo tiempo, fijó reglas más o menos explícitas para producir los enunciados que tendrían posibilidad de libre difusión (p.28).

Los desaparecidos, en su gran mayoría, fueron intelectuales, artistas, estudiantes, militantes y simpatizantes de grupos, y activistas políticos.

Literatura y resistencia: narrar desde los márgenes

Los acontecimientos suscitados durante la dictadura militar argentina, que inició en el año 1976, han servido como referencia para que un sinnúmero de escritores elabore sus obras a partir de sus experiencias personales.

Sabemos que desde sus orígenes la literatura, conmovida por los aciagos acontecimientos sociales, ha tomado la responsabilidad de convertirse en un reflejo de la realidad; por esta razón, no sorprende que gran parte de la escritura literaria argentina de la década del setenta tenga por finalidad visibilizar la violencia ejercida por el grupo dominante sobre los grupos oprimidos.

Durante el proceso militar la literatura afronta dos desafíos importantes. Por una parte, asume el compromiso de mostrar los abusos extremos y el control represivo ejercido por quienes gobiernan el país; paralelamente, los escritores buscan escapar a la censura y al castigo por levantar la voz. Al respecto, explica Beatriz Sarlo (1987):

Enfrentada con los límites (el sufrimiento exasperado, la muerte) la literatura despliega un discurso significativo para la sociedad, porque, justamente, no hay muchos otros discursos que puedan trabajar como el arte, en un mundo laico y abandonado por los dioses, sobre los límites extremos (p. 35).

Esta literatura de rasgos testimoniales²acompaña los sucesos históricos y, de alguna manera, emerge con el propósito de develar la problemática de la violencia generada y acallada por el orden hegemónico. La literatura pretendía transformar, convencer y dar voz “a algunos de los silencios que bloqueaban la comunicación social en una sociedad profundamente afectada por barreras también discursivas” (Sarlo, 1987, p.34). Según la crítica argentina, las barreras discursivas correspondían a la voz totalizante del autoritarismo, la censura y el sistema internalizado de policía de las significaciones.

Durante los años que los militares gobernaron el país, nuestra disciplina se vio forzada a levantar una salida a la realidad histórica por la que atravesaba. De esta manera, surgieron en la clandestinidad *discursos contestatarios* que marcaban presencia en contra del monologismo estatal. Ilustran, sobre el tema, José Javier Maristany y Francine Masiello, respectivamente:

(...) el dominio público fue vaciado de su polifonía y las voces de la sociedad civil, reemplazadas violentamente por el peso de un discurso oficial que se erigía como modalidad ejemplar de comunicación: según este discurso los individuos no tenían, a partir de ese momento, facultades críticas para participar en la vida social e institucional y su diálogo con el poder fue constantemente censurado (Maristany, 1999, p.28).

Desgarrados entre el centro y la periferia, entre el discurso dominante y la posibilidad de algo distinto, los escritores argentinos cultivaron pues el espacio

² Para hablar de literatura testimonial, seguimos la investigación de Renato Prada Oropeza (2001, p.15), quien da cuenta de que en el discurso-testimonio se destacan tres aspectos:

- a. La relación del enunciado con su marco de enunciación: se trata de una enunciación enunciada en el discurso: de ahí la proliferación de los embragues *yo, aquí, ahora* y (sus equivalentes) en función propia y directa.
- b. La intencionalidad explícitamente referencial a “un hecho”, “acontecimiento”, postulado como real y verificable fuera del discurso.
- c. La intencionalidad *perlocutiva* del enunciado: se dice el discurso para influir en el alocutario, en el receptor; se testimonia sobre un hecho para mover al auditorio a tomar partido sobre el mismo.

marginal, que ofrece una alternativa a la centralizadora inmovilidad del régimen (Masiello, 1987, p.11).

La principal crítica al discurso de la dictadura militar, se asienta en el hecho de que este se propuso ausentar la palabra social. Pero el monólogo autoritario tropezó con la oposición de la voz plural y dialógica del arte pues, desde ese espacio, y recurriendo a una urdimbre de códigos y símbolos propios de la creación artística, se lograron disgregar las conductas unidireccionales impuestas. Así, el arte clandestino propiciaba la libertad de expresión que no se hallaba ni en las calles ni en las instituciones que dependían del estado. Opina sobre el tema Masiello (1987):

Los escritores y los críticos siempre son conscientes de su posición minoritaria y explotan esa perifericidad para desafiar el régimen (...) en el caso de Argentina (...) esas voces minoritarias son reiteradamente utilizadas, ocupando posiciones no autorizadas del discurso. Se caracterizan sobre todo por el surgimiento desde los márgenes donde su heterogeneidad o doble discurso integra diferentes críticas de la cultura argentina (p.11).

Mediante la escritura de ficción se registraron las circunstancias que los otros discursos debían callar. Como en otros momentos críticos, la literatura tomó la responsabilidad de reflejar la historia no oficial del país. La narrativa—especialmente los géneros fantástico y policial— y la poesía—a través de símbolos, metáforas y alegorías—constituyeron vías de escape y espacios discursivos apropiados para huir, en lo posible, de los controles y de las censuras. Al respecto aporta Dalmaroni (2004):

(...) “las ficciones” (escritas durante la dictadura) refractaban la experiencia del terrorismo de Estado y sus efectos mediante estrategias de reescritura (cita montaje, parodia, etc.) desciframiento más o menos alegórico, o mediante el trabajo textual con lo no dicho (el vacío, el silencio, la incompletud o la destotalización del sentido y de la representación) (p. 155).

Enumera el investigador argentino, las estratégicas alternativas de denuncia que surgieron en el país con el propósito de dar a conocer la censura que impartía el régimen.

La cultura de la resistencia

En un revelador artículo, del año 2014, titulado “Argentina, la literatura del desgarró”³, David Marcial Pérez reflexiona:

La literatura argentina, acostumbrada a tejer su universo estético con la turbulenta materia prima de su historia, quedó a partir de los años setenta definitiva y profundamente atravesada por la conmoción del dolor, la ausencia y el exilio.

Efectivamente, el Proceso de Reorganización Nacional se propuso controlar todo tipo de actividad social y, al mismo tiempo, restringir el libre tránsito de la actividad cultural. De esta manera, los diarios, las revistas y los libros solo podían circular previa autorización de los organismos de control. Lo mismo ocurría con las otras actividades artísticas. Tanto las personas como las instituciones que albergaban educadores y trabajadores de la cultura, estaban sospechados. Así lo indican las voces de los protagonistas que sobrevivieron al régimen. A continuación, leemos en el diario *Página 12* de fecha 04/01/2007⁴:

En diciembre de 1976, en un festejo de la Policía Bonaerense, Jaime Lamont Smart, por entonces ministro de Gobierno de la dictadura bonaerense, afirmó: “Hay mucho todavía que averiguar en el país, porque la subversión y estos combatientes no nacieron de la nada. Todo eso fue causa de personas. Llámense políticos, sacerdotes, periodistas, profesores de todas las categorías de la enseñanza, que en su momento los armaron”. Para Smart, “la subversión es ideológica”. Por eso señaló que “la infiltración más peligrosa es la que existe en el ámbito cultural”.

Pero el espacio cultural no fue el único que se vio desarticulado. El mismo propósito alcanzó a los medios masivos de comunicación. La presión que el régimen ejerció sobre la prensa era tan intensa, que ésta no comunicaba ninguna noticia que pudiera ser censurada. En la mayoría de los casos se transmitían datos inexactos debido

³ Vista en https://elpais.com/cultura/2018/11/30/actualidad/1417312031_583639.html

⁴ Visto en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/1-25390-20017-01-04.html>

a “la autocensura que los medios escritos estaban ejerciendo sobre su propia tarea, y que era funcional a la estrategia de desinformación y ocultamiento de la dictadura” (Saborido y Borrelli, 2016, p.6).

En el Anexo I, titulado “Medidas inmediatas de Gobierno”, del Documento Básico y Bases Políticas de las Fuerzas Armadas para el Proceso de Reorganización Nacional (1980, p. 27), se lee:

1.8 Control de los órganos de difusión por medio de la aplicación taxativa de las leyes correspondientes modificadas convenientemente, a fin de que sirvan a la obtención de los objetivos básicos establecidos.

A partir de 1983 surgieron cataratas de informes, capítulos de libros y libros completos, a fin de analizar la oscura red que articuló los trabajos conjuntos entre el periodismo y la dictadura militar. Estas investigaciones describen minuciosamente cómo, también en este plano, hubo un trabajo cooperativo y sistemático para desarmar toda intención de denuncia y de protección a la libertad de prensa y a la defensa de los derechos de los ciudadanos.

Brenda di Paolo en el artículo “Política y medios: las tensiones de la prensa argentina en dictadura y democracia”, señala que *La Nación* y *Clarín* fueron los diarios denominados “socios” de la dictadura; y que éstos, al organizar sus agendas, “solían tener una mirada sesgada que se ajustaba a la Doctrina de la Seguridad Nacional” (di Paolo, 2017, p. 332). Asevera, además, que inducían a los receptores a “una interpretación de la realidad que invisibilizaba gran parte de los atropellos que la administración dictatorial cometía amparada en su proyecto de país”. En la misma línea de investigación, el trabajo de Marcelo Borrelli y Jorge Saborido (2016) se remite a denunciar las estrategias del diario *Convicción* creado por el almirante Eduardo Massera, durante el proceso, con el propósito de acompañar el plan de “reorganización” impuesto por los militares y de atenuar, al mismo tiempo, las denuncias surgidas desde las diferentes aristas de la sociedad civil. Las miradas agudas de los investigadores les permiten reflexionar sobre este medio: “Sus críticas y señalamientos estuvieron dirigidos a enderezar y revitalizar al gobierno militar, con una óptica ubicada desde “dentro” del bloque de consensos que sostenía a la dictadura” (2016, p. 86).

En un lugar de mayor riesgo se ubicaron los profesionales que alentaron la exposición de las prácticas represivas y terroristas para denunciar la desaparición de sus

compañeros de trabajo y, en repetidas oportunidades, de familias completas. A 36 años del golpe militar, el periodista Osvaldo Aguirre escribió en el blog “Señales comunicación, medios, cultura y +”, un artículo titulado “La prensa bajo la dictadura”⁵. El texto denuncia las persecuciones y las censuras que sufrieron los medios, incluso, antes del golpe:

La prensa fue un objetivo clave de la dictadura, como lo prueban los 112 periodistas argentinos que fueron desaparecidos (...). En rigor, la persecución y la censura comenzaron antes del golpe, durante el gobierno de Isabel Perón, con la prohibición de Militancia, El Mundo, Noticias, El Descamisado, El Peronista, La Calle, El Nuevo Hombre y Satiricón, entre otros medios acusados de formar parte del "terrorismo periodístico". Enrique Raab, Francisco Urondo, Rodolfo Walsh, Rafael Perrota, Alicia Eguren y Raymundo Gleyzer fueron algunos de los periodistas desaparecidos y muertos a partir del golpe de 1976.

Explica Aguirre que la *Agencia Clandestina de Noticias* (ANCLA) y *Cadena Informativa*, medios de comunicación creados por el periodista Rodolfo Walsh, surgieron con el objetivo de informar acerca de la represión y de advertir sobre las planificaciones que los militares tenían previstas para el plano social y económico del país. Si bien no fueron los únicos medios que se arriesgaron a destrabar la verdad, se convirtieron en los más visibles y perseguidos durante el régimen.

Por su parte, advierte Natalia Vinelli⁶ que, en *Cadena Informativa*, era el propio Walsh el que escribía los mensajes particulares, sin intención de esconder la identidad. Al pie de cada texto expresaba:

Cadena Informativa es uno de los instrumentos que está creando el pueblo argentino para romper el bloqueo de la información. Cadena Informativa puede ser USTED MISMO, un instrumento para que usted se libere del terror y libere a otros del terror. Reproduzca esta información, hágala circular por los medios a su alcance: a mano, a máquina, a mimeógrafo. Mande copias a sus amigos: nueve de

⁵ Visto en <https://seniales.blogspot.com/2018/03/la-prensa-bajo-la-dictadura.html>

Rodolfo Walsh, “Crónica del Terror”. Informe número 1, diciembre de 1976, de Cadena Informativa. Compilado por Horacio Verbitsky (1985).

⁶ Visto en: www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/ancla/ancla_07.htm#notas_00 01/08/2017

cada diez las estarán esperando. Millones quieren ser informados. El terror se basa en la incomunicación. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad. DERROTE AL TERROR. HAGÁ CIRCULAR ESTA INFORMACIÓN.

Lila Pastoriza, Lucila Pagliai, Eduardo Suárez (quien desapareció en agosto de 1976) y Carlos Aznárez fueron algunos de sus redactores.

El mayor perjuicio de la prensa escrita, alineada con el gobierno, estuvo relacionado, en palabras de di Paolo (2017, p. 334), con la “omisión del horror”, pues no dudaron en callar u ocultar acciones de represión, de persecución y de desaparición, además de las reiteradas violaciones a los derechos humanos ejercidas por parte de los militares.

La escritura de exilio durante la última dictadura militar argentina

Desde 1976 cientos de ciudadanos argentinos se vieron obligados a abandonar el país para construir un nuevo horizonte de expectativas frente a la sangrienta realidad de Argentina. La mayoría de estos compatriotas se enfrentó a situaciones de expulsión y persecución, y muchos de ellos, a la tortura y a la muerte. En el texto *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*, Lida, Crespo y Yankelevich manifiestan:

El estudio de la represión en los últimos años de la dictadura pasa obligadamente por una de sus facetas menos estudiadas: el exilio de numerosos argentinos que debieron huir del país para preservar su seguridad e integridad físicas. Sólo en las últimas dos décadas el exilio se ha convertido en objeto de debate desde diversas perspectivas: política, jurídica, memorialista y de derechos humanos. (Lida, Crespo, Yankelevich, 2007, p. 15)

En una investigación para su trabajo “Poéticas de exilio” Hernán Jaime Fontanet Villa, exhibe una amplia lista de escritores argentinos que padecieron el proceso dictatorial. Expresa el investigador español (2002, pp. 5-6):

A través del presente trabajo quiero agradecer y humildemente homenajear a todos los intelectuales argentinos desaparecidos o exiliados que creyeron en las posibilidades de un proyecto literario nacional, tales como:

Alberto Acosta	Leónidas Lamborghini
Alicia Dujovne Ortiz	Luisa Futoransky
Antonio Di Benedetto	Manuel Puig
Arnaldo Calveyra	Mario Goloboff
Carlos Pérez	Martín Micharvegas
Daniel Moyano	Mempo Giardinelli
Dardo Dorronsoro	Miguel Ángel Bustos
David Viñas	Néstor Perlongher
Edgardo Cozarinsky	Oscar Barros
Eduardo Molina Emilio de Ippola	Osvaldo Lamborghini
Federico Moreira	Osvaldo Soriano
Federico Undiano	Pedro Orgambide
Francisco <i>Paco</i> Urondo	Raymundo Gleyzer
Gregorio Manzur	Ricardo Luna
Haroldo Conti	Roberto Santoro
Héctor Bianciotti	Rodolfo Rabanal
Héctor Tizón	Rodolfo Walsh
Humberto Costantini	Roma Mahieu
Jorge Alemann	Santiago Sylvester
Jorge Asís	Saúl Yurkievich
Juan Carlos Martini Real	Simón Kargiemann
Juan Gelman	Teuco Castilla
Juan José Saer	Tomás Eloy Martínez
Julio Cortázar	Vicente Battista
	Vicente Zito Lema

En ese contexto de autoritarismo y censura, los escritores que fusionaron militancia y literatura fueron severamente perseguidos. Algunos forman parte de la extensa lista de ciudadanos argentinos que desaparecieron durante el régimen militar. “La producción literaria del exilio constituye un subsistema, que se integra de una manera especial en el campo cultural argentino”, explica Maristany (1999, p.18), refiriéndose al bagaje escriturario que se fortaleciera durante la década del 70 lejos del país, pero cerca de los hechos que ahogaban la libertad de los argentinos. Más allá de la desesperante salida que representaba el destierro, ésta constituía la única posibilidad de supervivencia.

En este sentido, los acontecimientos que se desarrollaban en Argentina no eran muy diferentes de los sucesos de países vecinos. Frente a la emergencia por la subsistencia, el exilio abría la posibilidad de develar al mundo, en primera persona, la angustiada realidad de los países reprimidos. En el artículo denominado “Exilio y política en América Latina: nuevos estudios y avances teóricos”, Luis Roniger y Pablo Yankelevich (2009) informan que la producción acerca del exilio se organiza a partir de diversas fuentes. Entre estas “una literatura ensayística de carácter testimonial que sin duda señala el profundo impacto de un fenómeno que fue consecuencia de la instauración de las dictaduras militares entre los años sesenta y ochenta del siglo pasado”. Por otro lado, Roniger y Yankelevich destacan las indagaciones que se han divulgado “en el territorio de la crítica literaria, centradas sobre todo en el significado universal de la experiencia, y por ende haciendo énfasis en la dimensión subjetiva de quienes han sido condenados a las más diversas formas de expatriación” (2009, p.8).

Expulsión, destierro, expatriación, éxodo, abandono, alejamiento, desarraigo, ausencia, apartamiento, marginación, desolación, son solamente algunas de las aristas teóricas que integran el amplio alcance de la categoría *exilio*⁷, y los discursos literarios que se desprenden de las traumáticas vivencias que atraviesan los sujetos exiliados, irremediamente se circundan de los hechos extraliterarios que los ubicaron en ese “salto”.

⁷ La palabra exilio se define etimológicamente como “destierro”. Tomado del latín *exsilium* íd., deriv. de *exsilire* “saltar fuera” (y éste de *salire* saltar”) (Coromidas1987).

Por su parte, la RAE afirma que el término deriva del latín *exilium* y significa:

1. m. Separación de una persona de la tierra en que vive.
2. m. Expatriación, generalmente por motivos políticos.
3. m. Efecto de estar exiliada una persona.
4. m. Lugar en que vive el exiliado.
5. m. Conjunto de personas exiliadas.

(Visto el 15/01/2021 en <https://dle.rae.es/exilio>).

Un recorrido amplio del concepto, se encuentra en el artículo “El origen del exilio. Una genealogía posible”, de Nicolás Hochman en *Tram[p]as de la comunicación y la cultura* (N.º 83), e028, abril-septiembre 2018 ISSN 2314-274X <https://doi.org/10.24215/2314274xe028>
<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/trampas>

El exilio de Juan Gelman

tu corazón oye dos

llantos/

el tuyo/ de nacer/

el otro/ si te vas/

Juan Gelman

El escritor argentino Juan Gelman se anota en la nómina de los intelectuales que debieron refugiarse en territorios extranjeros para salvar sus vidas. En ese marco, como tantos intelectuales, Gelman vuelca su pluma a un discurso de rasgos testimoniales y autobiográficos que narra los sucesos como hechos históricos y, al mismo tiempo, da cuenta de experiencias personales frente a las vicisitudes del exilio.

Se podría decir que el proceso de la escritura gelmaniana y sus efectos forman parte de su propia historia literaria, pues el acto poético supera lo ficcional y la palabra asume el rol de testigo privilegiado de una verdad espantosa. Se manifiesta en la *poiesis* del escritor argentino una *escritura contestataria* y comprometida que fusiona el duelo por las pérdidas abruptas junto a las denuncias por las reiteradas y cotidianas injusticias. Esta característica particular de su discurso vehiculiza un acto de resistencia frente al terrorismo de estado y a la persiste la violación de los derechos humanos.

Como todos los exiliados, Gelman ha transitado por una etapa de convencimiento de que su exilio no sería definitivo y de que, pasado un tiempo prudencial, regresaría a un país distinto de aquel que dejó: *estoy aquí para hablar de los vientos que viajan hacia/ el porvenir/ (...) hacia el cielazo que vendrá y tendrá cara de paco/ y toda la tristeza o dolor/sufrimiento/padecimiento/y todo/lo que le mojaba los pies/ era para que el arbolito creciera y soplara hacia el sur/*, expresan los versos de “Oír”, que integran el poemario *Hacia el sur* (1982). Sin embargo, la realidad truncó esa certidumbre, esa esperanza, pues Argentina estuvo bajo el mando del gobierno militar durante siete años. En ese período, mientras en el país el clima de opresión, de torturas, de clandestinidad, se había transformado en una cuestión cotidiana, los exiliados comenzaron a asumir el destierro como una condición inevitable y permanente. Al respecto señala el poeta: “Después del 24 de marzo, volví clandestinamente al país en octubre del 76 y en mayo del 78. Luego de ese segundo regreso comprendí que el exilio iba a ser largo” (Gelman, 1999, p.39). Esta nueva condición, la condición de sujeto desterrado, pero de alguna manera a salvo de las peligrosas circunstancias por las que atravesaba la sociedad argentina, descubre una voz poética que transita la expresión testimonial. La marginación del exilio inaugura un espacio para la denuncia y el rechazo a las posiciones hegemónicas imperantes en el Cono Sur: *alma mía que así crecés contra las bestias/ dame valor o fuego/ pueda podrirme/ continuar/ para que coma la victoria*, enuncia en “El frío de los pobres”, poema de *Sí dulcemente* (1980).

El exilio como espacio contestatario

“Hombre al que le han segado la familia, que ha visto morir o desaparecer a los amigos más queridos, nadie ha podido matar en él la voluntad de subtender esa suma de horror como un contragolpe afirmativo, creador de nueva vida”, expresa Julio Cortázar (2011, p.7) sobre Juan Gelman en la apertura de *Interrupciones I*, publicada en 1986. Es más, el hecho de haber sido expulsado de una forma abrupta de su historia, de su vida cotidiana y de sus afectos; y la culpa de reconocerse sobreviviente de una comunidad flagelada, hizo que el escritor resolviera su insostenible padecer en el ejercicio de la escritura. Como respuesta a los sucesos del país, su impulso inmediato fue recuperar, mediante la palabra, su experiencia personal y anudarla a la de los hombres y mujeres que transitaban por las mismas circunstancias, a los *exiliados del sur sin casa o número, que se fueron del país o patria o puma, y que hoy, como él, por el dolor pasean como niños/ bajo la lluvia ajena*. (Nota XXII de *Notas*, de 1979).

En el marco de la *poiesis* gelmaniana, la escritura contestataria se acerca a un discurso ideológico que revela un costado de compromiso social, y pone en evidencia los recursos ilimitados que un acto literario le brinda al escritor. En su concepción dialógica, Bajtín concibe el discurso como un encadenamiento interminable de enunciados a los que el hablante se suma con su intervención:

Es más todo hablante es de por sí un contestatario, en mayor o menor medida: él no es un primer hablante, quien haya interrumpido por primera vez el eterno silencio del universo, y él no únicamente presupone la existencia del sistema de la lengua, sino que cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con los cuales su enunciado determinado establece toda suerte de relaciones (se apoya en ellos, problematiza con ellos, o simplemente los supone conocidos por su oyente). Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados (Bajtín, 2003, p. 258)

Para construir su proyecto escriturario, Juan Gelman centraliza el acto enunciativo en sí mismo, rasgo coincidente en los escritores desterrados. Ciertamente, en los discursos de exilio se observa una tendencia hacia las escrituras del “yo” en donde los desplazamientos forzados y la falta de ubicuidad al nuevo hábitat determinan una base sólida para la organización de la narración. En este sentido, el discurso contestatario de Gelman, remite al lector a pasajes de la vida de un “yo” -unas veces visible, y otras oculto

en una multiplicación de máscaras- que comparte con sus lectores la historia de sus pensamientos y acciones, hechos que lo definen como emisor y protagonista del texto que ofrece. Coincidimos, en este punto, con Laura Scarano (1994), quien en un estudio acerca de los escritores españoles exiliados durante la dictadura franquista, explica:

En las poéticas llamadas “sociales” o “testimoniales” es frecuente este recurso del correlato autorial, como procedimiento privilegiado por el cual emerge un yo con nombre propio verificable, el del autor empírico, que se hace cargo de la voz enunciante a la vez que se apropia y explota la biografía real del autor. De este modo se construye en el texto una “representación verbal”, análoga a la del autor empírico (Scarano, 1994, p.19)

Durante la producción de exilio, la voz enunciativa que traspasa la poética gelmaniana asume, generalmente, la primera persona del singular: *te voy a matar, derrota/ nunca me faltará un rostro amado para matarte otra vez* (“Nota I”, en *Notas*, 1979). En otros momentos, el “yo” se confunde en una voz colectiva mediante el uso de la primera persona del plural: *Iremos a parar a cualquier playa. Vamos a hacer un fueguito contra el frío y el hambre* (“XVII”, en *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*, 1980). En ambos casos el lector registra una clara fusión entre las voces del texto y la voz del autor, entre el “yo ficcional” y el “yo biográfico”, que va develando y restaurando los motivos y las consecuencias del destierro.

En el marco de esta poética contestataria el “yo poético” se vincula, directamente, con el no reconocimiento, con el des-conocimiento, del espacio físico que alberga al poeta exiliado. Según Geneviève Fabry (2008) la definición tradicional de exilio suele hacer hincapié en la dimensión espacial. Afirma: “toda la indagación de Gelman tiende a interiorizar la experiencia del exilio y a desandar el camino –en el sentido estricto de la palabra– transformando la distancia espacial en distancia temporal” (p. 237). A la reflexión de Fabry aportamos que, al superar el desconcierto y la vulnerabilidad provocados por el destierro, la escritura de Gelman se convierte en encuentro de voces que dialogan para reconstruir la memoria del pasado y revelar, al mismo tiempo, las injusticias del presente. El oyente reconoce la tensión que atraviesa el sujeto que comunica el discurso, ya que éste gravita entre un lugar desconocido –hábitat real–, y el espacio idílico que representa un anhelo, un deseo de realidad imposible. El “yo” deambula entre ambos espacios sin reconocerse y, en su necesidad por superar el

descentramiento, habita en un intersticio, en un umbral, desde donde estimula la memoria para re-construirse y no quedar deshecho de su historia y de su identidad.

Cinco poemarios contestatarios

El trabajo que presentamos en esta primera parte de la investigación, se detiene en cinco poemarios de la producción de exilio de Juan Gelman:

Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)

Hacia el sur

Los poemas de José Galván

Los poemas de Julio Grecco

Carta Abierta

El primero, *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*, escrito en Roma y publicado en 1980, se compone de textos que comunican (notifican) las angustias, las proscripciones y las derrotas por las que atraviesa el emisor junto a sus compatriotas exiliados. El lector transita por un lenguaje cristalino que le posibilita ubicar un tiempo y un espacio determinados. La fusión de ese tiempo y de ese espacio constituye el eje de nuestro análisis, sostenido por la dimensión teórica denominada *cronotopo* y propuesta por Mijail Bajtín en *Las formas del tiempo y del cronotopo* (1973). Observamos cómo el receptor se apropia de las referencias del texto y reconstruye el horizonte de sentidos propuesto por Gelman. En el interior de cada nota se evocan alusiones específicas al espacio, al tiempo y a las situaciones que desencadenaron el desplazamiento involuntario del exilio. Desde el exterior, el lector advierte la postura *contestataria* del autor y actualiza la situación del país a raíz de los acontecimientos ocurridos durante la dictadura militar. En tanto que, en el interior, el emisor de las notas rememora, luego comunica e interpela a su oyente con el objetivo de activar su compromiso y prolongar las denuncias.

En el poemario *Hacia el sur*, publicado en el año 1982, acompañamos el recorrido de un sujeto extraviado que, encontrándose en el hemisferio norte, Roma, Europa, dirige su atención *Hacia el sur*. Alrededor de “sur” se delimita un abanico de hechos que exponen la historia reciente del país. Mediante el análisis de la categoría *duelo*, siguiendo las reflexiones teóricas de Paul Ricoeur (2000), reconocemos a un “yo poético” sumido en el desconsuelo por las pérdidas de familiares, amigos y otros afectos. Así, surgen otra vez los temas recurrentes de la poética de exilio del escritor argentino, las angustias por los compañeros desaparecidos y los homenajes. Sin embargo, destacamos que en *Hacia*

el sur, el duelo no se prolonga -ni se cierra- en la angustia; por el contrario, el emisor se hace tiempo para escudriñar en su memoria y activar la palabra como estrategia de respuesta y de denuncia.

A continuación, a partir del complejo simbolismo de la máscara (Bajtín, 2003) y de su idea de transformación en la literatura, analizamos dos aspectos de la construcción autoral de Juan Gelman en *Los poemas de José Galván* y en *Los poemas de Julio Grecco*: la técnica del “manuscrito hallado” y el juego de “enmascaramiento del yo” en heterónimos, seudónimos y alterónimos. En ambos poemarios, el recurso que articula el ser y el parecer del autor real y de los autores ficticios, el juego de mostrar los mismos hechos desde diferentes perspectivas -como espejos que se multiplican-, la posibilidad de superponer una pluralidad de voces que fusionen las mismas intenciones, constituyen confusos y artificiosos juegos barrocos. A la par de su complejo procedimiento autoral, Gelman ofrece información relacionada con la dictadura militar: fechas, lugares y situaciones específicas que el lector interpreta como “comunes” a los “tres” escritores: Juan Gelman, José Galván y Julio Grecco. Al final del camino el receptor de estos discursos, recupera la diversidad de ecos que emanan de la misma fuente, y puede apreciar que detrás de las máscaras, encubiertas en el sistema enunciativo de los textos, se desplazan intenciones estéticas e ideológicas por parte del autor.

Para concluir el primer recorrido de la investigación, estudiamos el poemario dedicado a su hijo, *Carta Abierta*, escrito entre París y Roma y publicado en el año 1980. Nos detuvimos en el uso de los *diminutivos* en la obra gelmaniana, que ya ha sido revisado por Jorge Bocannera en *Confiar en el misterio* (1994). Nos hemos situado en el texto *El estilo de Santa Teresa*, en *La lengua de Cristóbal Colón* (1942), obra del filólogo español Ramón Menéndez Pidal, y desde allí ampliamos las reflexiones de Bocannera, biógrafo de Gelman. De la revisión teórica dedujimos que la escritora mística privilegia los diminutivos por diferentes motivos, pero siempre con el propósito de elevar esta clase de palabra a su mayor expresión en el contexto de la escritura literaria. El poeta de *Carta abierta* reescribe el pasado a través del uso de los sufijos. A lo largo de toda la obra éstos se convierten en un vehículo que traslada al emisor a la realidad deseada, es decir, al mundo infantil (y pasado) en que reside el hijo vivo. Mediante la evocación y el grato recuerdo del hijo, la desolación se acrecienta y el regreso a la realidad, paradójicamente, convierte el presente del poeta en un tormento desde donde debe nacer, a pesar de la insostenible agonía, una voz fortalecida y contestataria.

La escritura del duelo en *Hacia el sur*

*dulce era
el vivo amor que aunaba almas y ahora
cruje bajo la dictadura militar*

Juan Gelman

Durante la década del setenta el afianzamiento de las dictaduras en el Cono Sur transformó la vida política, social y económica de cada uno de los países involucrados. El golpe de Estado, que ubicó a Hugo Banzer Suárez en la presidencia de Bolivia, inició el 21 de agosto de 1971 y se extendió hasta el año 1978. El 27 de junio de 1973 José María Bordaberry, presidente de Uruguay, con el apoyo de las Fuerzas Armadas disolvió las Cámaras de Senadores y Representantes de su país, dando inicio en ese acto a un gobierno anticonstitucional que finalizaría el 01 de marzo de 1985. El 11 de septiembre de 1973 Augusto Pinochet encabezó el golpe militar que destituiría al entonces presidente Salvador Allende, quien perdería la vida en circunstancias poco precisas el mismo día de la represión. En Brasil Ernesto Geisel, surgido de las filas de la Alianza Renovadora Nacional, arribó a la presidencia el 15 de marzo de 1974. En tanto, en Paraguay gobernaba Alfredo Stroessner Matiauda desde el 11 de julio de 1954. Su permanencia en el poder se extendería hasta febrero de 1989.

En Argentina, el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 destituyó a la presidenta de la Nación María Estela Martínez de Perón y asumió, en su lugar, una Junta Militar de Gobierno representada por el teniente general Jorge Rafael Videla, el almirante Emilio Eduardo Massera y el brigadier general Orlando Ramón Agosti. A partir de ese momento se iniciaría, en el último país con gobierno democrático del Cono Sur, el Proceso de Reorganización Nacional.

En un análisis sobre las dictaduras del Cono Sur, Betina Kaplán expresa:

En los años 70 los militares tomaron el poder en Argentina, Chile y Uruguay. Aunque en el Cono Sur ya había habido dictaduras, no existían precedentes históricos de regímenes de terror que amenazaran y transformaran la vida política, social y cultural en un grado tan profundo como bajo estos gobiernos militares. Los regímenes militares de los tres países tuvieron diferentes formas de actuar, pero en los tres se relacionó el bienestar de la nación con la justificación de una represión también sin antecedentes por su crueldad y alcance a toda la sociedad. Las dictaduras en los tres países medicalizaron su discurso y se propusieron como la curación de un cáncer nacional que debía ser extirpado. Las técnicas de secuestro y tortura constituyeron una de las manifestaciones más extremas de la represión (p.3).

Desde la perspectiva de esta investigadora un común denominador atraviesa los gobiernos de facto de los tres países: la violencia desmedida tras el cumplimiento del objetivo. En este contexto de represión, la nómina de las acciones desplegadas por los militares, es extensa:

- Censura
- Represión
- Ruptura del orden institucional
- Prohibición de actividades por parte de organizaciones de la sociedad civil
- Aniquilación de la libertad política
- Suicidios
- Exilios
- Desapariciones
- Expropiación de bienes
- Sustracción de bebés y niños
- Clausura de medios de comunicación
- Manipulación de la información institucional

La vida de los ciudadanos se vio afectada en todos los planos de la sociedad. La situación de incertidumbre y angustia se hizo extensiva también al orden intelectual. Al respecto, Mario Benedetti reflexiona en *La cultura, ese blanco móvil*:

En la literatura latinoamericana actual, no hay legado cultural que iguale en fuerza la influencia de la mera realidad. En términos del *dasein* existencialista y heideggeriano, el ser humano no se pregunta por el sentido del ser. En América Latina se vuelve, acaso inconscientemente, a la fuente etimológica: existencia significa “lo que está ahí...”. Y lo que está ahí en nuestros países son las cincuenta mil vidas que costó a los nicaragüenses desembarazarse de los Somoza, los cuarenta mil muertos de El Salvador en los últimos tres años, o el terrible promedio de un asesinato político cada cinco horas en Guatemala. Lo que está ahí son los miles de desaparecidos del Cono Sur.

Para los intelectuales europeos la muerte es hoy un tema básico como preocupación ante el obligado destino del hombre. Pero en América Latina la muerte es una absurda, prematura e injusta interrupción de la vida.

(...) Ojalá nos llegue muy pronto la época en la que podamos considerar la muerte en términos de ontología y no de masacre (Benedetti, 1992, p.117).

Las actividades artísticas en general, y la literatura en particular, encuentran formas, modos, tonos, lenguajes y estilos para expresar lo prohibido, para decir lo indecible, para mostrar lo escondido, para denunciar lo injusto.

Lo real espantoso de América Latina

Varios críticos e historiadores han utilizado la expresión *real espantoso*, vertida por el escritor ecuatoriano Jorge Enrique Adoum⁸, para hacer referencia a los gobiernos dictatoriales y a sus drásticas consecuencias dentro del territorio latinoamericano. El párrafo que contiene la expresión vio la luz en el año 1974, en el marco del trabajo denominado “El artista en la sociedad latinoamericana”, y expresa: “A partir de la década que comienza en 1920, el arte encara la realidad social de América Latina, prisión colectiva, la fosa común, lo real espantoso de nuestros países, a veces con una declarada voluntad de contribuir a alterar el orden de la injusticia, y el orden del arte oficial también” (Adoum, 2000, p.208).

La expresión se publicó en 1974 y desde entonces se repite ininterrumpidamente. “Lo real maravilloso: una de las caras de América latina. Y esa otra, ensangrentada, intolerable “lo real espantoso”, señala Rosalba Campra en “La realidad sin maravilla” (1987) y, apoyándose en la expresión de Adoum, describe cómo la violencia de las dictaduras “manifiesta o subterránea, atraviesa toda la realidad latinoamericana y, por lo tanto, toda su literatura”. Advierte que la violencia suscitada en los países de nuestro continente, surgida mediante los golpes militares, le ha dado unidad a la literatura, “la violencia aparece como el revés necesario de toda trama, porque es el revés de toda la realidad”, afirma (1987, p.82).

En la misma línea de compromiso, el escritor chileno Salvattori Cóppola reflexiona en la ponencia “Asumir literariamente lo real-espantoso”:

La literatura asume dos vertientes: la que se hace en el continente y la del exilio: Ejemplos, “El libro de Manuel” de Cortázar, “Primavera en una esquina

⁸ El trabajo se publicó en Bayón, Damián (edit.) *América latina en sus artes* (1974).

rota”, de Benedetti, “La casa de los espíritus”, de Isabel Allende. Esta literatura que da cuenta de lo real espantoso en América Latina no se contradice con otras corrientes literarias como el “realismo mágico”, pues estos escritores también asumen en sus lenguajes la dramática realidad del continente (Cóppola, p.2000).

El chileno, que conoció de cerca el exilio, afirma que en Latinoamérica los escritores dejan de escribir para un pueblo abstracto y lo hacen en medio de sus compromisos sociales y sus luchas.

También Mario Benedetti se ha pronunciado sobre el tema sintetizado la dicotomía espantoso-maravilloso, de la siguiente manera:

Sin dudas la realidad latinoamericana incluye lo *real maravilloso*, que tantas excelencias ha brindado en la obra de Carpentier, pero también incluye algo que Jorge Enrique Adoum denomina lo *real espantoso*, y que hay muchos escritores que no le hacen asco a esa sangrante, y a veces tétrica zonal de lo real. Vale recordar aquí el estremecedor testimonio de *Operación Masacre* y *La patria fusilada* de los argentinos Rodolfo Walsh y Francisco Urondo, respectivamente (...) (Benedetti, 1996, p. 58).

Lo cierto es que la expresión *real espantoso* se ha convertido en una condición teórica que da cuenta de cómo las señales de la violencia y del dolor impregnan la realidad de los pueblos latinoamericano y, a la par, las páginas de sus escritores. Y, si bien la violencia y la injusticia han sido analizadas en la literatura de nuestro continente como una huella inalterable de la historia de la conquista, en los últimos tiempos la expresión de Adoum vino a ilustrar las acciones desarrolladas por los gobiernos militares.

De la experiencia de lo *real espantoso* al duelo por las pérdidas

Cientos de textos de literatura e historia, y otros tantos artículos periodísticos, organizan un mapa escriturario que descubre, durante la década del 70, una América Latina alejada de las exóticas y pintorescas postales. El escenario de lo *real espantoso*, descrito en esas páginas, desnuda a un comunicador que se enfrenta a los golpes de su desgarradora realidad.

En el análisis de esos discursos es posible develar la necesidad de reconstruir a través de la memoria y del trauma, porciones de las historias personales y sociales de los protagonistas. Los emisores de estos textos son sujetos desorientados por las ausencias y las pérdidas abruptas. Son sujetos que, en un intento por resucitar el pasado, transitan por un permanente pasaje de *duelo* pues, al decir de Ricoeur (2000, p.106) “El trabajo de duelo es el camino obligado del trabajo de recuerdo”. Recurriendo a un juego de palabras entre duelo y recuerdo, el filósofo explica por qué un término contiene al otro: “se puede sugerir que el trabajo de duelo se revela costosamente liberador como trabajo de recuerdo, pero también recíprocamente. El trabajo de duelo es el costo del trabajo del recuerdo; pero el trabajo del recuerdo es el beneficio del trabajo del duelo”, expresa (2000, p.99).

En 1917 el psicoanalista austríaco Sigmund Freud publica *Duelo y Melancolía*. El texto se refiere a las reacciones de los sujetos ante las pérdidas, los desplazamientos o las renunciaciones de objetos preciados. La investigación se centra en el análisis del cuadro melancólico en comparación a una situación normal de duelo. Ricoeur explica que Freud no estudia el duelo en sí mismo, “sino como término de comparación para descubrir mejor los enigmas de la melancolía”. Refiriéndose a *Duelo y Melancolía*, dice: “sobre todo, ese ensayo despierta profundos ecos en una experiencia milenaria que tuvo a la melancolía misma por tema de meditación y por tormento” (2000, p.99). Aporta el filósofo francés: “Las conductas de duelo, que se ponen de manifiesto desde la expresión de aflicción hasta la completa reconciliación con el objeto perdido, son ilustradas por las grandes celebraciones funerarias en torno a las cuales se reúne todo un pueblo” (2000, p.108).

En este apartado la categoría *duelo* nos posibilitará el encuentro con el poemario *Hacia el sur*, publicado por Juan Gelman en el año 1982. La obra contiene quince poemas en los que se reconoce a un emisor sumido en un duelo constante por las pérdidas de familiares, amigos y otros afectos. Así, surgen, de manera recurrente, las angustias por los compañeros desaparecidos, el extrañamiento por la patria, los homenajes. *Hacia el sur* incluye tres poemarios más: *Los poemas de José Galván*, *Final* y *Los poemas de Julio Grecco*.

El duelo de un sujeto que mira *Hacia el sur*

Desde el título Gelman ubica a sus lectores en la topografía argentina. El poeta se encuentra en el hemisferio norte: Roma, Europa; sin embargo, dirige su atención *Hacia el sur*. Alrededor de “sur” delimita un abanico de hechos que re-construyen la historia

reciente del país; son situaciones extremas que alimentan su perdurable duelo. “Homenajes” abre el poemario denunciando la muerte de “el Ronco”. En la tercera estrofa el yo poético desnuda, ante el lector, la crítica situación del país sumido por la dictadura militar de Argentina:

*al Ronco lo apresaron los militares/
al Ronco lo torturaron los militares de mi país/
al Ronco lo mataron los militares de huevos de fuego
donde llevan el infierno podrido de vez/
allí arden helados matando todo lo que se mueve por amor/*

En la estrofa destacan las anáforas que intensifican, al inicio de los tres primeros versos, el objetivo de ubicar en el centro del texto el valor afectivo: “Ronco”, por oposición a “los militares” que se mueven vertiginosa y letalmente: “apresaron” + “torturaron” + “mataron”. El oxímoron “arden helados” del último verso, acompaña el sentido de violencia, exponiendo ante el lector una inquietante imagen contradictoria.

El “Ronco” se constituye en la médula de un cuerpo semántico habitado de palabras y frases suaves y afectuosas: “amor”, “alma”, “sentado en las orillas del árbol”, “escuchar la voz del mundo”, “cabeza llena de cielo”, “un mundo con ángeles”, “leche de flores”, “agüitas del candor”. En tanto, “los militares” son presentados a través de una imagen de fuerza casi diabólica, despiadada y destructora: “matando todo lo que se mueve por amor”, dotados de “huevos de fuego”, en donde llevan “el infierno podrido”.

Gelman le da forma a su homenaje a través de sencillas pero sentidas expresiones poéticas: “mundo/ girás con fantasmas como el Ronco/ visitas como el Ronco/representado por su compañera o mujer/”; y Gelman prolonga su duelo en el recuerdo de situaciones compartidas en el sur: “su cabeza llena de cielo/llena del Ronco en la pizzería del Sur/ donde nos conocimos por haber soñado cada cual un mundo mejor/”.

Expresa Benedetti respecto de la poética de exilio de Gelman:

En la poesía de Gelman (aún en los poemas de amor de penuria), lo político y lo social suelen comparecer como un ingrediente inevitable, pero es gracias a su vuelo y a su palpitación, que esos hechos y relaciones se proyectan hacia el lector y lo aluden transformándolo. Pocas veces se ha visto en la poesía latinoamericana

una conjunción tan impecable de texto y contexto, de arte y denuncia (Benedetti, 1996, p.430).

El poema concluye con una palabra de afecto: “pibe”, y el imaginario del lector se extiende hacia el sur, a través de una constelación de otros vocablos que circulan en el hacer cotidiano. Son vocablos que conducen a la década del 70: pibe = joven sudamericano, muerte prematura, muerte absurda, muerte cruel. En “Homenajes” Gelman fusiona, al decir de Benedetti, “arte y denuncia”.

“Aquí”

En el segundo poema, “Aquí”, accedemos a nuevos datos, relacionados con los sucesos del sur: “aquí mataron a la negra diana”, y junto a diana se consideran otros nombres que forman parte de los afectos del poeta: “rodolfo”, “haroldo”, “paco”, “luis”, “miguel ángel”, “jote”, “ronco”. En las dos últimas estrofas del texto, el dolor se intensifica ante el recuerdo del hijo desaparecido, que surge de entre los “cuerpos que tortoleaban por el sur”:

*ahora pasó mi hijo volando por aquí/
el rostro de mi hijo volando/
un brillo de mi hijo tortolea/
decís que sí/brillito/como los pies del sol
calentando a los pobres del país/
tu corazón está fijo mirando el horizonte/*

En los versos seleccionados la representación del hijo se destaca por la amplitud y la claridad de dos conceptos complementarios: el vuelo y el sol. Jorge Bocanera en “Los símbolos transparentes” (1994), Saúl Yurkievich en “La violencia estremecedora de lo real” (1996) y Geneviève Fabry (2008) en “El símbolo del pájaro en la poesía de Juan Gelman”, coinciden en que el pájaro es un elemento recurrente y se constituye en un tropo integrador, unificador de toda la obra de exilio. “Además de ser canto representa al niño en su candor y al movimiento de la vida en sus alas”, reflexiona Bocanera. “En tanto ave volátil, todo lo que puede asociarse con ser alado: el vuelo espacioso que amplía y libera, lo que levanta, lo que promueve, la soltura, el despegue, el despeje, la elevación, la belleza, todo lo que se opone a la clausura, abatimiento y bajeza”, opina Yurkievich.

La imagen de los cuerpos que “tortoleaban” nos acerca a una perífrasis de la libertad, a la representación de un vuelo armonioso y amoroso enmarcado por la cálida y generosa luz del sol, otro de los símbolos predilectos de Gelman. “Aquí la cosmología es alterada para que el sol gire alrededor de todos y de cada uno y se transforme en el rostro de la justicia y la verdad”, señala Bocanera respecto de este símbolo (1994, p.47).

En el poema, la metáfora del recuerdo: “un brillo de mi hijo por aquí tortolea”, entibia el corazón del padre doliente de la misma manera que el sol cumple su cometido en una fría realidad argentina: “como los pies del sol/calentando a los pobres del país”. Una vez más la contradicción de los recuerdos oficia de duelo, ya que recordar lo que sucede en el país: “aquí verdaderamente/ha sucedido esto y mucho más”, es también conmemorar a los afectos. “así de grande es el dolor”, expresa en uno de los versos de “Aquí”, exponiendo la angustia como síntoma de un duelo que se fija y se reproduce ininterrumpidamente poema tras poema.

Lamento por un vivo amor

*voy a quemar esta tristeza en la tarde/
como parva para espantar los siglos/
dulce era el vivo amor que aunaba almas y ahora*

Expresan los primeros versos del poema “Actos”, y nos remiten a un cuadro impregnado de diáfana melancolía. La acentuación de las vocales cerradas y la aliteración en “a” le otorgan serenidad al ritmo de la estrofa. La cadencia pausada se advierte, igualmente, en el suave encabalgamiento que prolonga el sentido del verso tercero en el cuarto. Al mejor estilo de los poetas del Siglo de Oro, Gelman introduce en el primer cuarteto un *pie quebrado*, el verso predilecto de la *elegía*, la composición lírica que describe expresiones de dolor individual o colectivo:

Respecto del surgimiento y evolución de esta forma literaria, manifiesta Nicolás María Serrano (1878):

Si atendemos a su etimología, significa lamentación o canto fúnebre. La elegía debió nacer sobre una tumba y exhalar sus primeros alientos de tristeza sobre el cadáver de una persona querida (...) Su origen se pierde en la noche de los tiempos, porque en todos los pueblos ha debido revelarse bajo una u otra

forma; porque nada más natural en los vivos que pagar un tributo de dolor y de alabanza a la memoria de los muertos, sobre todo cuando estos ocuparon un lugar en nuestro corazón o excitaron nuestra admiración por sus hechos (...) (Serrano, 1878, pp. 866-867).

Desde la mirada de Mirian Pino (2016, p.118) “el tono doloroso, elegíaco de la poesía gelmaniana posee, a la luz de la micrología, un *plus* de sentido relacionable a la forma de cómo es posible transmitir la historia y empatizar con el lector”. Este “tono doloroso” impregna, también, la totalidad del poemario *Hacia el sur*, y se sostiene en elementos que emanan de una fuente de vocablos clásicos: “muerte”, “tristeza”, “dolor”, “pérdida”, entre otros. En “Actos”, el poema en análisis, el lamento se nutre de los siguientes semas: “tristeza”, “tristear”, “padecer”, “dolores”, “heridos”.

El encabalgamiento del cuarto verso quiebra el ritmo que el poeta sostenía en la primera estrofa:

Verso cuatro *el vivo amor que aunaba almas y ahora*
 Verso cinco: *cruje bajo la dictadura militar/no quiere*

En este caso, el encabalgamiento tiene por objetivo irrumpir en el discurso a fin de producir un desgarramiento en la imagen armónica, sostenida en los versos anteriores. Este efecto impulsa un enérgico contraste entre la primera y la segunda estrofa. El último término del cuarto verso es el adverbio “ahora” que modifica a “cruje”, acentuando el cambio temporal.

En el poema se advierte una fuerte tensión entre el tiempo pasado y el tiempo presente. Desde la nostalgia del “ahora”, el yo lírico recuerda un pasado mejor:

Verso tres: *dulce era*
 Verso cuatro: *el vivo amor que aunaba almas*
 Verso diez: *los pechos de la claudia acariciaban como siglos*
 Verso trece: *vos/claudia/te parabas como un pajarito/*
 Verso catorce: *abrías los ojos y empezaba la hermosura del día/*
 Verso quince: *entrabas dulce a combatir*

En la actualidad del poeta predominan los sentimientos de tristeza y melancolía:

Verso primero:	<i>voy a quemar esta tristeza en la tarde</i>
Verso: cinco:	<i>cruje bajo la dictadura militar/no quiere</i>
Verso seis:	<i>tristear/seguirme como perro/</i>
Verso siete	<i>viaja lleno de padeceres/</i>
Verso ocho:	<i>los dolores de pie no lo dejan dormir/</i>
Verso nueve:	<i>gritan como pechos heridos cuando arrastro los pies</i>
Verso once:	<i>ahora se deshacen como siglos</i>
Verso doce:	<i>como tristezas al pisar</i>

En los versos cinco y seis la influencia del fonema “r” introduce una aliteración que intensifica la resonancia del término “cruje”. Según la etimología del verbo (Barcia 1876), crujir aludía al ruido del pasamano, “que es lo que primero se llamó crujía”:

Llaman crujía a los tránsitos o claustros en que están los cuartos o celdas en los conventos. Llámase del mismo modo, en los hospitales, la sala larga en que hay camas a una y otra parte; y en algunas catedrales el paso cerrado con verjas o barandillas desde el coro al presbiterio (...) filas de piezas seguidas puestas a continuación (...) (Barcia, 1876, p. 1125).

Sin embargo, la definición que nos parece más cercana al sentido de los versos de Gelman se enmarca, también, en los estudios de Barcia: “Pasar crujía” significaba en las galeras marinas “sufrir el delincuente el castigo que se le daba, haciéndole pasar por la crujía recibiendo golpes con cordeles o varas”; también explica que “pasar o sufrir una crujía” es una frase metafórica que representa “padecer trabajos, miserias o males de alguna duración”. Monlau (1856, p.386), por su parte, asocia la etimología del verbo a “crepare” que devino en “quebrar, chirriar, crujir, hacer estallar el fuego”⁹.

Gelman ubica en el quinto verso el clímax del lamento, pues “la elegía no llora solo la muerte de los hombres, sino que a veces gime los desastres de un pueblo entero, y precisamente entonces es cuando se eleva a su mayor grado de elocuencia” (Serrano, 1878, 867). La poética del escritor argentino denuncia a partir del desgarramiento emocional. Crea una nueva realidad y abre una ventana para que el lector perciba en la elegía la discordancia de los dos contextos, que se manifiesta en el discurso poético a partir de la

⁹ Según Monlau, “crepare” es el verbo análogo a “cremare”, ‘quemar’, ‘consumir por el fuego’.

tensión pasado-presente. Los recuerdos del poeta alimentan el duelo por un “vivo amor que aunaba almas” y ahora, desprotegido y frágil, “cruje bajo la dictadura militar”.

La extensión del duelo en “Otras partes”

En el poema “Otras partes” el yo lírico *invoca* a un interlocutor con el fin de compartir sus lamentaciones:

*¿oíste/corazón?/nos vamos
con la derrota a otra parte/
con este animal a otra parte/
los muertos a otra parte/*

El *apóstrofe* es una estrategia discursiva recurrente en el discurso de exilio de Gelman. A lo largo del poemario *Hacia el sur* distintos destinatarios son convocados para ocupar esta función dialógica:

<i>así de grande es el dolor/diana/</i>	“Aquí”
<i>vos/claudia/te parabas como un pajarito</i>	“Actos”
<i>delgadamente de vos/hijo/una palabra</i>	“Oír”
<i>y vos/javier/sorprendido en la mitad del río...</i>	“Oír”
<i>un niño despliega su cabellera blanca sobre vos/</i>	
<i>mujer que repartís mi alma por el mundo/</i>	“Estas”
<i>parate/compañero/recordá los amores</i>	“Cómo”
<i>te amo/señora/como al sur</i>	“Hacia el sur”
<i>¿se te cayeron a vos/ronco?/</i>	“Pájaros”
<i>decís que sí/brillito/como los pies del sol</i>	“Aquí”
<i>catástrofes de vos/país/</i>	“Aquí”

Respecto de esta figura de pensamiento¹⁰ explica José María CallesMoreno (1997):

¹⁰ Beristaín (1997, p. 71) señala que el apóstrofe se identifica con las figuras denominadas (en el siglo pasado) “patéticas” o “formas propias para expresar las pasiones”. Dice:

El discurso poético adquiere una evidente dimensión dialógica, que se caracteriza gramaticalmente por la apelación (y, por lo tanto, la inclusión explícita) a la segunda persona del discurso dentro del poema. Se ha venido asociando a la función conativa o apelativa del lenguaje. En efecto, la situación comunicativa adquiere la estructura de una situación dialógica, o conversacional (Calles Moreno, 1997, p. 238).

En “Otras partes” la unidad de la voz del emisor (enunciación), se quiebra. Y, si bien el “tú” es un participante silencioso ya que en ningún momento responde, en la apelación el yo poético acentúa la fuerza expresiva y la actitud trágica. El dramatismo se realza en el apóstrofe en análisis por cuanto éste, además, constituye una sinécdoque: una parte del “yo”. El dolor es tan profundo y tan íntimo que el sujeto fragmenta su cuerpo para acentuar el sentimiento frente a la realidad. El corazón del poeta se escinde y se convierte en un destinatario que comprende y acompaña sus lamentaciones: “hace mal que no podás sacar los pies de la tristeza”. Luego, yo poético y corazón (divididos por la tragedia) vuelven a integrarse en un todo plural y solidario:

*vámonos con esta perra a otra parte/
no tenemos derecho a molestar/
nuestro solo derecho es empezar otra vez
bajo la luz del sol sereno/*

“En la melancolía es el yo mismo el propiamente desolado: cae bajo los golpes de su propia devaluación, de su propia acusación, de su propia condena, de su propio abatimiento”, explica Ricoeur (2000, p.101). Y, en “Otras partes” el abatimiento del emisor se traduce en versos que describen con hondo pesar su padecimiento. Gelman detalla su dolor personal e inmediato, pero, en una suerte de extensión del duelo, se

Consiste en interrumpir el discurso para incrementar el énfasis con que se enuncia, desviándolo de su dirección normal; al mismo tiempo que se explicita y se cambia, a veces, el receptor al cual se alude (naturalmente en segunda persona) o se le interpela con viveza.

Este receptor puede estar presente o ausente, vivo o muerto; puede ser animado o inanimado, y puede ser un valor o un bien, o puede ser el emisor mismo.

adentra en la intimidad de las otras víctimas y describe, con convicción, el calvario personal de éstas:

Verso catorce: *arrastran sus lágrimas con un pañuelito detrás como*

Verso quince: *barriendo el padecer/*

En sintonía con los otros poemas de *Hacia el sur*, también aquí la denuncia se visibiliza con nitidez:

Verso nueve: *rozan dolores sin querer*

Verso diez: *no dicen una sola palabra de sus balazos/*

Verso treinta y cuatro: *los límites del cielo cambiaron/*

Verso treinta y cinco : *ahora están llenos de cuerpos que se abrazan*

En esta oportunidad la dualidad duelo/denuncia se prolonga desde “el cielo del sur” y “la memoria del sur” hacia “Otras partes”. El emisor deja explícito que la urgente translación física incluye, además, el desplazamiento de la memoria y de los sentimientos, y la necesidad de demandar justicia: “nos vamos/con la derrota a otra parte/con este animal a otra parte/los muertos a otra parte/”.

Compañeros y patria: doble duelo

El poema “Estas” constituye una adición de temas recurrentes que se diseminan en el poemario: los homenajes, el duelo por las ausencias, el extrañamiento de la patria.

En los primeros versos el yo poético reafirma la distancia espacial y temporal: “oigo relojes/marcan horas muy diferentes de las que vivimos por aquí/”. El deíctico “aquí” vincula al lector directamente con el contexto del comunicador del discurso. El “aquí” representa el exilio del poeta, el “aquí” es un lugar seguro, pero, paradójicamente, no deseado. Porque el “aquí” señala la ausencia de la amada: la patria.

En torno a un “tú” evocado desde la primera hasta la quinta estrofa, el yo amante despliega imágenes y metáforas que entretejen el recuerdo de la amada con la nostalgia de un tiempo-espacio idílico:

Verso uno *salina estás cuando beso*

Verso dos *tu mar quieto en la piel*

Para continuar describiendo su *locus amoenus*, en los versos cuatro y cinco equilibra dos elementos de gran carga semántica: pájaro y voz: “al pájaro/sentado/en tu voz”.

La alusión se extiende a los versos siguientes:

Verso cinco *al pájaro de agua/al pájaro de nube*

Verso seis *al pájaro acostado en el fondo del mar/abriendo*

Respecto de las referencias a este importante tropo, Geneviève Fabry (2008) explica:

En *Hacia el Sur* (...) se realiza la síntesis de los principales valores que la imagen del pájaro ha ido adquiriendo en la obra del autor. Si bien un poema como “Pájaros” se sitúa de lleno en la veta elegíaca (...), otros exploran la tradición propiamente poética. Mientras que los pájaros pequeños, diurnos y susceptibles de verse en las ciudades, como el “gorrión de resistir” (...), remiten muchas veces a los revolucionarios, el ruiseñor apunta a una tradición más clásica. Al hacer converger estas dos vetas (una cotidiana-política, otra más universal y literaria) como en “Ruisseños de nuevo”, Gelman intenta salir del atolladero de una poesía política expuesta al prosaísmo y la intrascendencia. Se reafirma el poeta como el dueño de un canto libérrimo, capaz de “cantar pío-pío//en las más raras circunstancias” (Fabri, 2008, p.91).

En este, como en los otros poemas de *Hacia el sur*, el símbolo del pájaro se asocia con la idea de la libertad, pero también con la idea del refugio, del lugar cálido y seguro que representa el nido. El recuerdo de la patria reúne el dolor personal del amante por la amada ausente –que es la patria misma– y el dolor inquebrantable por los compañeros desaparecidos:

Verso veintidós *eres amada por mí y los compañeros que yacen en el*

Verso veintitrés *sur/esperando*

La nostalgia del yo poético trae a la memoria un paisaje inolvidable, reconstruido a partir de semas como *mar, pájaro, agua, callecitas, nubes*, que abren una senda hacia el sur.

A partir de la tercera estrofa, se inicia el homenaje a los compañeros caídos:

Verso diez: *todos los días empiezan así/ los astros bajan*

Verso once: *para abrigar los huesos de los compañeros/*

La consideración por los compañeros desaparecidos y la denuncia por las circunstancias que marcaron esas ausencias físicas, son temas que conducirán al poeta durante todo el exilio. Así lo explica Jorge Boccanera (1994):

En *Hechos*, escrito con un pie en el país y otro en el destierro, Gelman acompaña hasta el umbral de la sombra a sus compañeros desaparecidos (...) En *Notas, Sí dulcemente* y *Hacia el sur*, continuará ese diálogo, hablando a veces en voz baja como quien cuida el sueño (...) (Boccanera, 1994, p.180)

En el poema “Estas” el término “compañero”, junto a los derivados: “compañeros”, “compañerean”, hilvanan recuerdos de acontecimientos que se desarrollan en el sur. De allí emerge la necesidad de clamar justicia por las víctimas que ya no están. El poeta acude a la protección de una fuerza superior: los astros. Estos serán los mediadores entre el mundo terrenal, en que “yacen” los compañeros, y el mundo celestial:

Verso nueve: *(...) los astros bajan*

Verso diez: *para abrigar los huesos de los compañeros/*

Verso veintitrés: *los astros cada noche/ la aventura del día/*

Verso veintinueve: *que ata astros para que vos me amés*

Los astros pueden asir aquellos afectos a los que el yo poético no consigue llegar, ya sea porque lo impide la distancia, ya sea porque los seres queridos están muertos.

En la cuarta estrofa, tres versos en estilo directo sorprenden al lector:

Verso catorce: *“los compañeros de juan oyen los ruidos del sol/*

Verso quince: *los ruidos que hacen bajo el sol/*

Verso dieciséis: *compañerean/callan solarmente/”*

El yo poético se aparta y habla de sí mismo en tercera persona. La cita en estilo directo y el nombre propio “juan” orientan otra vez al lector hacia el contexto. El discurso

literario es ahora un vehículo de reflexión. Por debajo de una ingeniosa cobertura de imágenes, símbolos, metáforas y comparaciones, emerge una escritura que se acopla a hechos reales y concretos. Esta escritura es una representación de la realidad, contesta, actualiza el pasado y denuncia el presente, pues los compañeros de “juan” ya no están: “oyen los ruidos del sol”, “callan solarmente”. Entonces, desde el “aquí”, señalado en el verso cuatro, el yo poético asume la responsabilidad de visibilizar las atrocidades impuestas por el régimen.

El emisor de “Estas” manifiesta un doble duelo, concerniente a un doble sentido de pertenencia; el primero relacionado con la pérdida de la patria -amada ausente- que deviene en un sentimiento de extrañamiento por el lugar ideal del que fue expulsado.

Irene de Santa Ana y Ariel Sanzana (2006) comparten su punto de vista acerca de las dificultades por las que atraviesan los sujetos exiliados, debido a la expulsión del país de origen:

(...) resulta difícil integrar la noción de la evolución temporal de la sociedad de origen en ausencia del exiliado: no es solo el exiliado el que se aleja de su país, sino que también el país, por su propia evolución, se aleja de él a cada momento que pasa. La sociedad de origen ha de ser objeto de una desimplificación que no signifique, para el sujeto exiliado, la pérdida de los elementos más personales de la experiencia de infancia y de adultez; este proceso implica una dosis de realismo que a veces es despiadado, y que replantea la cuestión de la soledad, no solo como sentimiento sino como una realidad existencial y antropológica. (Santa Ana y Sanzana, 2006, p. 533).

Al duelo por la amada ausente se añade un segundo duelo, el duelo por los “compañeros de juan”. Este se anuda a la veneración de los afectos y de la causa: “los compañeros dejaron caer sus corajes como otoños/en cada hojita escribirían un corazón desconocido”.

En síntesis

Hacia el sur, publicado por Juan Gelman en 1982, devela a un emisor desorientado por las ausencias y las pérdidas abruptas que, en un intento por resucitar el pasado, transita por un permanente estado de duelo.

Desde el título el lector ubica la topografía argentina. El poeta se encuentra en el hemisferio norte: Roma, Europa, sin embargo, dirige su atención *Hacia el sur*. Alrededor de “sur” delimita un abanico de hechos que re-construyen la historia reciente del país.

El tono del lamento impregna la totalidad del poemario que se sostiene sobre la base de elementos que emanan de una fuente de vocablos clásicos: “muerte”, “tristeza”, “dolor”, “pérdida”, “soledad”, “ausencia”, entre otros.

La poética del escritor argentino denuncia a partir del desgarramiento emocional. El discurso contestatario se consolida como vehículo de reflexión ya que, por debajo de una ingeniosa cobertura de imágenes, símbolos, metáforas y comparaciones, emerge una escritura que se acopla a hechos reales y concretos.

La escritura del tiempo y del espacio en *Bajo la lluvia ajena* (notas al pie de una derrota)

*Pasás por Roma, sol, y dentro de unas horas pasarás
por lo que fue mi casa, no llevándome sino iluminando sitios
donde falto, que reclamo, que reclaman por mí.*

Juan Gelman

Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota) es una de las primeras creaciones de la producción de exilio del escritor argentino Juan Gelman. La obra, escrita en Roma y publicada en 1980, se compone de veintiséis textos que comunican las angustias, las proscripciones y las derrotas por las que atraviesa el emisor junto a sus compatriotas exiliados. El discurso se caracteriza por un lenguaje transparente que posibilita al lector ubicar un tiempo y un espacio determinados, aprehender los tópicos principales y descubrir códigos autobiográficos que subyacen en cada una de las notas.

En este apartado nos acercaremos a *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*, desde la categoría denominada *cronotopo*, y propuesta por Mijaíl Bajtín en “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica” (1973). Además del texto del teórico ruso, recurriremos a los aportes realizados a esta dimensión teórica por Iris Zavala en *Escuchar a Bajtín* (2008) y Pampa Arán en “Cronotopías literarias” (2016). Por otro lado, dialogaremos con los textos de Elvira Arnaux: “El cronotopo bolivariano” (2008) y Ana Camblong: “Cronotopías en los bordes mestizo-criollos” (2010).

El valor testimonial de las notas

Apelando a un formato testimonial el emisor de las notas denuncia, en primera persona, las persecuciones sufridas durante la última dictadura militar. Advertimos que la voz del narrador se mimetiza con la voz del autor y, si bien el nombre de Juan Gelman no aparece en ninguna de las veintiséis notas, las marcas referenciales relacionadas con el escritor y con sus vivencias nos llevan a reconocerlo como autor de la obra y como protagonista de los hechos que comunica. Así nos informa en el segundo párrafo de la nota “III”:

Vinieron dictaduras militares, gobiernos civiles y nuevas dictaduras militares, me quitaron los libros, el pan, el hijo¹¹, desesperaron a mi madre, me

¹¹ Al final de *Carta abierta*, poemario que Gelman le dedica a su hijo, escribe: *el 24 de agosto de 1976/ mi hijo marcelo ariel y/ su mujer claudia, encinta, fueron secuestrados en/ buenos aires por un comando militar./ el hijo de ambos nació/ en el campo de concentración./ como en decenas de miles/ de otros casos, la dictadura/ militar nunca reconoció/ oficialmente a estos/ “desaparecidos”./ hablo de los “ausentes para siempre”./ hasta que no vea sus cadáveres/ o a sus asesinos, nunca los daré por muertos.*

echaron del país, asesinaron a mis hermanitos, a mis compañeros los torturaron, deshicieron, los rompieron.

A partir de la denuncia, comprendemos que la experiencia de ser expulsado y el aislamiento obligado provocan, en quien los padece, una crisis vital. La voz que comunica transmite angustia y desesperación: “No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza. La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida”, comparte Gelman en la nota “XVI” del mismo texto; y esto ocurre porque la partida abrupta del exiliado rompe con el sentido de pertenencia. El apartamiento geográfico se transforma en marginación, llevando al desterrado a negar y renegar de los nuevos espacios que no forman parte de su identidad. Señala Gelman en una entrevista de 1987 (Montanaro-Turé 1998):

A mí me tocó exiliarme en Europa y sentí las diferencias entre modos de ser. Y el choque de nuestra cultura, de alguna manera me permitía retener a mi país. Arrancar de manera muy violenta a alguien de su país, de su familia, de sus amigos, de sus intereses, yo creo que no se debería hacer eso, obligar a nadie a vivir en el exilio (...) A mí me parece que es un castigo duro ese del exilio. Para los griegos, el destierro era un castigo duro, peor que la muerte. (Montanaro-Ture, 1998, pp. 26-27).

Las “notas” de Gelman describen una realidad alternativa de Argentina, la realidad de todos los proscriptos. Desde los márgenes que impone el exilio¹², y en nombre de sus compatriotas, centra su escritura en la denuncia y en la lucha por la libertad.

Unas líneas sobre *cronotopo*

En “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica” (1973), Mijaíl Bajtín alude a una nueva categoría teórica: la de *cronotopo*. Recurriendo a las ciencias matemáticas y explicando que el término fue introducido por el físico alemán Albert Einstein a través de la teoría de la relatividad, Bajtín define

¹² En “Exilio y literatura” (2014) Juan José Saer explica: “El exilio de los escritores nos muestra, sin duda, lo arbitrario del Estado, pero también, y sobre todo, lo que debería ser y aún lo que es, en el mejor de los casos, un escritor” (p. 272).

cronotopo como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”. Añade en párrafos siguientes:

A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí, a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura (no nos referimos aquí a la función del cronotopo en otras esferas de la cultura). (Bajtín, 1989, p. 230).

Y, aunque Bajtín señala que en literatura el *cronotopo* cobra importancia esencial para los *géneros*, puesto que “el género y sus variantes se determinan por el cronotopo” (1989, p.238), Pampa Arán en su detallado artículo “Cronotopías literarias” (2016) explica por qué la circulación de estudios relacionados con esta dimensión teórica, es escasa:

Entre las varias categorías pensadas por Mijaíl Bajtín para el estudio de la génesis y transformaciones de la creación verbal, la de cronotopo literario no ha sido, ciertamente, la más difundida. Quizás sea por su extrema complejidad conceptual o por la suma de instancias narrativas y discursivas que moviliza si la pensamos como una categoría holística, es decir, como una totalidad significativa que articula una serie de coordenadas semántico-compositivas del microuniverso textual, pero también como la posibilidad de una organización diacrónica de la producción literaria. (Arán, 2016, p.135).

En la misma investigación Arán amplía el concepto propuesto por el teórico ruso, señalando:

Es una categoría conceptual y analítica que condensa una trama teórica en cuyo centro está el hombre histórico, su palabra y sus valores culturales, siempre cambiantes, siempre en conflicto, en tensa dialogía. Y está el arte, ese bien supremo ligado a la experiencia de la vida humana (y de la palabra) de modo casi indiscernible, ya que para Bajtín ni arte ni vida empiezan ni acaban definitivamente, ni cesan jamás de producir sentido. (Arán, 2016, p.137).

La afirmación de Arán, acerca de la presencia del principio dialógico del cronotopo, coincide con la de otra estudiosa de Bajtín, Iris Zavala (2008, p. 21), quien señala que las “complejas” categorías teóricas propuestas por Bajtín y su círculo: “ideologema, cronotopo, carnavalización, re-acentuación o re-valorización, signos, “voces”, dialogía, y lo que se ha difundido como intertextualidad”, representan procesos dinámicos ya que permiten “incorporar diacrónica o sincrónicamente, voces “otras” que contribuyen a una multiplicación de significados y sentidos”. Añade Zavala: “todos y cada uno de estos conceptos nos obligan a abordar lo literario tomando en cuenta el quién, cómo y cuándo del enunciado y cómo lo que parece uno, es uno en lo diverso, en coexistencia; el con/y de la dialogía”.

La flexibilidad de la categoría

En las observaciones finales de su estudio destinado específicamente a los cronotopos, Bajtín expresa “el cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad (...). El arte y la literatura están impregnados de *valores cronotópicos* de diversa magnitud y nivel”. Añade además que cada motivo, cada elemento importante de la obra artística constituye ese valor. Y, si bien Bajtín circunscribe su estudio acerca de las relaciones cronotópicas al ámbito de la literatura, Arnoux rescata su amplio valor analítico al demostrar que puede aplicarse a otros tipos de discursos. En su estudio “El cronotopo bolivariano” (2008), ilustra:

Se ha señalado reiteradamente la extensión y la flexibilidad del concepto de cronotopo que permite indagaciones en nuevos campos así como nuevas especificaciones en virtud de los materiales que se abordan (...).

Bajtín utiliza el concepto de cronotopo para analizar la novela, pero la caracterización que propone permite su extensión a otros dominios, como en nuestro caso al discurso político (Arnoux, 2008, p.64).

También Ana Camblong (2010) coincide con esta afirmación:

La exitosa noción de cronotopo ha transmigrado no sólo de la física a la teoría literaria, sino también a otros campos disciplinares y otras utilidades en diversos mundos socioculturales. El inextricable ensamble de tiempo-espacio en

un mismo concepto permite interpretar con mayor rigor prácticas semióticas inmersas en tales dimensiones simultáneas y acopladas. (Camblong, 2010, p.74)

En las “Observaciones finales” (añadidas en 1973) de “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, el teórico ruso realiza una breve recapitulación de la variedad -o clases- de cronotopos abordados en sus ensayos: “Sólo hemos analizados los grandes cronotopos estables desde el punto de vista tipológico”, explica, y menciona seis: *cronotopos idílicos*, *cronotopos del encuentro y del camino*, *cronotopo del castillo*, *cronotopo del salón*, *cronotopo del umbral* y *cronotopo del autor y del lector*. Sin embargo, la flexibilidad de la categoría nos invita a descubrir, en los discursos que abordamos, un sinnúmero de cronotopos asociados a temas y nudos argumentales inmersos en las tramas discursivas. Es Bajtín (1989) quien abre las puertas a estas posibilidades:

En el marco de una obra, y en el marco de la creación de un autor, observamos multitud de cronotopos y relaciones complejas entre ellos, características de la obra o del respectivo autor; además, en general, uno de esos cronotopos abarca o domina más que los demás (son lo que, precisamente, han sido objeto del presente análisis) (Bajtín, 1989, p.402).

Y Arán (2016) amplía:

Desde el punto de vista formal, el cronotopo no solo produce la puesta en escena del espacio tiempo representado, sino que gobierna o regula también la aparición de sujetos y discursos en situaciones cronotopizadas, en una época y en un espacio determinado. Se descompone en multiplicidad de “motivos cronotópicos” o figuras textualizadas, que se pueden reconocer en grandes unidades compositivas ensambladas en la novela como son la organización argumental, la variante genérica a la que suele servir, los rasgos identitarios de los personajes y las variaciones polifónicas (Arán, 2016, p.143).

En síntesis, la maleabilidad del concepto trabajado por Bajtín en la segunda y tercera década¹³ del siglo pasado, hace que se haya convertido en una de las categorías analíticas predilectas del campo del análisis del discurso y del campo de la socio-semiótica, entre otros. Y esto ocurre porque “Son los cronotopos instrumentos cognitivos que permiten comprender y abordar todas las axiologías que se ponen en juego en el acontecimiento de la comprensión, es decir, nos ayudan a reconstruir el contexto situacional desde los motivos y su evocación al pasado, desde las formas del pensamiento” (Zavala, 1996, p. 2008).

El umbral del exiliado

Bajtín (1989, p. 237) afirma que el cronotopo del *umbral* está siempre impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa. Su principal complemento, señala, es el cronotopo de *la crisis y la ruptura vital*. La misma palabra “umbral” ha adquirido en el lenguaje (junto con su sentido real) un sentido metafórico, y está asociada, según el teórico ruso, al momento de la ruptura en la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión, al miedo a atravesar el umbral).

Atendiendo a estas reflexiones, a través de varias líneas de la nota “III”, de Juan Gelman, observamos la resistencia del sujeto exiliado a cruzar el umbral. En el primer párrafo¹⁴ leemos:

Yo no me voy a avergonzar de mis tristezas, mis nostalgias. Extraño la callecita donde mataron a mi perro, y yo lloré junto a su muerte, y estoy pegado al empedrado con sangre donde mi perro se murió, existo todavía a partir de eso, existo de eso, soy eso, a nadie pediré permiso para tener nostalgia de eso.

¹³ En nota al pie de su estudio Bajtín comunica: “El autor de estas líneas asistió, en el verano de 1923, a la conferencia de A. A. Ujdomski sobre el cronotopo en la biología; en esa conferencia se abordaron también problemas de estética”. Pero, más allá de la referencia, Arán (2016) señala que es difícil saber cuándo se gesta la noción de cronotopo en el campo de intereses del pensador ruso, y determina el origen formal de la dimensión teórica a los años 1937 y 1938, época en la que Bajtín escribe “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”.

¹⁴ El subrayado es nuestro

Y en el párrafo tercero:

No era perfecto mi país antes del golpe militar. Pero era mi estar, las veces que temblé contra los muros del amor, las veces que fui niño, perro, hombre, las veces que quise, me quisieron. Ningún general le va a sacar nada de eso al país, a la tierrita que regué con amor, poco o mucho, tierra que extraño y que me extraña, tierra que nada militar podrá enturbiarme o enturbiar.

Literalmente, el umbral es paso primero y principal o entrada de cualquier cosa¹⁵. Es un pórtico a un nuevo espacio. Metafóricamente, nuestro emisor está anclado a ese espacio, y percibimos su inseguridad para adentrarse al nuevo lugar. Esto ocurre porque el exiliado se aferra a esa puerta intermedia entre el lugar que deja, a partir de la huida, y el nuevo, que le da asilo.

En el texto en análisis, se distinguen dos territorios definidos con precisión, el *allá* y el *aquí*. La nostalgia y los recuerdos habitan el *allá*:

“Extraño la callecita donde mataron a mi perro”

“No era perfecto mi país antes del golpe militar. Pero era mi estar”

“la tierrita que regué con amor”

“te amo, patria, y me amás”

El *allá* es también el lugar prohibido, la imposibilidad del retorno y la clandestinidad:

“Vinieron dictaduras militares”

“asesinaron a mis hermanitos”

“tierra que nada militar podrá enturbiarme o enturbiar”

En tanto, el *aquí* representa lo ajeno, lugar en que reside un sujeto extraviado, solitario y angustiado; sitio no deseado para vivir, territorio de la proscripción. El *aquí*, espacio nuevo, produce consternación. El sujeto desterrado se derrumba porque el fracaso

¹⁵<http://dle.rae.es/?id=S33P1kX|S4wajTd|S4wqY0f>

se apropia de su existencia: “En realidad lo que me duele es la derrota”, dice Gelman en la nota “XXVI” de la misma obra. El emisor del texto denuncia que la interrupción de la vida cotidiana, motivada por la expulsión, desgarró al sujeto expatriado y a la patria de la que es suprimido, por esta razón expresa en la nota “XVI”: “Nacemos y nos cortan el cordón umbilical. Nos destierran y nadie nos corta la memoria, la lengua, los calores. Tenemos que aprender a vivir como el clavel del aire, propiamente del aire”.

Para comunicar la aguda experiencia exiliar, Gelman propone una escritura adyacente y contestataria que se ubica en el umbral; entonces, el discurso resulta una extensión de los dos lugares, el allá y el aquí: “Soy una planta monstruosa. Mis raíces están a miles de kilómetros de mí y no nos ata un tallo, nos separan dos mares y un océano”, lamentará en la nota “XVI”.

El cronotopo del des-encuentro

Reconocemos en la nota “III” la *cronotopía del umbral* como historia suspendida, como coyuntura de tiempo y espacio detenidos, pero latentes porque aguardan un posible retorno.

Por otro lado, inferimos que el narrador se resiste a cruzar el umbral ya que esa acción implica concretar una pérdida: “tierra que extraño y que me extraña”. Un *cronotopo del des-encuentro* se desprende del anterior: “dolidos ambos del dolor que el uno al otro hacía”. El umbral significa una conexión con el pasado, un pasado que en otro momento representó un presente feliz: “No era perfecto mi país antes del golpe militar. Pero era mi estar”. La palabra literaria prolonga la rebelión de Gelman. La idea del retorno y del encuentro con la amada ausente se hace palpable: “te amo, patria, y me amás. En ese amor quemamos imperfecciones, vidas”.

El tópico del lamento por la amada ausente es visible en todo el período del destierro gelmaniano: “Este penar gira alrededor del tema del exilio. Gelman quiere desandar los pasos que lo distancian de su cometido”, explica Boccanera (1994, p.196).

Regresando a las reflexiones de Bajtín, un cronotopo de la *crisis y la ruptura vital* se complementan con el *cronotopo del umbral* y, en la nota “III”, constataremos que ambos dan lugar al *cronotopo del des-encuentro*. El emisor, abstraído por el desconsuelo de la pérdida, se convierte en un sujeto en tránsito: “¿Y qué militar hijo de puta me sacará del gran amor de esos crepúsculos de mayo, donde la ave del ser se balancea ante la noche?”, pronuncia en el segundo párrafo de la nota en análisis. Ese sujeto detenido

retorna recurrentemente al pasado para reescribirlo a partir de su memoria. Desea regresar a su *locus amoenus* con el propósito de encontrarse con su amada. Hay una esencia mística en la literatura de exilio de Gelman. Como los místicos, sufre por la ausencia de la amada, y como ellos, mantiene viva la esperanza del encuentro. Coincidimos con Crites (2009, p. 102), “Los motivos del amor como único propósito del alma, el dolor de la ausencia y la sequedad y la desolación son los más típicos de la mística”.

El lector del cronotopo

Bajtín expone este argumento para abrir paso al cronotopo del autor y lector:

(...) bajo cualquier forma, los manuscritos y libros están ya situados en las fronteras entre la naturaleza muerta y la cultura; y si los abordamos como portadores del texto, formarán parte entonces del dominio de la cultura -en nuestro caso, del dominio de la literatura-. En ese tiempo-espacio totalmente real, donde suena la obra, donde se encuentra el manuscrito o el libro, se halla también el hombre real que ha creado el habla sonora, el manuscrito o el libro; están también las personas reales que oyen y escuchan el texto (Bajtín, 1989, p.403).

Respecto del lector, explica: “destacaremos solamente que toda la obra literaria está orientada al exterior, hacia el oyente-lector y, en cierta medida, anticipa sus posibles reacciones” (p. 403). Sin decir demasiado sobre el receptor, nos deja en claro que, si bien éste y el autor pueden estar separados por extensas distancias temporales y espaciales, el discurso se organiza para un otro, un oyente, un lector que revitaliza los sentidos del texto.

También Paul Ricoeur en “Mundo del texto y mundo del lector” (2006) señala la importancia de la “exterioridad” del texto, de la “apertura” hacia el “otro”. Dice el pensador francés:

Hay que confesar que, prescindiendo de la lectura, el mundo del texto sigue siendo una trascendencia en la inmanencia. Su estatuto ontológico queda en suspenso, en exceso respecto de la estructura, a la espera de la lectura. Sólo en la lectura el dinamismo de configuración termina su recorrido. Y es *más allá* de la lectura, en la acción efectiva, ilustrada por las obras recibidas, donde la configuración del texto se cambia a refiguración (Ricoeur, 2006, p.865).

Entonces, ¿es posible sostener que existe un *cronotopo del autor y del lector* en la nota “III” de *Bajo la lluvia ajena*? Sí, es posible, pues se fusionan en el acto de lectura el presente del texto, dado por el autor, y el presente del lector. A partir de ese proceso dialógico, autor y lector se reúnen y comparten un mismo espacio-tiempo, un cronotopo. El enunciador de la nota “III” concreta la escritura de un universo que es orientador para su oyente. Bajtín “nos alerta a que la comprensión del sentido depende de la situación comunicativa entre autor y lector”, contribuye Zavala (2008, p.19).

Análogamente, Ricoeur (2006, p.867) explica que “del autor parte la estrategia de persuasión que tiene al lector como punto de mira. El lector responde a esa estrategia acompañando la configuración y apropiándose de la proposición de mundo del texto”. Siguiendo a Ricoeur, el lector de Gelman está abierto a un propósito de lectura, por esta razón “comprende” los significados pensados para él en el entramado textual.

Desde el título del conjunto de notas: *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*, Gelman sitúa marcas que el lector deberá actualizar al paso de la lectura. De esta manera *lluvia ajena, derrota*, unidas a otras que conforman una progresión de lo ajeno, se convierten en líneas argumentales que fortalecen el propósito de la creación literaria:

nota “I”	“colonia exiliar argentina”
nota “II”	“¿Dónde está la Cruz del Sur sino es en el sur?”
nota “III”	“Vinieron dictaduras militares, gobiernos militares (...) me quitaron el pan, el hijo, desesperaron a mi madre, me echaron del país (...)”
nota “IV”	“Estoy desterrado de vos”
nota “V”	“no olvidar las razones del exilio”
nota “VI”	“la ajenidad de estos discursos”
nota “VII”	“idiomas extrañísimos oídos al pie del mundo que faltaba”
nota “VIII”	“nuestra mirada de fantasma las aterra”
nota “IX”	“la cola de 14.000 kilómetros viborea, hierven los argenguayos, urulenos, chilentinos, paraguayanos, están tirando de la noche sudamericana”
nota “X”	“Serías más aguantable, exilio, sin tantos profesores del exilio”
nota “XI”	“Pasás por Roma, sol, y dentro de poco pasarás por lo que fue mi casa”

- nota “XII” “Mi padre vino a América con una mano atrás y otra adelante (...) Yo vine a Europa con un alma atrás y otra adelante (...) Hay diferencias, sin embargo: él fue para quedarse, yo vine para volver”
- nota “XIII” “Desconsoladamente”
- nota “XV” “Cuando ciertos europeos se dan cuenta del negocio del exilio latinoamericano (...) De los restos de Paco come un cuervo que fabrica antologías”
- nota “XVI” “Soy una planta monstruosa. Mis raíces están a miles de kilómetros de mí y no nos ata un tallo, nos separan dos mares y un océano”
- nota “XVII” “Amo esta tierra ajena por lo que me da, por lo que no me da”
- nota “XVIII” “los torturados gritan, crepita gente en la prisión”
- nota “XIX” “Volví clandestinamente a Buenos Aires en mayo de 1978”
- nota “XX” “Acá en Europa el tiempo es sucesivo (...) En mi país (...) Paco dará su vida para que nada siga como está”
- nota “XXI” “esa vez que me tuviste que anunciar que la organización me mandaba a Europa, al exterior”
- nota “XXIII” “Quien contempla el exilio es absorbido por él”
- nota “XXIV” “El exilio como otro mundo diario, como error”
- nota XXVI” “En realidad, lo que me duele es la derrota”

El lector de *Bajo la lluvia ajena*, aprehende, se apropia de las referencias del texto y, a partir de la asimilación de éstas, reconstruye los sentidos propuestos por Gelman. En el *interior* de cada nota se evocan alusiones específicas al espacio, al tiempo y a las situaciones que desencadenaron el desplazamiento involuntario del exilio. Desde el *exterior*, el lector advierta la postura contestataria del autor. “Bajtín destaca la relación entre el cronotopo y la época en la que el texto es producido”, aclara Arnoux (2008, p. 64); en consecuencia, el *cronotopo del autor y del lector* de la nota “III”, actualiza la situación del país a raíz de los acontecimientos ocurridos durante la dictadura militar. El emisor de las notas *rememora*¹⁶, luego informa, e interpela a su lector con el objetivo de activar su compromiso y prolongar las denuncias.

¹⁶ “Traer el pasado al presente, recrearlo a través de las palabras, inscribirlo en los gestos, en las subjetividades, es lo propio de la rememoración y la conmemoración”, explica Arnoux (2008, p.80).

En síntesis

Las propuestas teóricas de Mijaíl Bajtín, siempre vigentes, nos permitieron leer una obra de exilio de Juan Gelman desde la categoría de *cronotopo*, “lo que en traducción literal significa tiempo-espacio”. (Bajtín, 1989, p.239)

Los aportes críticos de Iris Zavala (2008), Pampa Arán (2016), Elvira Arnaux (2008) y Ana Camblong (2010), evidencian la flexibilidad del concepto bajtiniano y nos invitan a descubrir en los discursos que abordamos un sinnúmero de cronotopos asociados a temas y nudos argumentales inmersos en las tramas discursivas.

Distinguimos cuatro valores cronotópicos en el texto “III” de *Bajo la lluvia ajena* (*notas al pie de una derrota*): cronotopo del umbral, de la crisis y la ruptura vital, del desencuentro y cronotopo del autor y del lector.

Las dimensiones teóricas analizadas representan líneas argumentales que se entrecruzan en el texto para exponer las emociones del emisor como víctima invisibilizada por el poder hegemónico de los militares.

Las marcas autobiográficas que subyacen en las notas se corresponden con la intención del enunciadore de comunicarse con un destinatario que, al paso de la lectura, escuche las denuncias, las interprete y las replique ante otros interlocutores.

La escritura de los diminutivos en *Carta abierta*

hijito que el otoño desprendió

Juan Gelman

El uso de los diminutivos en la obra gelmaniana ha sido revisado por Jorge Bocanera (1994) y Hernán Jaime Fontanet Villa (2002), entre otros estudiosos. Ambos coinciden en que el poeta utiliza los sufijos en grado afectivo: “Los diminutivos traen consigo un juego de palabras entre la *criatura* y la *escritura* que es lo único que le queda”, asevera Fontanet Villa. “El diminutivo vivía a la vera de las grandes palabras y a veces realizaba la carga afectiva o expresaba compasión”, explica Bocanera.

En cuanto tipo de palabra, el diminutivo pertenece a la familia de los sufijos y constituye “un recurso excelente para dar matices léxicos pues, aparte de reducir la significación, provoca una reacción afectiva” (Pastoriza, citado por Montoya, 2003, p.79). Según el lingüista, el diminutivo trasciende su expresión emocional para transformarse en fuerza que presiona sobre el oyente. Así, desde su interpretación, cuanto más afectivo sea, más claro será su carácter evocativo y más importante su función como fuerza reguladora de la expresión.

En el análisis de los textos de Gelman, Bocanera (1994), siguiendo los estudios de Emilio Ñañez Fernández y Ramón Menéndez Pidal¹⁷, se remonta al Siglo de Oro y afirma que el diminutivo aguijoneó la lengua de Quevedo y también la de Santa Teresa. En el Siglo de Oro, anota, el añadido *-ito* ganó espacio con el correr del tiempo hasta desplazar a *-illo* y *-uelo*, tan utilizados hasta ese momento.

Situados en la obra del filólogo español Ramón Menéndez Pidal, *El estilo de Santa Teresa, en La lengua de Cristóbal Colón* (1944), nos permitimos ampliar la investigación de Bocanera añadiendo que durante el Siglo de Oro el uso del diminutivo despertó en la crítica cierta ambigüedad, pues mientras algunos escritores y estudiosos de la lengua consideraban que el diminutivo era “grosero y ermitaño” y propio del habla inculta, otros lo defendían. Aquí, las palabras de Menéndez Pidal:

El lenguaje levantado o noble repugnó en todo tiempo el diminutivo. Lo desconceptuaba rigurosamente el gran preceptista, coetáneo de Santa Teresa, Fernando de Herrera, diciendo: "La lengua toscana está llena de deminutos con que se afemina y hace lasciva y pierde la gravedad (...); la nuestra no los recibe sino con mucha dificultad y muy pocas veces". (Menéndez Pidal, 1944, p.136)

¹⁷Ñañez Fernández, E. (1973). *El diminutivo en el español clásico y moderno*. Gredos. Madrid.

Explica el estudioso español, conviniendo con el estilo de la escritora mística, que toda esa dificultad “encopetada” la echa a un lado Santa Teresa trayendo el diminutivo a los asuntos de mayor dignidad y empeño para deslizar en ellos una conmoción de ternura; y con el fin de ilustrar su afirmación cita los siguientes ejemplos:

Vida, XV *para que esta centellica de amor de Dios no se apague*
 Vida, XXV *unas devocioncitas de lágrimas y otros sentimientos*
 pequeños, que al primer airecito de persecución se pierden
 estas florecitas.

A partir del estudio de Menéndez Pidal, conocemos que Santa Teresa sentía preferencia particular por esta forma gramatical, sin que le “arredrasen las dificultades morfológicas de las terminaciones menos habitadas a recibir el sufijo” (1944, p.137). Revela el filólogo que el hábil uso de los diminutivos le permitió a Teresa lograr “muy matizadas delicadezas” y argumenta: “sobre el idioma literario, que Herrera reglamentaba sólo para la solemnidad, esparce Santa Teresa una sutil gracia, dignificando la proscrita forma de gran expresividad”.

Como Menéndez Pidal, pero desde Cuba, el escritor José Lezama Lima (2001, p.101) también dedica unas palabras de aliento a los diminutivos:

Gloria difícil la de los diminutivos. Lentos filólogos saborean su donoso empleo. Ramón Menéndez Pidal ha sorprendido los momentos en la evolución de la prosa castellana en que se ha empleado con gracia, y es en algunos místicos mayores, quizás en el mayor de todos, donde sitúa su propiedad y gracias por lo alto. Agüita, delicioso diminutivo caro al idioma teresiano. (Lezama Lima, 2009, p.101).

En el estudio, “La lengua y el estilo de Santa Teresa de Jesús”, Fernando Carratalá (2015) expresa respecto del uso de los sufijos en los textos de la mística española:

El empleo del diminutivo, prodigado con generosidad (...) le ayuda a conferir a sus escritos ese tono de entrañable cordialidad. Véase, por ejemplo, cómo remata Santa Teresa la carta XIII, dirigida a uno de sus confesores –dándole cuenta de una admirable visión que tuvo de la Santísima Trinidad–: «De qué te afliges,

pecadorcilla? ¿No soy yo tu Dios? No ves cuán mal soy allí tratado? Si me amas, ¿por qué no te dueles de mí?” (p.20).

Y, a continuación, destaca el análisis de Menéndez Pidal: No le falta, pues, razón a Menéndez Pidal cuando afirma que “Sin el hábil uso de los diminutivos no lograría el lenguaje de Santa Teresa muy matizadas delicadezas”; porque gracias al diminutivo, la expresión puede tornarse humilde (2015, p. 20).

Asevera Carratalá que la lista de los diminutivos empleados por Santa Teresa sería interminable, “basta con abrir al azar cualquier página del *Libro de su vida*-por ejemplo- para comprobar cómo trasladan a su prosa un especial gracejo: “Porque muy muchas veces (...) participa esta encarceladita de esta pobre alma de las miserias del cuerpo” (capítulo XV), expresa el filólogo español.

De la revisión teórica dedujimos que la escritora mística privilegia los diminutivos por diferentes motivos, pero siempre con el propósito de elevar esta clase de palabra a su mayor expresión en el contexto de la escritura literaria. Con el mismo fin los sufijos se apropian de la escritura gelmaniana.

El diminutivo en *Carta Abierta*

Al igual que Boccannera y Fontanet Villa, consideramos que Juan Gelman elige los diminutivos para evocar e invocar a sus afectos, en particular a Marcelo Ariel, el hijo desaparecido durante la dictadura militar. En esta oportunidad nos detendremos en el poemario *Carta Abierta*, escrito entre París y Roma y publicado en el año 1980. Nos parecen oportunas las apreciaciones que sobre la obra emite Aldo García:

Juan Gelman en 1980 publicó *Carta abierta*, compuesto por veinticinco poemas, dedicado a su hijo, en el cual explora con audacia la expresión poética del sufrimiento, sentimiento que, de alguna manera, ya venía desarrollando desde *Relaciones* (1973), *Comentarios* (1979) y *Citas* (1979), pero que alcanza su clímax en *Carta abierta*, pues en este libro la palabra encuentra su redención en el dolor; sin embargo el dolor de la *poiesis* gelmaniana no se encuentra desamparado, pues lo acompaña su opuesto: el gozo. Desde esta retórica, la antítesis se resignifica, pues evoca de una manera salvaje la naturaleza de los contrarios; de tal manera que cuando son confrontados no actúan sólo con la finalidad de complementarse,

sino de combatir desde las entrañas de su totalidad significativa, es decir, todas las posibilidades semánticas de los vocablos participan en el ejercicio poético en la misma medida que confrontan a sus opuestos (García, 2009, p.15).

A partir de una lectura detenida de los poemas, presentamos los versos de *Carta abierta* en que prevalecen los diminutivos:

<i>hijito que el otoño desprendió</i>	Verso 12	Poema I
<i>aire hermoso/ agüitas de tu mirar/</i>	Verso 19	Poema I
<i>¿qué pedacitos puedo ya juntar?/</i>	Verso 3	Poema III
<i>¿almita que volás fuera de mí?/</i>	Verso 13	Poema III
<i>zapatito de vos que pisa la</i>	Versos	Poema IV
<i>sufridera del mundo aternurándolo/</i>	8 y 9	
<i>¿diseminado por tu pajarito</i>	Versos	Poema V
<i>de no llorar?/ (...)</i>	7 y 8	
<i>¿pasás en un burrito por la luz?</i>	Verso 12	Poema V
<i>(...)/ manito tuya</i>	Verso 2	Poema VI
<i>manando sombra/ (...)</i>		
<i>¿niñito que pasás volando por</i>	Verso 7	Poema VII
<i>los trabajos grandísimos de vos?/</i>		
<i>¿ya vas desapegado de lo que</i>		
<i>tiraba para atrás tu almita como la</i>	Verso 4	Poema VII
<i>dicha en la mano?/ (...)</i>		
<i>que te ponía llantos de querer</i>	Verso 12	Poema VIII
<i>al pie de tu solito?/ (...)</i>		
<i>¿arbolarías tus desarbolitos</i>	Verso 4	Poema IX
<i>sólo para sombrear mi ensoñación</i>		
<i>que suda al sol de tus ausencias?/ (...)</i>		
<i>¿ajuntaditos por tu consolar?/</i>	Verso 13	Poema XI
<i>carita que eras/ (...)</i>	Verso 3	Poema XII
<i>(...)/ dulce que fue tu mano</i>	Verso 9	Poema XIV
<i>apoyadita contra madrugadas</i>		
<i>que te oyeron crecer/</i>		

(...) <i>alma</i> <i>que se despararita la mitad/</i>	Verso 3	Poema XV
<i>tirabas de la noche a dos puñitos</i>	Verso 8	Poema XVI
<i>cualquiera otra es migajita donde</i> <i>se muere de hambre la memoria/ (...)</i>	Verso 2	Poema XVII
<i>¿quién habrá de mecer a la solita?</i>	Verso 8	Poema XIX
<i>¿dónde estás mesmo ahorita? (...)</i>	Verso 1	Poema XXI
(...) <i>¿la muerte sostenés</i> <i>con tus manitas para que no aplaste</i> <i>lo que sube de vos?/ (...)</i>	Verso 6	Poema XXI
<i>pajarito parado en el aire como</i> <i>visitación de su desvuelo/ (...)</i>	Verso 5	Poema XXIII
(...) / <i>¿levantadura</i> <i>de tu venita rota de estallar?/</i>	Verso 6	Poema XXV

En los versos seleccionados se advierten el empeño y la dedicación con que el enunciador re-construye el mundo infantil. En este universo de lo diminuto, la lírica de Gelman se torna cada vez más profunda e íntima pues se dirige a un interlocutor específico: *hijito, pajarito, almita*. Los diminutivos se insertan en los poemas formando una cadena sonora que les otorga dinamismo, coherencia y cadencia. El fonema /i/ se convierte en el protagonista distintivo del ritmo. A través de los estudios de Alex Grijelmo (2004), en *La seducción de las palabras*, explicamos la vinculación estrecha entre el sonido de los términos y el tema de que trata el poemario *Carta Abierta*:

La letra *i* se ha apropiado del mensaje de lo pequeño, con decenas de palabras que muestran lo diminuto gracias a ella, una *i* con frecuencia arrullada por alguna *eme* o *ene* que, cuando aparecen, le dan un punto afectuoso (...) La *i* evoca aquello que, por pequeño, ha de cuidarse, lo que no pesa, lo que se disimula entre líneas...liviano, delicado, sibilino...las *íes* llevan prendidas la escasez y la ligereza, porque su sonido se apropió de ellas. (Grijelmo, 2004, p.13).

Efectivamente, las *íes* en *Carta abierta* sobresalen por cuanto no solo son partes constitutivas de los sufijos, además están presentes en términos y frases que conllevan una carga semántica destacada. Así se aprecia en los versos siguientes:

<i>país gravísimo donde gritás</i>	Verso 7	Poema III
<i>padecimiento o lengua padecida</i>	Verso 10	Poema III
<i>abrigarte/reunirte/desmorirte</i>	Verso 7	Poema IV
<i>tristísimo de tibio</i>	Verso 12	Poema VII
<i>realidad que sufrís como pariendo</i>	Verso 11	Poema X
<i>bestias que se olvidaron olvidándote</i>	Verso 15	Poema XI
<i>ausencia herida</i>	Verso 5	Poema XIII
<i>hijo mío</i>	Verso 10	Poema XIII
<i>desasirme de mí para ya asirte</i>	Verso 12	Poema XIII
<i>y no querías dormir sino soñar</i>	Verso 7	Poema XVI
<i>alma a quien todo un hijo pena ha sido</i>	Verso 14	Poema XVIII
<i>abierta al sol de la justicia</i>	Verso 11	Poema XXV

Argumenta Grijelmo (2004):

La seducción literaria puede servirse de los diminutivos porque la historia de la lengua le da razones para ello. La vida de los sufijos ha ido saltando los años con el inmenso trabajo de dar connotación a las palabras, de adornarlas y exaltarlas o, por el contrario, envilecerlas y despreciarlas.

Desde luego no todas las palabras con predominio fonético de la *i* se pueden relacionar con algo reducido (...); pero sí parece que cuando el lenguaje desea profundizar en tal concepto acude con muchísima frecuencia a esa letra, la más fina del alfabeto. El sonido más delgado (p.14).

De la lectura y del análisis de los textos, visualizamos un emisor sumido en la desesperación y el desconsuelo por la ausencia del ser amado, que reescribe el pasado a través de un lenguaje rebelde y desestructurado. Los recuerdos de situaciones cotidianas, de lugares y de afectos evocados regresan al presente del enunciador a través de un campo semántico colmado de diminutivos que tienen por objetivo localizar, acercar y proteger para evitar el alejamiento del presente, y fundamentalmente, para impedir la tragedia.

El “contrasentido” del diminutivo en *Carta Abierta*

En líneas anteriores hemos advertido que el poeta de *Carta abierta* reescribe el pasado a través del uso de los diminutivos. A lo largo de toda la obra éstos se convierten en un vehículo que traslada al emisor a la realidad deseada, es decir, al mundo infantil (y pasado) en que reside el hijo vivo.

Al mismo tiempo, el diminutivo cumple en el poemario otra función, igualmente destacada, pues plantea un fuerte contraste semántico entre lo pequeño, lo amoroso y lo frágil del recuerdo del hijo, por oposición a lo triste, lo doloroso, y lo inexplicable de la vida presente. Para ilustrar esta segunda consideración, nos remitimos a los versos siguientes:

<i>de esta mitad rota de vos/ sin vos/</i>	Verso 11	Poema II
<i>¿padre que le dolía para vos?</i>	Verso 9	Poema III
<i>¿me despadrás para despadecerme?/</i>	Verso 11	Poema V
<i>¿sombras endulzan tu morir muchísimo?/</i>	Verso 2	Poema VIII
<i>¿me vas a disculpar que te hije mucho?/</i>	Verso 10	Poema X
<i>¿cómo dolor agudo?/ ¿ausente de</i>	Verso 4	Poema XI
<i>su bien?/ ¿su pena?/ (...)</i>	Verso 5	Poema XI
<i>desolación de vos/ ausencia herida/</i>	Verso 6	Poema XIII
<i>torturas/ penas/ mutiladas/ lápices</i>	Verso 4	Poema XV
<i>escribiendo en los muros de la muerte</i>	Verso 5	Poema XV
<i>temprano empieza la alma a doler/ pálida/</i>	Verso I	Poema XX
<i>te destrabajo de la muerte como</i>	Verso I	Poema XIV
<i>puedo/</i>		

Desde nuestra perspectiva, en la obra *Carta abierta* los diminutivos constituyen una extensa paradoja, es decir, aquella figura de pensamiento que consiste en recurrir a expresiones que encierran contradicción con el fin de remitirnos a un nuevo sentido.

Vicente Cervera Salinas en “La lírica de la paradoja”¹⁸ explica respecto de la tradición de este recurso:

Etimológicamente, el término griego que acuña por primera vez el concepto, nos revela su contenido semántico distintivo. El prefijo “Para” introduce el término de la contradicción, y lo que queda contrapuesto es la entidad sustantiva de la voz “Doxa” que representa la “opinión” (Cervera Salinas, 2005, p.1).

En el discurso de Gelman la paradoja no constituye una estrategia literaria que se utiliza, solamente, para realzar el valor estético del poema. Apelando a la fuerte tensión que se genera en el sentido del texto, el recurso dispara hacia el lector. El “yo” no es un padre doliente que rastrea en su memoria el recuerdo de su hijo perdido. La ilimitada cantidad de diminutivos que recrean un universo infantil recubierto de añoranza y ternura, paradójicamente, fortalecen y aumentan el dolor por la ausencia del hijo. Este choque discursivo hiere sensiblemente al lector, quien se acerca al “yo”, angustiado en extremo, en una suerte de empatía y comprensión.

En las palabras de apertura de *Interrupciones I*, Julio Cortázar señala respecto de la escritura de Juan Gelman:

Acaso lo más admirable en su poesía es su casi impensable ternura allí donde más se justificaría el paroxismo del rechazo y la denuncia, su invocación de tantas sombras desde una voz que sosiega y arrulla, una permanente caricia sobre tumbas ignotas. Cada diminutivo, cada nombre dicho como quien acuna o tranquiliza, hincó todavía más hondo la irrestañable denuncia de esas innúmeras muertes que tantos de nosotros llevamos como un albatros atado al cuello y sin saber volverlas del lado de la luz. También yo quise a Paco, a Rodolfo, a Haroldo, a tantos más, y sólo supe llorarlos; con Juan, por Juan, me acerco ahora a ellos de otro modo, el que ellos hubieran preferido (Cortázar, 2011, p.5).

En la voz de Cortázar, el diminutivo “acuna, tranquiliza”, pero también denuncia. Cala hondo en la memoria del padre que agoniza por la pérdida del hijo, pero también se

¹⁸ Vista el 20/03/2018 en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-lirica-de-la-paradoja-0/html/3ec2cc5e-1c45-4fa4-b23a-01fd3587cbf7_5.html

erige fuerte y desafiante sobre un presente violento e injusto. En el conjunto de textos, Gelman consigue amalgamar, mezclar, mixturar dos dimensiones contrapuestas, en apariencia.

En *Quevedo contra Quevedo* (2013) Manuel Durán explica:

El empleo de las paradojas cumple una función a veces semejante a la del oxímoron: llamar la atención de un lector acerca de una realidad en apariencia contradictoria, pero que el contexto permite aclarar. La paradoja es una forma estilística intensa, abreviada, que, por contradecir la lógica y el sentido común nos obliga a detenernos y reflexionar acerca de la frase que acabamos de leer (Durán, 2013, p. 115).

Sobre esa base, nuestro poeta apela al contrasentido de la paradoja para comunicarle al lector de *Carta abierta* sobre la tragedia de su vida. Estimamos que el receptor, atento y comprometido, es capaz de develar que los juegos de opuestos presentes en la escritura, tienen por fin dilucidar la intimidad del enunciador quien, pareciera, pretende atenuar con la escritura del contrasentido el motivo de su desgarro interior: *te destrabajo de la muerte como puedo* (Poema XXIV).

En síntesis

Desde nuestra perspectiva de lectura, los diminutivos en el poemario *Carta abierta* despliegan un doble propósito, en una trama de la escritura conforman un medio, pues lleva al emisor del texto al pasado que le permite escribir, otra vez, el mundo del hijo ausente. Los sufijos localizan, acercan y protegen con el propósito de impedir la fugacidad del tiempo para evitar la tragedia. En este mundo re-creado el diminutivo rescata el momento del recuerdo y del goce con el ser amado.

En un segundo plano de lectura, los diminutivos de *Carta abierta* envuelven la escritura en una especial contradicción. Ubicado en el amplio espacio que ocupan los sufijos en el poemario, advertimos el efecto aumentativo, intensificador del recurso que estimula los sentimientos de angustia y desamparo del poeta. A través de la evocación y del amado recuerdo del hijo, la desolación se acrecienta y el regreso a la realidad, paradójicamente, convierte el presente del poeta en una insostenible agonía.

La escritura del “yo” enmascarado en *Los poemas de José Galván* y *Los poemas de Julio Grecco*

en representación de los caen

por la vida

Juan Gelman

Los poemas de José Galván y *Los poemas de Julio Grecco* se publicaron por primera vez en el año 1982 en *Hacia el sur*. Estos títulos, junto a otros¹⁹, comprenden la producción de exilio de Juan Gelman y nos acercan a un emisor extraviado por sus pérdidas, que intenta confundirse en varios sujetos para develar una historia conmovedora.

El propósito de este apartado es centrarnos en las estrategias que utiliza el escritor argentino para desarticular su voz autoral con el objetivo de multiplicarse en otros poetas, otros combatientes, otras víctimas. Para nuestro análisis revisaremos algunos lineamientos teóricos propuestos por Mijail Bajtín en la “Introducción” de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (2003), y por Liliana Swiderski en el artículo “Autor representación autoral y máscaras del yo” (2011). A partir del complejo simbolismo de la máscara y de su idea de transformación en la literatura, reflexionaremos acerca de dos aspectos de la construcción autoral de Juan Gelman en *Los poemas de José Galván* y en *Los poemas de Julio Grecco*: la técnica del “manuscrito hallado” y el juego de “enmascaramiento del yo” en heterónimos, seudónimos y alterónimos.

El sentido polisémico de la máscara

En la “Introducción” de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Mijail Bajtín (2003) explica que su investigación pretende estudiar en profundidad el conjunto de fuentes populares que determinan un “sistema de imágenes” y una “concepción artística” en la obra del escritor francés Francois Rabelais. En el marco del análisis de estas fuentes inmersas en “el sistema de imágenes de la cultura cómica popular”, llamado realismo grotesco, Bajtín le dedica atención especial al tema de la máscara. Si bien deja explícito que “nos referimos a las máscaras y a su significación en la cultura popular de la Antigüedad y Edad Media, sin examinar su sentido en los cultos antiguos” (p. 36), las reflexiones que se vierten respecto de este tropo recurrente en la literatura, nos permiten relacionarlas con el estudio que nos convoca.

Explica Bajtín (2003) acerca de la máscara:

¹⁹*Hechos, Notas, Carta Abierta, Si dulcemente, Comentarios, Citas, Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota), Com/posiciones, Eso, Anunciaciones, Carta a mi madre, Salarios del impío, Dibaxu.*

(...) es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbólico de las máscaras es inagotable (Bajtín, 2003, p.36).

Es, precisamente, su “inagotable” condición de transformación y de evolución la que ha permitido vincular a la máscara con diferentes temas y disciplinas, rescatando de todos ellos el sentido polisémico que la caracteriza. En el artículo “Autor representación autoral y máscaras del yo”, Liliana Swiderski despliega una detallada investigación respecto de “los alcances de la metáfora de la máscara, empleada recurrentemente en la teoría literaria y en la crítica para describir fenómenos de autor representación autoral” (2011, p.241).

El estudio de Swiderski recupera notables aportes a la temática desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad. La autora sostiene que la metáfora de la máscara ha sido utilizada para aludir a la identidad psicológica y social y que los conceptos que se enuncian en el recorrido del trabajo, pretenden mostrar posibles articulaciones con la crítica literaria. De esta manera, se hacen presentes, en la propuesta, contribuciones de teóricos reconocidos como Sigmund Freud, Carl Jung, Paul Ricoeur, Philippe Lejeune, Mijaíl Bajtín, por citar solo algunos.

Respecto de la asociación de la máscara con la literatura, destaca Swiderski:

La crítica y la teoría literaria se han valido de la metáfora de la máscara para dar cuenta de diferentes formas de opacidad. Asociada, como es natural, con el ocultamiento del rostro y su siempre inminente develación, la máscara ha servido para cobijar fenómenos heterogéneos, cuyo único punto de contacto es la *dualidad* entre lo escondido y lo manifiesto: anonimia, pseudonimia, heteronimia, auto ficción, correlato autoral, superchería, broma literaria, biografía ficcional... son algunas de las categorías que, a pesar de sus claras diferencias, tienden a homologarse o a perder su especificidad bajo el polisémico concepto de máscara (Swiderski2011,p.249).

Según esta investigación las estrategias textuales de una obra literaria se dividen en dos grupos, en el primero se enmascara la relación entre el autor y el acto de su creación. En este caso “la máscara vela la fiabilidad autobiográfica y, al hacerlo, induce a desconfiar de la capacidad referencial del lenguaje” (p.248). Swiderski explica que se inscriben en este conjunto las biografías, las autobiografías ficcionales, las alusiones autobiográficas, entre otros tipos textuales. En el segundo caso se encubre la atribución autoral y se problematiza el estatus del sujeto. En este grupo se distinguen los apócrifos, heterónimos, anónimos, pseudónimos, “manuscritos encontrados” y otros ejemplos.

Sinonimia, heteronimia y alteronimia como máscaras del yo

En más de una oportunidad, en la obra de exilio, la voz de Juan Gelman se “enmascara” para dar lugar a una multiplicidad de otras voces. El poeta ha convertido su escritura en una galería de personajes que se asocian a menciones, alusiones y citas de otros textos y otros autores. Un gran número de protagonistas citados son reales, otros, ficticios. Entre estos últimos se destacan los nombres de *José Galván* y de *Julio Grecco*, creados por Juan Gelman en su poética de exilio.

En “Exilio y Literatura” Juan José Saer (2014) reflexiona:

El exilio político de tipo coyuntural no es exclusivo de los escritores; que un escritor sea desterrado de su propio país porque no corresponde a las consignas ideológicas de los que gobiernan es un hecho que no refleja más que un aspecto del problema y que, cuanto más, hace solidario al escritor con los otros sectores de la sociedad que sufren la misma suerte. (Saer, 2014, p.268)

Saer apela a la solidaridad de los escritores porque considera que esta condición de respaldo mutuo se torna imprescindible en el complejo contexto del éxodo. La adaptación al destierro conlleva una crisis interna, propia del sujeto que no opta voluntariamente por el distanciamiento. Sin embargo, tanto los que quedan en el país como los expulsados son convocados a contribuir en la lucha por la resistencia, pues “Ninguna dictadura cae si no la empujan; y los golpes decisivos no se asestan desde el extranjero” (Galeano, 1979, p.7). En el mismo sentido y con el mismo tono, continúa la reflexión del escritor uruguayo: “Pero de mil y una maneras podemos ayudar, desde

nuestro oficio solitario y solidario, a denunciar lo que ocurre, a rescatar lo que ocurrió y a estimular lo que ocurrirá cuando cambien estos malos vientos” (p.7).

Como Saer y Galeano, Gelman contribuye a la lucha con su herramienta más certera: la escritura. En algunas oportunidades su voz se deja oír en primera persona y denuncia las injusticias a través de transparentes marcas referenciales. En otras, el escritor cede la voz a sus compatriotas para que describan sus propios infortunios. Así, encubiertamente, se construyen los relatos de los compañeros José Galván y Julio Grecco.

María del Carmen Sillato (1996), Jorge Bocanera (1994) y Montanaro (2006), coinciden en que José Galván y Julio Grecco son desdoblamientos del escritor, quien finge ser transmisor de los textos escritos por los combatientes argentinos y nos invita a recorrer sus historias.

Al respecto, destaca Jorge Bocanera:

Gelman utiliza sus iniciales (José Galván y Julio Grecco), al igual que Vicente Huidobro (Víctor Haldan) para firmar el documento *FinisBritannia*²⁰. Más que un recurso literario, en esos nombres se inscriben los rostros de otros escritores asesinados o secuestrados por la dictadura militar, entre ellos, Haroldo Conti, Miguel Ángel Bustos, Roberto Santoro, Rodolfo Walsh, Francisco Urondo, Dardo Dorrnzoro (Bocanera, 1994, p.211).

Como bien subraya Bocanera, el escritor argentino nos ubica al frente de sus “otros yo”. La denominación del procedimiento de enmascaramiento constituye un verdadero punto de discusión dentro del amplio campo de estudio de la *poiesis* del escritor. Por un lado, esta forma de opacidad es definida como *heterónimo* por Montanaro (2006, p. 58) y Sillato (1996, p.20). Esta última dedica un apartado de su investigación²¹ al análisis de las estrategias que utiliza Gelman para “desplazar su autoría”. En el estudio, revisa detalladamente los conceptos de heteronimia, heterónimo y escritura apócrifa.

Elena Bossi (2016), como Sillato, considera que “el poeta argentino Juan Gelman presenta poemas de dos de sus *heterónimos*: José Galván y Julio Grecco. “Los tres

²⁰ Bocanera se refiere a un ensayo publicado por Vicente Huidobro en 1923. El trabajo representa una crítica al imperialismo inglés.

²¹ *Juan Gelman: las estrategias de la otredad* (1996).

comparten iniciales y una relación que hace que cada uno rescate los versos de otro”, señala Bossi, y justifica la elección del procedimiento de esta manera:

El uso mismo de un heterónimo provoca la crisis enunciativa en dos sentidos: por un lado, aleja la instancia de la enunciación aún más del sujeto que en sí mismo, es siempre inalcanzable; por otro, crea la ilusión de que, al tener allí a un personaje, podría ser más fácil atribuirle la voz del yo poético, crea una falsa ilusión de proximidad. El doble engaño se refuerza con el hecho terrible de que Galván y Grecco están ausentes (Bossi, 2016, p.122).

Por otra parte, Boccanera (1994) asegura que los otros “yo” creados por Gelman son *seudónimos* del escritor. Pues, manifiesta que en Gelman la transformación del sujeto poético no alcanza a borrar la marca del original; es así que los sujetos inventados se integran a esa voz ampliada que el poeta despliega, echando mano a la intertextualidad, a una traducción que se torna reescritura, al montaje (p. 79).

En “Yo poeta, el Otro” José Ángel Leyva (2016) contribuye al estudio de este aspecto de la poética del escritor argentino, y destaca que, como Pessoa, Gelman abre las ventanas de su intimidad para entablar diálogos con seres que toman cuerpo en su palabra. Señala que los suyos son personajes autores que mudan o transitan de lo real a lo diegético, de lo mundano a lo místico (2016, p.74).

Leyva devela un aspecto importante de esta cuestión, ya que sostiene que el tema ha sido punto de discusión directamente con el poeta:

Gelman no reconoce a sus poetas como heterónimos, no les otorga del todo el valor de autores e independencia existencial, como aparecen los heterónimos de Fernando Pessoa -miembros de una generación y de una sociedad intelectual sofisticada, animada por las ideas que cada uno de estos sostiene y argumenta (Leyva, 2016, p.75).

En el artículo citado, el crítico continúa revelando la opinión del escritor respecto de sus creaciones:

A menudo discutíamos este asunto con Juan, hasta que un día, cansado de argumentarle que no me parecía justo reducir el tema a la seudonimia, se me

ocurrió proponerle que los analizáramos entonces desde la alteridad, desde su naturaleza alteronímica. Gelman quedó complacido y satisfecho, y desde entonces no hablamos de heterónimos, ni de seudónimos; en su obra, los otros son alterónimos (Leyva, 2016, p.75).

Las diferentes opiniones acerca de la creación de voces en las obras de Gelman no hacen más que reafirmar el destacado trabajo del poeta en relación con la construcción de la categoría autoral. En esta investigación, sinonimia, heteronimia y alteronimia se reúnen en la condición de “máscaras del yo”, comprendidas en un complejo proceso creativo que hace hincapié en la despersonalización del autor.

Sinonimia, heteronimia y alteronimia, constituyen el ser y el parecer de la máscara del creador, y como tal guardan un doble propósito. Por un lado, ocultan la identidad de Juan Gelman y dejan fluir las historias y las denuncias de otros militantes, otros compatriotas, otras víctimas. Por otra parte, repiten temas y modos de escritura que posibilitan al lector reunir, consciente o inconscientemente, en una sola voz a Gelman y a sus máscaras.

La voz de Juan en Gelman en las máscaras de *José Galván* y *Julio Grecco*

De los dieciocho poemas²² compuestos por José Galván, nueve están dedicados a compañeros y amigos. Algunos textos representan verdaderos homenajes a quienes constituyen modelos de escritura y de lucha: Walt Whitman, Oscar Wilde, Rodolfo Walsh, Baudelaire, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila, Francisco de Quevedo y Villegas, César Vallejo, John Donne, Mallarmé, Garcilaso de la Vega, Fernando Pessoa, entre otros.

Como Juan Gelman en *Hacia el sur* (1982), José Galván urdirá en su poética sucesiones de imágenes y símbolos reunidas en la dualidad duelo/denuncia. En este espacio de reflexión el poeta dejará traslucir el afecto, la admiración y el padecimiento por las ausencias reiteradas.

²² Más preguntas, Latitud sur, Rodolfo dijo que, El infierno verdadero, Milonga, Vamos, Despertar, Respiraciones, Ahora, No me estoy equivocando, 13, Ruiseñores de nuevo, Yo también escribo cuentos, Nidos, Otras escrituras, Otro tango, Reinos, Vos.

Anteriormente explicamos que, con el poema “Homenajes”, Gelman abre el poemario *Hacia el sur*. El centro del texto es la denuncia de la muerte de “el Ronco”.

Dando continuidad al “Homenaje” de Gelman, el último texto de *Los poemas de José Galván* también está dedicado al “ronco”. El poema se titula “Vos” y, en una actitud de mayor cercanía, el yo poético dialoga directamente con su interlocutor:

Verso 1 *agarraste a la muerte y te la llevaste a la cama/*
 Verso 2 *la sacudiste hasta el huesito/*
 Verso 3 *la muerte andaba con un calor en el pecho por vos/*
 Verso 4 *se le empezó a cubrir la calavera de caras/*

En *Hacia el sur* Gelman le da forma a su “Homenaje” a través de sencillas pero sentidas expresiones poéticas: “mundo/ girás con fantasmas como el Ronco/ visitaciones como el Ronco/representado por su compañera o mujer/”. El emisor nos comunica su angustia recordando situaciones compartidas en el sur: “su cabeza llena de cielo/llena del Ronco en la pizzería del Sur/ donde nos conocimos por haber soñado cada cual un mundo mejor/”.

El duelo que Gelman inicia en *Hacia el sur*, se extiende a “Vos”, el texto de José Galván, en donde se prolonga la evocación y el desconsuelo por la pérdida del compatriota:

Verso 13 *pero yo estaba hablando de las caras que le hiciste*
 Verso 14 *a la muerte para obligarla a amar/*
 Verso 15 *para que tenga un beso en la boca/*
 Verso 16 *para que sea bella con vos/*
 Verso 17 *para que se quiera así misma/*

Otra vez las anáforas ocupan el centro de una estrofa. Siguiendo a Ducrot (2005, p.323), “un segmento del discurso se llama anafórico cuando para darle una interpretación es preciso remitirse a otro fragmento del mismo discurso”. En esta estrofa el “interpretante” –en términos de Ducrot– es la “muerte”. En el poema, la intención repetitiva de la anáfora se relaciona con la necesidad de encontrar consuelo a fin mitigar el dolor insostenible. La imagen de la “muerte” se presenta disminuida, vencida –solidaria– en virtud de tanto coraje, de tanta vitalidad, de tanto amor.

Comunica Elena Bossi (2016) que en Gelman y Galván la estructura discursiva conduce hacia la pesadilla que testimonia la realidad circundante. Los poemas de Julio Grecco, en cambio, pertenecen a un mundo anterior a la dictadura militar.

Mientras que la voz de Gelman en *Los poemas de José Galván* se filtra a través de reveladoras representaciones que enfatizan la angustia, en *Los poemas de Julio Grecco*²³ los ecos del poeta resuenan en las marcas referenciales que reconstruyen su historia y, fundamentalmente, su identidad. En el poema “Verdades”, nos informa acerca de su origen familiar:

Verso 19 *como papá y otros ejemplares de mi delicada familia*
 Verso 20 *no sé qué haría el ucraniano de papá en inglaterra*
 Verso 56 *está cerrándole los ojos al poeta ruso que se llamaba pushkin/*
 Verso 57 *está en la casa de madera de moscú de donde va a*
 Verso 58 *escapar porque es el año 1905/*

Jorge Bocannera informa que los progenitores de Gelman, José Gelman y Paulina Burichson, eran rusos. “Él había participado en la revuelta de 1905 y escapó hacia Italia con la policía zarista en los talones” (1994, p.15), señala el biógrafo del poeta.

En el poema “Se dice”, Julio Grecco continúa acercándonos a Juan Gelman:

Verso 6 *siempre me pareció que Dios bailaba el tango como los*
 Verso 7 *dioses/*
 Verso 8 *(en el club atlanta de mi querida ciudad)*

Si accedemos a la página oficial del Club Atlético Atlanta²⁴, leeremos:

²³ Verdades, Mujeres, Sobre la poesía, Se dice, Literaturas, Siempre la poesía, Dichos, La economía de una ciencia, La poesía otra vez, Los buñuelos de la tía Francisca, Ciertos vuelos, Humedades, Farmacias, Mareas, Exposición de unos cuadros, La belleza de todo lo creado.

²⁴ Atlanta es un club argentino de fútbol, autoproclamado Los Bohemios. Visto en línea el 21/06/2020: <http://www.caatlanta.com.ar/biblioteca-juan-gelman>

BIBLIOTECA JUAN GELMAN: La biblioteca se encuentra en el Centro Cultural y lleva el nombre de uno de los máximos hinchas de Atlanta representativos a nivel mundial, como el poeta Juan Gelman. Declarado socio ilustre de Atlanta en el 2006, Gelman no solo le da el nombre a la biblioteca sino que además, la apadrina. Uno de nuestros orgullos villacrespenses.

De los dieciséis textos escritos por Julio Grecco, tres poemas reflexionan sobre un tema ineludible para Gelman, la poesía: “Sobre la poesía” (123), “Siempre la poesía”, dedicada a Juan Carlos Onetti (129) y “La poesía otra vez” (137). La preocupación por la situación política y social de los escritores, como el interés por desarticular la división entre “poesía pura” y “poesía social o de compromiso”, reúne, en conferencias y entrevistas, varias páginas de reflexión por parte del poeta. En una nota periodística de 1996 expresa respecto de su posición:

Creo que hoy no habría que caer en las consideraciones sociológicas de mi poesía, examinando mis libros, veo que la gran mayoría de mis poemas no eran combativos, eran de amor. Yo sé cuáles fueron las implicancias sociales y políticas de la generación del ‘60, pero allí se partió de una falacia, ya que los que escribían poesía social eran los menos. Había gente espléndida que producía una poesía de primer orden sin tocar nunca el tema político social, como Alejandra Pizarnik, Enrique Molina, Olga Orozco, Francisco Madariaga. Con esos poetas formamos parte de lo que, con cierto abuso de lenguaje, se llamó la misma generación. (Montanaro-Turé, 1998, p.60)

Del breve análisis de los discursos de José Galván y Julio Grecco, podemos interpretar que el poeta argentino crea una impostura, disfraza su nombre y su voz, pero sin llegar a desaparecer. Las máscaras admiten la fragmentación, la multiplicación de las voces y de los nombres con el objetivo de acrecentar, también, las voces y los nombres que denuncian y reclaman justicia. En ese marco de segmentación, las repeticiones y las anáforas, como recursos expresivos, acentúan la falta de coherencia y de homogeneidad de un sujeto agónico que contempla los acontecimientos con una mirada discontinua y caótica.

El manuscrito hallado, la otra máscara presente

En párrafos anteriores sostuvimos que los heterónimos, seudónimos y alterónimos de las obras de Gelman constituyen máscaras que encubren el nombre del autor. En *Los poemas de José Galván* y en *Los poemas de Julio Grecco*, se hace evidente una estrategia de disgregación del sujeto poético, oportunidad que surge a partir de la condición de transfiguración de la máscara, de la posibilidad de “cobijar fenómenos heterogéneos” (Swiderski, 2011, p.149). En los textos en análisis, el discurso gelmaniano se presenta como indagación de la capacidad articuladora de ese disfraz, pues cada nueva voz produce en el receptor nuevas resonancias de los hechos presentados por los autores. Entonces, el discurso se traduce en una interminable cadena sonora, cuyo objetivo es extender ininterrumpidamente las denuncias.

En el intrincado universo de sus máscaras, Gelman explora otro modo de opacidad, relacionado con la forma de presentación del discurso ante el lector. En esta oportunidad el poeta recurre a la técnica del “manuscrito hallado”, un clásico recurso de revelación del texto creado, mediante el cual el emisor se exhibe como mero transmisor del poemario.

Tomás Albaladejo (2005) en el artículo “Poética de la traducción en *El Quijote*”, explica respecto del fenómeno literario en la obra de Cervantes:

La literatura ofrece la posibilidad de la ficcionalización, en la literatura se representa la ficción del mundo y, en tanto y en cuanto la escritura forma parte del mundo, también se ficcionaliza la escritura, lo cual implica ficcionalizar la instancia autora y la instancia lectora. Autores y lectores, como participantes en la escritura ficcionalizada, se incorporan así como seres ficcionales a la propia obra literaria (p.75).

Como Cervantes, Gelman se introduce en el complejo espacio de la metaficción -explicado sucintamente por Albaladejo-, dando lugar en su escritura a un inacabado juego de cajas chinas. En *Los poemas de José Galván* y en *Los poemas de Julio Grecco*, se ficcionalizan los autores, los lectores y también los orígenes de los textos.

María del Carmen Sillato, explica respecto de las obras de interés:

Esta vez Gelman se presenta como difusor de dos poemarios que se contienen uno al otro: los poemas de Julio Grecco fueron conservados por José Galván, y los de este último, que incluyen los primeros, han llegado “por casualidad o milagro” a manos de Gelman, quien los da a publicidad. (Sillato, 1996, p.52)

Efectivamente, en la primera página de *Los poemas de José Galván*, y bajo el título “Noticias”, leemos:

Es mi deber difundir estos poemas que me llegaron por casualidad o milagro. Su autor desapareció a fines de 1978 en la Argentina, asesinado o secuestrado por la dictadura militar. Se le conocían cárceles y exilios bajo otras dictaduras, y un puñado de poemas que publicó en remotas revistas literarias de la ciudad de Buenos Aires.

Respetando la estructura, en la primera página de *Los poemas de Julio Grecco*, José Galván nos comunica a través de una “Noticia”:

Julio Grecco cayó combatiendo contra la dictadura militar el 24 de octubre de 1976. Le conservé estos poemas.

Las dos “noticias”, firmadas la primera por Juan Gelman y la segunda por José Galván, se convierten en una suerte de prólogos de los poemarios con el propósito de presentarle al lector un escenario conocido y repetido, el escenario de los hechos ocurridos durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). Al mismo tiempo, los breves textos revelan un estilo, un modo de escribir. Advertimos así, que Gelman utiliza la técnica del manuscrito hallado para dar vida a sus creaciones.

En los poemarios en análisis, desde la primera página el procedimiento provoca ambigüedad, ya que Gelman atribuye el origen de las obras a otros autores. Siguiendo la estrategia mencionada, quien da a conocer la historia “declara haber encontrado un manuscrito que contiene total o parcialmente el relato en cuestión” (Carrero-Eras, 2009, 126). Según Blanca Ripoll Sintés (2015), “la técnica del manuscrito hallado (...) consiste en fingir que el texto ofrecido por el autor es “verídico”, un hallazgo normalmente misterioso y no una invención del escritor” (p. 19). “Por ejemplo”, explica en el Estudio

Preliminar de *El Quijote*, “cuando Cervantes nos indica que ha encontrado en el mercado de Alcalá de Toledo un manuscrito, está siguiendo esta técnica del manuscrito hallado” (I, IX).

Sabemos que Cervantes no fue el único escritor que utilizó la práctica del manuscrito hallado para gestar a sus criaturas. Podemos recordar otros nombres también clásicos, como Miguel de Unamuno, en *San Manuel Bueno Mártir* o, Umberto Eco, en *El Nombre de la Rosa*. Un escritor latinoamericano que ha utilizado con éxito esta técnica es José Eustasio Rivera en *La vorágine*.

La escritura enmascarada del poeta argentino ubica al lector frente a un emisor de identidad plural. Sus múltiples otros repiten *ad infinitum* los temas y problemas inherentes al sujeto desterrado.

Nos parecen oportunas las palabras de Martín Morán (2009) sobre las máscaras en la literatura:

(...), el texto mismo, la palabra en general, no es más que la máscara, la interfaz, la mediación entre el deseo del sujeto y la cosa, entre la necesidad de integrar el mundo exterior en el interior de la persona y la distancia irreparable del mundo respecto del sujeto deseante (Martín Morán, 2009, p.115).

En el contexto de las obras que analizamos, el sujeto deseante es el propio autor que se acerca a las estrategias de la ficción para invocar a sus *álter ego* con el propósito de alcanzar su objeto de deseo: la restitución de un pasado feliz arrebatado por los militares:

*he visto al sur parecerse a la mujer/
cuando se retiraba fosforescían en la arena las conciencias
muy humildes/
se ponían a tejer/amasar/hacían fueguitos que abrigaban
la patria/
daban noticias de amor/
Julio Grecco en “Mareas”*

Tanto Grecco como Galván son combatientes caídos en el campo de batalla. Siguiendo a Elena Bossi (2016):

Gelman presenta poemas de Galván, desaparecido en el 78, y más adelante Galván ofrece los poemas de Grecco, muerto en combate en el 76. Debemos suponer siempre otro poeta que rescate los versos del caído; vamos de atrás hacia delante, devolviendo la vida, devolviendo la memoria. El libro tiene la cronología de la memoria que recupera desde el presente espacios cada vez más lejanos (p.123).

El escritor argentino despersonaliza su escritura, pone distancia y presta su voz a estos compañeros a fin de que sus historias se narren en primera persona. El desdoblamiento le permite una doble participación, por un lado, es lector de los textos que le llegaron por “casualidad o milagro”; por otro, en virtud de su compromiso y su solidaridad, debe dar a conocer los testimonios de sus compatriotas.

El diálogo autor- lector a partir de las máscaras

“El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable” (Bajtín, 2003, 36). Juan Gelman simula que los poemarios fueron redactados por otros escritores. Las razones literarias e ideológicas que motivan estos juegos nos conducen directamente a los lectores, reales y ficticios. El primer lector (ficticio) es Gelman, pues él ha encontrado los textos (o, los textos lo encontraron a él) y, a partir de la lectura, avala la difusión de estos. El juego se torna más complejo porque José Galván es lector (ficticio) de los textos de Julio Grecco: “Julio Grecco cayó combatiendo contra la dictadura militar el 24 de octubre de 1976. Le conservé estos poemas”, explica Galván.

Los segundos lectores (reales) aceptan el pacto propuesto por Gelman y reconocen a José Galván y a Julio Grecco como sujetos autónomos, creadores de discursos autónomos. El hecho de que Gelman presente estos textos como “manuscritos hallados”, lo libera, de alguna manera, de la responsabilidad del contenido, pues solo es un intermediario entre los emisores (ficticios) y los receptores.

El lector de las obras de Gelman desempeña un papel productivo dentro del proceso creativo de José Galván y de Julio Grecco, ya que acepta desde un primer momento el confuso traspaso de los manuscritos que llegan a manos de Gelman. La construcción clásica de esta técnica dialógica, resulta para el destinatario tan atractiva como las historias que despliegan los autores (reales y ficticios) a través de los discursos.

Por otro lado, Gelman ofrece mediante un “hallazgo objetivo”, información relacionada con la dictadura militar: fechas, lugares y situaciones específicas que el lector interpreta como “comunes” a los “tres” escritores.

Elena Bossi (2016) explica que en “la sintaxis de los versos de Gelman y Galván se advierte una suerte de barroquismo que tiende hacia la disolución: unos versos que podrían redondear una frase vuelven a empezar dibujando una espiral que no termina” (2016, p.123). Añadimos que también la construcción de los autores y lectores ficticios es un recurso barroco. El autor (real) informa que presentará textos de otros autores y afirma la veracidad de la situación; el lector se deja persuadir por las palabras del primer emisor (Gelman) y entra en contacto con los autores de papel y con sus discursos (Julio Grecco y José Galván).

El recurso que articula el ser y el parecer del autor real y de los autores ficticios; el juego de mostrar los mismos hechos desde diferentes perspectivas -como espejos que se multiplican-; la posibilidad de superponer una pluralidad de voces que fusionen las mismas intenciones, también constituyen artificios barrocos. Al final del camino el lector recupera la diversidad de ecos que emanan de la misma fuente, y puede apreciar que, detrás de las máscaras encubiertas en el sistema enunciativo de los textos, se vehiculizan intenciones estéticas e ideológicas por parte del autor.

En síntesis

A partir del simbolismo innato de la máscara y de su idea de transformación en la literatura, se han abordados aspectos de la construcción autoral de Juan Gelman en *Los poemas de José Galván* y en *Los poemas de Julio Grecco*: la “técnica del manuscrito hallado” y el “juego de enmascaramiento del yo autoral” a través de seudónimos, heterónimos y alterónimos.

Seudonimia, heteronimia y alteronimia, constituyen el ser y el parecer de las máscaras del escritor, y como tal guardan un doble propósito. Por un lado, ocultan la identidad de Juan Gelman y dejan fluir las historias y las denuncias de otros militantes, otros compatriotas, otras víctimas. Por otra parte, repiten temas y modos de escritura que posibilitan al lector reunir, consciente o inconscientemente, en una sola voz, a Gelman y a sus máscaras.

Una vez concluido el recorrido, el lector recupera la diversidad de ecos que emanan de la misma fuente, y puede advertir que detrás de las máscaras, encubiertas en

el sistema enunciativo de los textos, el autor vehiculiza una intención estética e ideológica.

Las “noticias” de las primeras páginas de cada poemario y los datos concretos y reales que se diseminan en los discursos, hacen creíbles las historias de José Galván y Julio Grecco y, por extensión, la voz contestaría de Gelman que se escucha ensamblada a la de ellos.

Juan Gelman: diálogos y reescrituras

*hay traducciones, en algunos casos, versiones, pero en
muchos casos era tomar digamos una materia que estaba ahí
en el poema ajeno y transformarla,
así que en realidad son reescrituras*

Juan Gelman

El sentimiento de extrañamiento que Juan Gelman atraviesa en el exilio lo lleva a dialogar con textos literarios del presente y del pasado, textos literarios ajenos y propios que, a través del estilo particular de su pluma, se resignifican para comunicar a los lectores la vinculación de su poesía con los acontecimientos históricos de nuestro país. La mixtura poesía y política constituye el principal andamiaje de la obra del escritor argentino. Señala Miguel Dalmaroni (1993):

Para leer una poesía como la de Gelman, donde la conexión de la literatura con la política puede parecer evidente o indiscutible, la imagen es útil porque obliga a pensar, sobre todo, qué hay de político en lo poético, es decir, en un estilo. Cómo se tensa el velamen, animado por esos aires. (Dalmaroni, 1993, p. 9)

En relación con el modo de recrear otros textos en los suyos, podemos sostener que son varios los críticos que se han ocupado de revisar y analizar este aspecto de su creación. En el apartado “Influencias y vecindades” de *Confiar en el misterio* (1994) Jorge Boccanera comunica que el Gelman, interrogado en diferentes entrevistas acerca de sus fuentes y parentescos, llegó a citar tal cantidad de autores que podría concluirse en que “está influido, sencillamente, por la poesía”.

Por su parte, María del Carmen Sillato en *Juan Gelman: las estrategias de la otredad* (1996, p. 79) revela que una de las constantes en la poética de este autor, es que integra a su poesía toda una tradición literaria a través de la alusión directa a poetas y escritores de las más distintas épocas y latitudes, o indirectamente con la incorporación de textos provenientes de otros discursos literarios, incluso los suyos.

Ana Porrúa (2001) coincide con esta afirmación y particulariza la selección realizada por Gelman en algunos textos de la producción de exilio:

Recuperar algunas escrituras, notaciones poéticas de la diáspora judía, de la expulsión de los árabes de España, de la experiencia mística como necesidad de unión con Dios...del abandono de la mujer amada, tópico del tango, le permite a Gelman incorporarse en un linaje que no es sólo estético. (Porrúa, 2001, p. 24)

Explica Porrúa que la expulsión y el exilio forzado, parecieran no poder decirse desde las poéticas centrales sino desde la marginalidad y la minoridad...y, justamente, ese es el espacio elegido por nuestro poeta para construir su discurso contestario.

“Sin duda, la reunión de voces es uno de los más admirables hallazgos literarios de Juan Gelman, una de sus mayores búsquedas. No la única, pero sí una de las más interesantes, ricas y compactas en su espectro formal y de sentidos”, afirma José Ángel Leiva en “Yo poeta, El otro” (p. 71).

Es, además, enriquecedor para quienes estudiamos este fenómeno literario en la obra gelmaniana, conocer la opinión del propio escritor:

Hay muchas influencias en la obra de todo escritor. Nadie nace por generación espontánea (...) El problema, a mi modo de ver, es lo que hace uno con esas influencias en la propia poesía. Y, junto a eso, existe un proceso vital. Este es un proceso que se da en el lector, y no sólo en quién escribe. De modo que todo lo que se lee, se incorpora en la propia sustancia, y pasa a ser parte de uno mismo en el acto de escribir. No como cita, sino como parte de la cosmovisión de uno mismo. (Juan Gelman, en Sillato, 1996, pp. 79-80)

Gelman también comunica una reflexión personal, y esclarecedora, sobre su particular proceso de reescritura: “hay traducciones, en algunos casos, versiones, pero en muchos casos era tomar digamos una materia que estaba ahí en el poema ajeno y transformarla, así que en realidad son reescrituras” (Montanaro Turé, 1998, p. 145).

A partir de la revisión del tema por parte de los críticos, y respetando la palabra del propio escritor, nos acercaremos a los textos de Gelman para analizar un procedimiento creativo que ofrece a sus lectores la posibilidad de encuentro y comunión con una multiplicidad de voces de la literatura universal, amalgamadas en su discurso.

El proceso de la reescritura gelmaniana

En esta investigación entendemos por reescritura a un acto de escritura que afecta algo ya escrito. Designa el hecho de que en algunas obras literarias se enraíza la presencia de otros textos y otros creadores para expandir los sentidos de la creación literaria del escritor Juan Gelman.

El proceso de reutilización y resignificación de un texto anterior es parte de la historia de la literatura en sí, y sus estudios son tan amplios y antiguos como el proceso de reescritura. Para abordar nuestro objeto de estudio tuvimos en cuenta el reconocido concepto de *dialogismo*, propuesto por Mijail Bajtín en la década del treinta. Esta

categoría constituirá, en 1967, el origen de la dimensión teórica definida por Julia Kristeva, como intertextualidad:

(...) todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble (Kristeva, 1997, p. 3).

Kristeva delimita la labor textual como confluencia de superficies textuales, es decir como diálogo de escrituras. Según la crítica francesa, en ese diálogo pueden intervenir tanto el escritor, como el lector, el personaje, el contexto cultural, entre otros.

En *Problemas de la poética de Dostoievski* considera Bajtín que la “autoconciencia del personaje está plenamente dialogizada; en todo momento de su existencia está orientada hacia el exterior, se dirige intensamente hacia sí misma, hacia el otro, el tercero” (2012, p. 455). Más adelante aportará: “Ser significa comunicarse dialógicamente. Cuando se acaba el diálogo se acaba todo. Por eso en realidad el diálogo no puede ni debe terminar” (2012, p. 456). Es decir, plantea el reconocido teórico ruso, que todo enunciado se convierte en el vehículo de un decir heterogéneo en el que se cruzan las voces, los discursos y los textos del ambiente en que se inserta el enunciador. Cuando el sujeto quiere nombrar una cosa, encuentra la resistencia de la palabra ajena dicha antes por otros sobre esa misma cosa, de modo que lo que se pretende decir sobre un objeto entra en contacto con lo que otros han dicho sobre él. La palabra es esencialmente dialógica y la idea no empieza a vivir sino cuando establece relaciones dialógicas con ideas ajenas.

Aporta Pampa Arán (2016) en sus estudios sobre Bajtín:

(...) el dialogismo es una relación interpersonal, intersubjetiva, entre un ‘yo’ y ‘otro que no soy yo’, que crea un vínculo que no es solo comunicativo y significativo, sino expresivo, productor de sentido, siendo ese sentido productor de un acontecimiento discursivo que lleva marcas sociales e históricas (p. 84).

No son pocos los estudiosos del fenómeno que consideran que las lecturas de textos precedentes devienen en el juego del redescubrimiento en el que interviene

también el lector, e intentan demostrar, de una u otra forma, que “el funcionamiento de la textualidad se enriquece cuando reconocemos que ningún texto existe aisladamente de la misma manera en que reconocemos que ninguna cultura existe aisladamente” (Sillato, 1996).

Ahora bien, para sostener la organización de la segunda parte de nuestra investigación, nos propusimos pensar la reescritura como un proceso que nos permitirá revisar el texto desde la perspectiva del dialogismo de Bajtín. En “El diálogo en Dostoievski”, reflexiona:

No se puede aprehender, ver y comprender al hombre interior haciéndolo objeto de un análisis imparcial y neutral; tampoco se lo puede aprehender mediante una fusión con él, una empatía. Se lo puede acercar y descubrirlo -o más bien obligarlo a descubrirse- mediante la comunicación con él, dialógicamente (Bajtín, 2012, p. 453).

Nuestro punto de partida es considerar, en primer lugar, la visión que el poeta en análisis asume acerca de su propia dimensión creativa. En la obra de Juan Gelmán los textos se relacionan con los textos ascendentes mediante un diálogo siempre abierto, en este se establecen sentidos que, por un lado, se acercan al texto original y a su creador, pero, por otro lado, representan la nueva realidad del poeta, y esta se constituye en contexto de creación. En el proceso de reescritura gelmaniana, cada vez que se lee, se piensa y se transcribe un texto, se inicia otro; en el último, el original encuentra otra génesis en relación con las infinitas aperturas que proporciona la lectura del texto fuente. La palabra evocada por Gelman gravita entre la historia y el presente. En términos de Bajtín: “la palabra vive en la frontera entre su propio contexto y el contexto ajeno” (1989, p. 101). La reescritura del poeta argentino asume el texto original con la intención de habitarlo de matices personales y de un estilo característico. En este sentido, asumimos con Bajtín:

La orientación dialogística de la palabra es, seguramente, un fenómeno propio de toda palabra. Es la orientación natural de la palabra viva. En todas sus vías hacia el objeto, en todas sus orientaciones, la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede dejar de entrar en interacción viva, intensa, con ella. (Bajtín, 1989, p. 96)

Así, la reescritura en la *poiesis* gelmaniana no es un acto espontáneo, sino un procedimiento meditado y trabajado que, desde nuestra perspectiva de análisis, se desarrolla en distintas etapas o instancias:

- a) Lectura
- b) Transcripción
- c) Desplazamiento.

La lectura, punto de partida de la reescritura

Según Paz (1999, p. 18), una obra literaria traspasa su propia historia para insertarse en otra historia, y sobrevive gracias a las interpretaciones de sus lectores.

Juan Gelman fue un ávido lector. Por lo tanto, la lectura de textos anteriores se presenta en sus obras con la necesidad de experimentar diferentes posibilidades que “sobreviven”, en palabras de Paz, en virtud de la realidad autónoma que cada texto alcanza cuando se desprende de su autor (Paz, 1999, p.14).

Respecto del acto escriturario de Gelman, sostiene Sillato (1996):

En el acto de leer y re-escribir, Gelman se declara en contra del aislamiento de su texto y a favor de una escritura que contenga todas las escrituras posibles dentro de un proceso que no se interrumpe nunca y que siempre deja el camino abierto a nuevas enunciaciones (Sillato, 1996, p. 82).

A partir de la lectura, el acto de leer de nuestro escritor se transforma, entonces, en acto creativo. Leer, por ejemplo, un poema, actualizarlo²⁵ y seleccionarlo con la intención de reescribirlo, es un acto creativo; pues el lector ha debido, primero, sumergirse, dejarse absorber por el ambiente del texto original para concebir, después, un tejido que siendo propio cristalice el original. Coincidimos con Lilian Uribe:

La mención a textos y autores no es solamente significativa por el hecho de evidenciar un sistema de preferencias o “fuentes” que pertenece, de hecho, a una etapa

²⁵ En “Lector in fabula”, explica Eco que el destinatario, a partir de movimientos cooperativos, activos y conscientes, debe actualizar el texto para completar los espacios en blancos dispuestos por el emisor (2013, pp. 69-70).

anterior a la escritura, que preceden el acto de escribir, sino porque esas lecturas, el acto y el modo de leer son, en sí, una reveladora poética (Uribe, 2016, p. 97).

La lectura “resucita”, en palabras de Octavio Paz, el texto original a partir de la interpretación. Esto implica en el proceso de la reescritura gelmaniana, leer, reflexionar y estrechar vinculaciones dialógicas entre las creaciones anteriores y el actual contexto de creación.

La transcripción en la reescritura

Por otro lado, la reescritura de Gelman acerca las distancias temporales y espaciales transcribiendo, o traduciendo, a su contexto el texto elegido. En el proceso teórico que estamos organizando, el término traducción adquiere acepciones particulares. Las reflexiones de Sarli Mercado en *Cartografías del destierro* (2008), esclarecen nuestra posición. La crítica de Gelman, adhiriendo a las investigaciones del filósofo George Steiner, explica que existe en la poética del autor argentino una “traducción diacrónica” proveedora de la memoria cultural, que se hace posible no por una barrera lingüística sino por la distancia temporal que coloca al lenguaje en dos momentos histórico-sociales diferentes. Afirma respecto del tema:

Leer un texto del pasado en nuestro idioma es ya un acto de traducción (su barrera, más que lingüística, es temporal); pero además la traducción, ya sea interlingüística o intralingüística consiste en un proceso comunicativo e interpretativo, en un acto de interlocución (Mercado, 2008, pp. 41-42).

Así, entendemos que transcribir no implica en la reescritura de nuestro autor, una sumisión al texto mediante la versión palabra por palabra. Sí supone, por el contrario, una reorganización de significados en el que se combina interpretación y reproducción del pensamiento y, por qué no, del estilo del texto original pues, para reescribir, Gelman vuelca su mirada a poemas, poetas, temas y tópicos universales... y reconforta en ellos sus propios pensamientos. A esta actividad adiciona también sus producciones.

Desplazamiento/s de significado/s en la reescritura

Avanzando en el recorrido, y en la construcción teórica del procedimiento de reescritura utilizado por Gelman, llegamos a la tercera instancia: el desplazamiento. Luego de la lectura y la selección/transcripción, el texto elegido es desplazado.

Una vez concluido el procedimiento, el resultado será un tejido escriturario que, desde la intervención del escritor como lector, se entrecruce con textos precedentes mediante una doble articulación, dada por las analogías y las distancias con el material preexistente. La coyuntura permite al artista realizar variaciones, relecturas y resignificaciones de sus propias obras y de las obras de otros escritores. Otra vez nos apoyamos en las reflexiones bajtinianas:

Un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico-social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social. Porque tal enunciado surge del diálogo como su réplica y continuación, y no puede abordar el objeto proviniendo de ninguna otra parte (Bajtín, 1989, p. 94).

Podríamos decir que este desplazamiento no constituye una relación jerárquica entre el discurso original y el discurso nuevo. La última creación establecerá un discurso asimétrico y horizontal que posibilitará la construcción de palabras que resuenen significados antiguos y significados actuales, al decir del teórico ruso: “La orientación dialogística de la palabra entre palabras ajenas (de todos los grados y todos los tipos de extrañamiento), crea en la palabra nuevas y esenciales posibilidades artísticas” (Bajtín, 1989, 93).

El desplazamiento, desde nuestra interpretación, origina la resignificación de los tópicos y temas que integran la reescritura gelmaniana. Los poemas alcanzan el impulso de una voz contestaria que genera respuestas en los lectores, y, al mismo tiempo, disemina denuncias que se multiplican al paso de las lecturas. Más allá de la creación estética, el discurso se transforma en una posibilidad comunicativa que apela, que contesta, que quiere ser, según Bajtín, ser *oída* con el fin de encontrar la anhelada justicia.

Los poetas que Juan Gelman reescribe

En este apartado de nuestro trabajo nos centraremos, particularmente, en la reescritura de las obras de dos poetas del Siglo de Oro español: Francisco de Quevedo y Villegas y Santa Teresa de Ávila; pues nuestra conjetura es que Gelman reescribe los versos de los poetas citados por tres razones:

a) Como la suya, la vida y la obra de los españoles han sido marcadas por exilios infalibles y con estos: los dolores, las pérdidas, las ausencias, las derrotas, los olvidos, los extrañamientos;

b) Santa Teresa de Ávila y Francisco de Quevedo encontraron en la palabra literaria un *locus amoenus* desde donde les fue posible transmitir la experiencia exiliar y la angustia existencial;

c) Los dos españoles rompen con los paradigmas del lenguaje poético de sus épocas, así sus creaciones sostienen sentidos ambiguos, complejos, contestatarios e incisivos.

Juan Gelman, Santa Teresa: reescritura de la ausencia

*tierra mía/de la que estoy atado y desatado/
y rara ausencia/rara compañía/
que nadie es sino vos/*

Juan Gelman

Durante la Edad Media y los siglos que continuaron, los místicos discernen que la existencia humana es un destierro que nos separa de la vida perdurable, la vida verdadera. Para ellos la existencia constituye un exilio del que hay que huir. Recordemos los clásicos versos de Santa Teresa²⁶:

*¡Ay que larga es esta vida!
¡Qué duros estos destierros
Esta cárcel, estos hierros
en que el alma está metida.
Sólo esperar la salida
me causa dolor tan fiero
que muero porque no muero!*

Explica el teólogo Francisco Sancho Fermín que el saber místico no se circunscribe “a una serie de fenómenos extraordinarios y al conocimiento del misterio de Dios. Antes pasa por el conocimiento del hombre, en su interioridad más profunda, en su dignidad, en el sentido de su propia vida y existencia” (Sancho Fermín, 2014, p. 186).

Para el español, ni la ciencia ni la razón especulativa pudieron alcanzar ese nivel de comprensión en la interioridad humana. Sostiene, en sus reflexiones, que la mística corresponde a un campo del saber experiencial y palpable pues:

(...) pone en evidencia un conocimiento real, observable y constatable de lo que es el hombre desde dentro, se podría decir que la experiencia mística tiene en sus manos unos instrumentos eficaces para una transformación posible de la sociedad. Ello se debe a que el saber místico tiene en sus manos un saber ligado estrechamente al saber auténticamente humano y, por lo tanto, es conocedor de una vía que puede ayudar al hombre a transformar su existencia, llenándola de sentido y dignidad. Por eso, conocer la vida íntima del alma, gracias a la “experiencia de los místicos”, nos abre un mundo que de otro modo permanecería demasiado desconocido (Sancho Fermín, 2014, p. 187).

²⁶ En Royo Marín, 1982, p. 48

Los místicos intentan explicar que su doctrina espiritual los ha llevado a un encuentro con Cristo para llegar a Dios, quien se les ha revelado en toda su magnitud. Esta experiencia sensorial, secreta e íntima, debe, paradójicamente, ser revelada a los fieles, a los hermanos; ser compartida con los creyentes. Es decir, la experiencia personal vivida por los místicos goza de una profunda intención comunicativa. Dejar constancia de las vivencias y de las sensaciones que de ella se desprenden, con un propósito aleccionador, es una necesidad de la vocación que los alimenta.

La tradición mística en España se remonta a la Edad Media, pero alcanza su plenitud durante el Renacimiento con Santa Teresa y San Juan de la Cruz, los escritores con los que Juan Gelman dialoga en su proceso creativo.

El misticismo de ambos españoles se inicia en la concepción cristiana: Tanto para Teresa de Ávila como para Juan de la Cruz, Cristo²⁷ es el salvador y el origen divino de la gracia redentora. Sobre el tema señala Secundino Castro (1990):

Esta percepción tan fina del ser de Jesús llena de deleite al alma y le impide seguir el proceso discursivo, pues éste se orienta a la búsqueda de la verdad, que ahora encuentra plenamente en esa preciosa mirada al misterio. Admite, pues, Teresa que puede llegar algún tiempo en que la meditación cese. Pero no cree que el hombre se pueda sentir incapacitado de representar de forma intensa esa figura que cautiva por entero su ser y la sumerge en el objeto amado (Castro, 1990, p.354).

Es, precisamente, la insaciable búsqueda de ese objeto amado la que desvela la existencia de Teresa de Ávila y de Juan de la Cruz; ya que, como místicos, perciben una profunda e inquietante crisis en virtud de la des-unión que atraviesan con Cristo, su bien amado. La imperiosa necesidad de re-unión con él acrecentará los sentimientos de extrañamiento y soledad. Cristo es el centro de la creación y del orden establecido por

²⁷El teólogo Secundino Castro ha realizado detallados estudios respecto de la *crístología* de los dos místicos españoles. Se destacan en su bibliografía los siguientes títulos: *Cristología teresiana*. Madrid, Espiritualidad, 1978. *Ser cristiano según Santa Teresa*. Madrid, Espiritualidad, 1985, 2ª ed. *Hacia Dios con San Juan de la Cruz*. Madrid, Espiritualidad, 1986. *La experiencia de Cristo: foco central de la mística*, AA.VV., *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*. Madrid, Espiritualidad, 1990, pp. 169-193.

Dios. Cristo será la llave de acceso a la vida perdurable, la verdadera vida, la vida eterna.

Expresa Santa Teresa:

*Aquella vida de arriba,
que es la vida verdadera,
hasta que esta vida muera,
no se goza estando viva.
Muerte, no me seas esquiva;
viva muriendo primero,
que muero porque no muero.*

Santa Teresa en Royo Marín, 1981, p. 49

Mística y poesía en la obra de Juan Gelman

alma que te apartás del cuerpo/amándolo/

Juan Gelman

Desde el punto de vista de nuestra investigación, abordaremos la mística en una estrecha comunión con la literatura. La doctrina en análisis pertenece al espacio de lo indecible, de lo inefable, de lo inexplicable. Si nos remontamos a su etimología, descubriremos que el término proviene del griego *μυστικός* *mystikós* “misterioso”, “enigmático”, “secreto”.

La mística es, según la doctrina teológica, un regalo extraordinario de la Gracia divina, sin embargo, el alma puede colaborar para alcanzarla mediante esfuerzos, o ejercicios propios. Estos ejercicios de preparación para recibir el regalo divino de la *gracia especial* constituyen la llamada ascética, del griego *asketés* (*ἀσκητής*), de *askéo* (*ἀσκέω*) “me ejercito, medito, estudio”. ¿Cómo transmitir, entonces, el acercamiento²⁸ de Dios que Teresa ha experimentado? El modo de comunicar el hecho extraordinario es recurrir al lenguaje de los símbolos, las alegorías, las metáforas, el oxímoron, la paradoja, la comparación, entre otros recursos. Será la literatura el medio de traslación de todas esas sensaciones que no se pueden expresar en palabras cotidianas, ni denotativas.

En “El lenguaje poético místico como figura estética de mediación en el diálogo interdisciplinario entre literatura y teología”, Cecilia Avenatti de Palumbo señala que el símbolo constituye el lenguaje originario de la experiencia mística, ya que mediante éste el místico experimenta la presencia divina y transmite su vivencia. Expresa, además:

La mística cristiana se desarrolla en el contexto de una tradición signada por la simbólica de las Sagradas Escrituras, que, al ser recogida por la liturgia, la literatura y las artes visuales, mantiene la centralidad de Jesucristo como la Palabra viva del Padre manifestada en la acción del Espíritu. Por la simbólica somos introducidos en la afirmación de la objetividad del misterio que fue característica distintiva de los orígenes patrísticos de la mística cristiana y se mantuvo en las fases medieval y moderna posteriores, aunque renovada por la incorporación de

²⁸ Aurora Mateo Puig, en el artículo “La mística: el encanto sonoro de la poesía de Santa Teresa” esclarece la diferencia entre *ascética* y *mística* al señalar: “En la ascética el alma busca a Dios, mientras que en la mística es el Señor el que viene a ella. Hay tan grandes cosas dentro de un alma cuando el Señor quiere comunicárselas que no se atinan a decir. Y es ahí donde está la mística. El alma es querida por Dios, conocida y amada, en un diálogo eterno” (2015, p. 291).

la dimensión subjetiva, que desplazó el acento hacia la experiencia de la transformación del alma (Avenatti de Palumbo, 2011, p. 451)

Los recursos que brindará la ficción le permitirán a Teresa hacer perceptibles las experiencias suscitadas durante su agónico exilio. En “Ayes del destierro” leemos:

*¡Cuán triste es, Dios mío,
la vida sin ti!
Ansiosa de verte,
deseo morir.
Carrera muy larga
es la de este suelo;
morada penosa,
muy duro destierro.
¡Oh Dueño adorado,
sácame de aquí!*

Santa Teresa en Mateo Puig (2015, p. 301)

Con la misma intensidad con que Teresa abraza el encuentro y la pérdida de su amado, pero desde un contexto distinto, Juan Gelman reescribe en *Citas y Comentarios* (1982) los tópicos centrales de la mística española.

El poemario reúne 109 textos escritos entre 1978 y 1979, y es el tercero publicado durante el destierro del poeta argentino. La primera parte de la obra, *comentarios*, comprende 64 poemas dedicados “a mi país”; la segunda, *citas*, que incluye la misma dedicatoria, está integrada por 45 poemas. En *comentarios* Gelman toma como referencias a varios escritores²⁹, entre ellos, la española Santa Teresa de Jesús.

El norte de la composición gelmaniana es re-crear y re-significar el vínculo trabajado por los místicos entre yo poético y amado ausente. En Gelman, la búsqueda del bien perdido se vincula directamente con la patria. Señala el poeta en una entrevista:

²⁹santa teresa, hadewijch, gardel y lepera, san juan de la cruz, roberto firpo, homero manzi, homero expósito, rey david y cáculo castillo, isaías, bahr, isaías y gonzález castillo, baudelaire, ezequiel y lepera, rey david, Sofonías, van Gogh, homero Manzi y san pablo, cortinina (Gelman, 2011, p. 307-308-309)

“En una época me atrajo mucho volver a leer a los místicos: San Juan de la Cruz, Santa Teresa, porque en ellos está muy presente la idea del exilio, para ellos de Dios, para mí del país” (Montanaro y Turé, 1998, p.26). Explica que, por la misma razón, se acercó también a la Cábala, y que de estas lecturas se sintió atraído por “la visión exiliar de la vida, la visión exiliar de la historia”, ya que esos temas despertaban en él, “otras cosas”.

Los lectores asumimos que el oyente principal de *Citas y Comentarios*, es el país. El emisor de los textos describe el sufrimiento que la ausencia de ese destinatario le provoca:

*con el amor que me desborda y cae/
 todo a mi alrededor engordan los
 animalitos que da de comer
 tu ausencia/¿o tu presencia es
 la que me añaña como pies que pisan
 tristezas a la orilla de lo que va a cantar/
 como victoria grande donde
 mis almas son claridades de vos?”*
 “comentario II (Santa Teresa)”, p.188

Desde nuestro punto de vista, tres son los temas centrales que Gelman despliega a partir de la reescritura de la mística: el diálogo con los destinatarios, la dualidad ausencia-presencia y un profundo humanismo. Son varios los estudios que se centran en la relación de Juan Gelman con las doctrinas místicas. Despiertan nuestro interés los trabajos de María del Carmen Sillato (1996), Geneviève Fabry (2015) y Carlos Rafael Ruta (2016).

Nos preguntamos, ¿la intención de Gelman al replegarse en los textos teresianos, es solamente literaria? ¿Hay una vinculación que roza el interés temático o experiencial? Para comprender mejor este homenaje a la escritora española, indagamos en las acciones que se desprenden de su carácter y del ejercicio de su doctrina. Sobre este costado de su personalidad menciona Víctor García de la Concha en la conferencia “Teresa de Jesús: Humanismo y Libertad” (1981):

Desde un impulso hacia los demás -la Contrarreforma en Teresa vino a reforzar un sentido de apertura a los problemas sociales de la comunidad- se abre

su audacia. Porque audacia suponía, ante todo, que una mujer, de ascendencia judeoconversa, y orante, se atreviera a alzar su voz y a iniciar su movimiento cuando tres años antes, en 1559, el índice del Gran Inquisidor había prohibido la lectura de todos los libros que habían constituido la base de su formación; el arzobispo de Toledo había sido encarcelado como sospechoso de herejía y en la cercana ciudad de Valladolid se encendían las hogueras para quemar herejes. Por otra parte, Teresa de Jesús alza su voz en defensa del derecho de la mujer a la libertad del espíritu, a una espiritualidad propia, en un momento en que la piedad femenina estaba desprestigiada (p. 24).

¿Pudo haber conocido Juan Gelman la cosmovisión de mundo que atravesaba la empresa mística y poética de Santa Teresa? ¿Pudo sentir empatía y simpatía por sus gestos tanto solidarios como transgresores? Con seguridad, el poeta argentino se sintió atraído por ese espíritu revolucionario y humanista que la distinguía por sobre las figuras de la época. Ávido lector y agudo crítico literario, descontamos el hecho de que no pasaron desapercibidos los elogios que, sobre la vida literaria y personal de la poeta de Ávila, hicieron sus estudiosos y biógrafos.

Gelman y Santa Teresa: intención comunicativa

Un importante aspecto de la obra teresiana, que empalma con la obra del poeta argentino, se relaciona con la intención comunicativa del enunciador. Diversos estudios críticos hicieron hincapié en las características de su construcción literaria: “Con el estilo coloquial se aparta de los letrados y continúa la tradición de los grandes abades monásticos. Tiene también la Santa una intención mistagógica; quiere incorporar, contagiar al lector de su intimidad”, señala García de la Concha (1981, p. 26).

Por su parte Vega García-Luengos (2009) explica que, desde hace un tiempo, se ha desterrado la idea de escritora inculta, atribuida, erróneamente, por la tradición³⁰.

³⁰ La religiosa suele acompañar sus escritos con expresiones tales como “soy necia”, “ignorante y de rudo entendimiento”, entre otras. Sin embargo, son varios los estudios que se han destinado a revisar y reivindicar la cultura lectora de la española, entre ellos, los de Fernando Lázaro Carreter, Ramón Menéndez Pidal, G. Mancini: Tradición y originalidad en el lenguaje coloquial teresiano», en *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, II, pp. 479-493; A. Egido “Los

“Hoy día poseemos un buen conocimiento de lo que Teresa de Jesús leyó o pudo leer. También contamos con valiosos intentos de delimitar lo que estas lecturas significaron en su formación”, señala el crítico, reivindicando el lugar especial que la escritora ha cedido, tanto a la lectura como a sus lectores. “Sus lecturas le habían podido servir para generar experiencia, y la ayudaron para expresar esa experiencia. Es ella la que sustentaba la perspectiva, la que seleccionaba los materiales, la que suscitaba unos modos expresivos u otros”, aclara Vega García-Luengos, para concluir en que “Las obras de Teresa vienen a tener ese tono de enseñanza directa que opera con reiteraciones continuas y que no olvida nunca al lector oyente, a quien a menudo interpela”.

“Teresa intenta hablar siempre desde el punto de contacto de lo que vive y del misterio que la circunda (...) es una persona con una excepcional capacidad de relación. Siempre escribe para alguien, nunca para sí misma o para el papel”, aporta Cristina Kaufmann (2002, p. 5) desde su estudio “El lenguaje de los místicos. Santa Teresa de Jesús”.

De la misma manera la obra del escritor argentino adopta una intención comunicante. A través de cada una de sus composiciones se vislumbra una voluntad de interpelar a su lector, siempre con un propósito decidido: multiplicar las denuncias desde la experiencia del despojo, del exilio y del duelo. Incursionar en la lectura y reescritura de los textos teresianos, a partir de la voz y la finalidad gelmaniana, es regresar a una escritura atemporal, cuyos temas y motivaciones ocupan un lugar destacado en el canon de la literatura universal. Como nuestro autor, Teresa fusiona escritura y experiencia vital. “Rompe el encorsetamiento del lenguaje y los moldes de la actitud escolástica y, además, cuando escribe, vuelve a vivir, a reconstruir la experiencia. De ahí que su escritura tenga un gran sentido de presente y de vivencia inmediata” (García de la Concha, 1981, p. 26).

Amado ausente = patria ausente

Nos ocuparemos en los próximos párrafos de analizar las características específicas de la reescritura teresiana en la obra de Gelman. En páginas anteriores

prólogos teresianos y la “Santa Ignorancia”, en *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, II, pp. 581-607. Víctor García de la Concha: “Sermo humilis”, coloquialismo y rusticidad en el lenguaje literario teresiano, en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Madrid, FUE, 1986, II, 251-278.

accedimos a las palabras del autor en donde comunica su decisión de incorporar los textos de los místicos en los suyos. Explica Eduardo Chirinos (2016) respecto del trabajo del poeta:

Cuando Gelman matiza su procedimiento aclarando que agregaba sobre los textos de los poetas aquello que él mismo sentía, no está haciendo otra cosa que articularnos en su nueva “posicionalidad enunciativa” para así actualizarlos, redefinirlos y pluralizarlos. Este proceso fortalece el vínculo entre lenguaje, poesía y biografía que define la “mirada exiliar” de Gelman, aun cuando los personajes enunciados -e, incluso, los enunciadores- sean otros. (p. 133).

De todos los recursos expresivos que emparentan la obra de Gelman con la de Santa Teresa, uno en particular despierta nuestro interés: *el símil o comparación*. Son incontables las páginas de crítica y estudios literarios que analizan esta figura; y centenarios los aportes que sobre ella se registran. Uno de los clásicos corresponde a Alberto Lista y Aragón y data del año 1844. El filólogo español, ubica al *símil o comparación* dentro de la nómina de tropos que integran las llamadas “figuras de raciocinio”. Explica: “Llamase así aquellas formas particulares que se dan al pensamiento, cuando el ánimo, libre de pasiones, quiere demostrar su verdad y esponerla con toda la claridad y enerjía posibles” (Lista y Aragón, 1844, p. 48). El conjunto de figuras de raciocinio se compone del símil, la antítesis, la interrogación, el polisíndeton, el asíndeton, la suspensión, la gradación “y algunas otras de su clase” (p. 49). Respecto de la definición del tropo que analizaremos, asevera: “El símil o comparación debe tener dos objetos: el uno, ilustrar el pensamiento, el otro, embellecer el estilo. En el primer caso es figura de raciocinio, en el segundo, de fantasía” (p. 48). Siguiendo a este teórico la *comparación* es el fundamento de la metáfora y de la alegoría. “En las composiciones poéticas es figura de ornato, y puede continuarse sin inconveniente, más allá de lo que exija el motivo por el cual se introdujo” (p. 56).

Desde otro lugar, en el Diccionario Akal de Términos Literarios, Ayuso de Vicente, M.A. y otras investigadoras (1997, pp. 70-71) definen la *comparación* como la figura literaria que establece la semejanza entre dos ideas, con el fin de que una facilite la comprensión de la otra. Explican sus autoras que este recurso se compone de dos términos, uno es “aquello de que se habla”, mientras que el segundo, “aquello con que se compara”. Añaden, también, que, si suprimimos el primer elemento, la *comparación* se convierte en metáfora.

A través de la escritura de la patria ausente el poeta argentino experimenta, desde el destierro, el regreso a la lengua madre y a la hondura de un discurso emparentado con el duelo por la pérdida. A continuación, nos centraremos en el diálogo de Gelman con la figura afectiva y literaria de Santa Teresa, y focalizaremos nuestra línea de estudio crítico en el recurso del *símil o comparación*, tropo literario explotado por el poeta argentino para medular la dimensión temática de la patria como amada ausente.

En el “Comentario VI (Santa Teresa)” el yo poético describe la íntima alianza con su amada:

*esta secreta unión que pasa
en un punto muy interior del alma/
que debe ser dónde estás vos/ y donde
tales son el deleite y la gloria y demás
criaturas que pasan/counidas como
aguas de cielo que van a río entrando a mar/o manos
que por lados contrarios se hacen una/
o sustento que me sustenta/ así me sos
como madera en el palito/aunque
mayor dolor queda después/ y deseo mayor porque crece
el amor cuando más se descubre
la delicia de vos/ y vienen ansias como rayos
que abrazan y retardan el morir/ y luego
sin saber cómo ni cuándo/ sin
mover mano ni pie/cae un golpe de fuego que hace polvo
cuando alentamos cuando respiramos
al interior de esta pasión/
y suelta queda la pena como un animal
que también es noticia de vos/ tierra mía
de la que estoy atado y desatado/
y rara ausencia/rara compañía
que nadie es sino vos/
y yo como alguno colgado que
ni toca tierra ni al cielo puede subir
como conciencia de un tormento/
padecer o desdicha/ que es gota de agua en el grande*

*océano de la calor de vos/ mariposita honda/
libre en la toda luz que das*

La composición se inicia con la intervención de un “yo poético” que expresa el esencial encuentro con su objeto amado: *esta secreta unión que pasa/ en un punto muy interior del alma/ que debe ser dónde estás vos/ y donde tales son el deleite y la gloria/ y demás criaturas que pasan/*.

Tres elementos de la doctrina mística se presentan en la estrofa: la “secreta unión” con la amada, el encuentro en el “interior del alma” y la expresión de gozo absoluto: “deleite y gloria”. Desde la Teología mística, este estado de plenitud solamente se alcanza a través de la vía unitiva. El alma asciende a la unión perfecta con Dios pues se ha despojado de todo para entregarse a él. En este sentido, las descripciones vertidas por el poeta argentino son evidentes, sin embargo, en este contexto de producción, el destinatario se desplaza y la amada idealizada es, aquí, la patria.

En los versos siguientes el “yo poético” introduce la primera *comparación* - desglosada en un referente y en tres términos comparativos- con el fin de ilustrar el estado de unidad en que se hallan los amantes. Explicamos el sentido impreso en la primera estrofa para retomar el primer elemento del tropo, que se hace indiscutible en la segunda: en el interior del alma, en donde habita la amada, todo es deleite y gloria, y las criaturas se encuentran *counidas como aguas de cielo que van a río entrando a mar/o manos que por lados contrarios se hacen una/ o sustento que me sustenta*. El participio “counidas” es el término sobre el que recae la carga semántica, y se transforma en el sostén del recurso lírico al exaltar el sentido de fusión absoluta, ya aludido por el amante en la primera estrofa. Por otro lado, al interior de la construcción, *counidas* actúa como el verbo que introduce un circunstancial de manera. Morfológicamente se compone de dos partes, el prefijo “co” y el participio “unidas”, que enaltece en el verso la intención de unidad, pues el prefijo nos invita a pensar en la idea de “comunió”, de “cooperación”. Y, si dirigimos nuestra atención al participio “unidas”, reparamos en la historia de dos palabras que diseminan sentidos en el análisis del verso: el término *hénosis*, vocablo del griego clásico (en griego antiguo ἕνωσις) que se utiliza para aludir a la “unidad mística”³¹,

³¹ En “O conhecimento místico”, Ullmann (2000, pág. 24) reflexiona: “Alcançada a simplicação interior (*hénosis*) a alma humana está em condição de unir-se misticamente ao Uno=Deus=Bem=Supra Ser=Super Belo”.

y el término “unión”, del latín tardío unio - ōnis, cuyo significado nos orienta a “uno” del latín unus, a, um, único, cosa de uno, unidad.

Ahora bien, si el primer elemento de la comparación se asocia a la dimensión de perfecta unión entre el amante y su amada, el segundo elemento guarda el propósito de compartir con el lector la armonía absoluta de esa unión: *como aguas de cielo que van a río entrando a mar*. El “yo poético” ha elegido como elemento explicativo la simbiosis del ciclo del agua. El discurso se vuelve transparente, pues, -acudiendo a elementos del entorno natural- desde la elevada composición lírica, el emisor traslada a su oyente una acabada explicación de unidad y armonía. La *comparación* progresa asociando los versos que siguen, al mismo referente:

Primer elemento	Segundo elemento
criaturas cunidas	<p>a <i>como aguas de cielo que van a río entrando a mar</i></p> <p>b <i>o manos que por lados contrarios se hacen una</i></p> <p>c <i>o sustento que me sustenta</i></p>

Las ilustraciones no alcanzan para manifestar el estado de éxtasis en que el amante está sumergido, y el poeta satura el segundo elemento del recurso literario con descripciones que se adicionan a través de la conjunción “o”.

El cuarto verso de la segunda estrofa introduce un encabalgamiento cuyo sentido se traslada al primer verso de la tercera estrofa: *así me sos/ como madera en el palito/*. El “yo poético” continúa encadenando comparaciones con el fin de revelar cómo su alma se encuentra inundada, o desbordada de amor. *Así me sos*, interpela directamente a su amada, y nosotros, lectores, interpretamos: así sos para mí, así soy por vos, así me hacés sentir, así me hacés existir. La interpelación constituye el primer elemento de la nueva construcción comparativa. Otra vez recurre a un primer término complejo que luego esclarecerá acudiendo a vocablos de la vida cotidiana pues, la segunda parte del tropo llevará a su lector a empatizar con la suavidad y la sencillez de los vocablos elegidos: *como madera en el palito*.

En la tercera estrofa se repara en el quiebre de la armonía idílica en que el amante se encontraba sumergido: *aunque/ mayor dolor queda después/ y deseo mayor porque*

crece/ el amor cuando más se descubre/ la delicia de vos. El amante sufre porque ha experimentado el amor y el bienestar que su amada le ha proporcionado y, en virtud de la hendidura expuesta, ahora está solo.

En “Ayes del destierro” (Mateo Puig, 2015, p.301), expresa Santa Teresa: *Lúgubre es la vida, amarga en extremo; que no vive el alma que está de ti lejos.* Santa Teresa y Gelman relatan el padecimiento que la ausencia del bien amado ha causado en sus existencias; un padecimiento que se desprende del hecho de haber conocido y gozado de los placeres proporcionado por el/la amado/da, y luego, por haber perdido ese privilegio. Con respecto a la dualidad gozo/dolor, señala Olegario González de Cardedal, en el artículo “Memoria, misterio y mística” (2009), “La característica esencial de la mística cristiana es que en ella lo decisivo no es que el hombre busque a Dios sino la comprobación, como hecho de la historia, de que previamente ha sido buscado y conocido por Dios, con un conocimiento que es amor y solidaridad”. En la tercera estrofa de la “nota VI” observamos que se ha roto el matrimonio místico; amado y amante ya no son “uno”. Nuestro poeta inicia, a partir de la conjunción adversativa “aunque”, el extenso lamento del amante herido. El dolor cala tan hondo como el amor, y en el poema en análisis, las palabras elegidas para describirlo convergen en un campo semántico amplio y cercano a toda la doctrina mística: “rayos que abrazan”, “ansias”, “pena”, “polvo”, “pasión”, “fuego”, “atado” y “desatado”, “tormento”, “desdicha”, “ausencia”, “padecer”. Ese conjunto de vocablos se repite y acrecienta en toda la extensión de *citas y comentarios*:

*dolor de vos que no es como otros dueles/
mostrado a padecer grandes dolores/
sentado a tu sombrita me padezco*
cita VIII (Santa Teresa)

*¿cómo es que este dolor de vos me acerca
a tu habla clara/arrobamiento que
pensás mis penas como resplandores/
como actos vivos/ como desposorio
de vosmí/*
cita VIII (Santa Teresa)

*dolorosa de vos/ distancia que
sangra en mi sangre/ perra alimentada
de su dulzura como loca pluma
volando al viento del adiós/
cita VIII (Santa Teresa)*

*¿me quedé yo sin nada?/ te di todo/
¿arranqué mi alma al dolor del mundo
para llegar a tu secreto?/
cita VIII (Santa Teresa)*

Continuemos con el análisis de la “nota VI”; el cuarto verso de la estrofa tres introduce la tercera comparación del poema: *y vienen ansias como rayos*, el sentido alcanza al primer verso de la estrofa cuatro: *que abrazan y retardan el morir*. El sustantivo *ansias* es, en esta oportunidad, el primer término del tropo. El “yo poético” desespera por la ausencia de su amada y se siente oprimido por la soledad. Para explicar la sensación de congoja y agobio, el poeta recurre otra vez a los elementos de la naturaleza: *como rayos que abrazan y retardan el morir*. El fuego del rayo tortura al amante y lo envuelve en una interminable agonía, dejándolo abatido por el dolor; sin embargo, el sufrimiento no termina allí, pues luego *cae un golpe de fuego que hace polvo/ cuanto alentamos cuanto respiramos/ al interior de esta pasión* ¿Puede, el “yo poético” resistir esa desgarradora existencia? Santa Teresa expresa: “todo se me olvida con aquella ansia de ver á Dios: y aquél desierto y soledad le parece mejor que toda la compañía del mundo” (Santa Teresa de Ávila, 1844, 429). Explica la escritora mística que el tormento en que el alma ingresa para buscar a Dios es muy profundo. El cuerpo y el alma sufren una disociación, una lucha interna por la supervivencia. Es el cuerpo “el que pide socorro para tomar huelgo y busca remedio para vivir muy contra voluntad del espíritu, ó de lo superior del alma que no querría salir de esta pena” (Santa Teresa de Ávila, 1844, 129). Gelman y Santa Teresa relatan la tormentosa agonía que atraviesan por amor. El desarraigo del ser amado les ha lacerado, quitándoles el todo. Expresa Gelman en la quinta estrofa de la composición en análisis: *y suelta queda la pena como un animal/ que también es noticia de vos*.

La sexta comparación ubica al amante en un intersticio: *y yo como alguno colgado que/ ni toca tierra ni al cielo puede subir*. Los versos manifiestan la compleja existencia

del exiliado, quien, errante, transita entre dos fronteras que delimitan su espacio. Hablamos de un sujeto “colgado”, desorientado, atrapado en un umbral, en un entremedio, en un no-lugar. El tropo, una vez más, se complementa con el desarrollo del segundo término:

Primer elemento	Segundo elemento
yo	<p><i>a como alguno colgado que/ ni toca tierra ni al cielo puede subir</i></p> <p><i>b como conciencia de un tormento/ padecer o desdicha</i></p>

Otra vez el poeta abunda en elementos con el ánimo de dejar entrever el descentramiento en que está sumergido. La amada lo desborda con su magnitud: *nadie es sino vos*, confiesa el enunciador. El amante se siente ínfimo en esa inmensidad de amor *y solo es gota de agua en el grande océano de la calor de vos*. Para concluir su confesión amorosa, reescribe uno de los símbolos más originales y reconocidos de la mística teresiana, el de la mariposa.

El símbolo de la mariposa

En los últimos versos de la “nota VI”, el “yo poético” define a su amada ausente como *mariposita honda/ libre en la toda luz que das*.

A lo largo de *Citas y Comentarios* el símbolo de la mariposa se presenta en la reescritura gelmaniana abriendo un espacio de significados muy próximos al alma y a la unión con la amada ausente: la patria.

Alan Trueblood (2016) señala que, en varias lenguas, metafóricamente se designa con un mismo nombre la mariposa y el alma, siendo el caso más notable el del griego (ψυχή) (2016, p. 1). Afirma el investigador que existe una asociación natural entre la mariposa que se deshace de la crisálida, y el alma que se despoja de su envoltura material. Se vinculan a esta asociación una serie de “resonancias espirituales”, explica.

Adentrándose en la obra de Teresa de Ávila, Castellano Cervera argumenta que uno de los simbolismos más preciosos y originales de la doctrina de Santa Teresa es, sin

duda alguna, el de la metamorfosis del gusano de seda. Imagen utilizada por la escritora en toda la construcción de *Las Moradas*. Dice el teólogo español:

Se sabe que, en la perspectiva de la Santa, este símbolo pudiera abarcar todos los estados de la vida espiritual, esas siete etapas de la vida del cristiano en que ella ha dividido el Castillo Interior. De hecho, indica el posible recorrido simbólico de la vida del gusano con una aplicación a la vida cristiana; pero Teresa subraya su deseo de asumir por el momento el simbolismo del cambio, es decir, la muerte del gusano en su capuchillo y su transformación en palomilla blanca (Castellano Cervera, pp. 531-532).

Señala, asimismo, que los orígenes³² de la cría del gusano de seda en Occidente están rodeados de misterio. “La lejanía daba a las descripciones del gusano de seda todo el aire de un secreto, casi de un mito”. Y argumenta que, por esta razón, la imagen de regeneración, del “gusano de seda que se transforma en mariposa blanca” no se encuentra en los diccionarios de símbolos religiosos.

Gelman recrea en *Citas y Comentarios* el recurso distintivo de Santa Teresa:

*mariposita dando gritos por
tus campos secos o desolación/
en la comarca superior del alma*

Cita XLIV (Santa Teresa)

*mariposa que moriste en
olvido de vos misma/ sin saber/
sin acordarte que morís/vivís/
para cielar/ amar/ extraño olvido/*

Cita XLIV (Santa Teresa)

³² Sin embargo, rastrea su historia hasta los griegos: “Aristóteles y Plinio en sus tratados de historia de los animales cantan las maravillas de este insecto que se transforma en blanca mariposa”, explica (1982, 533)

En el discurso poético gelmaniano la figura de la mariposa ha pasado el proceso de la metamorfosis: *mariposita honda/ libre en la toda luz que das*. El sujeto ha transitado con sacrificio y trabajo la preparación para convertirse en mariposa. La libertad es fruto de ese esfuerzo y de esa paciencia. En virtud de su minuciosa labor, hoy la mariposa-alma puede elevarse e irradiar luz: *libre en la toda luz que das*. La fuerza expresiva del símbolo que estamos analizando se extiende a los semas *libre* y *luz* que, a la vez, enlazan con otros sentidos y reescrituras. Prestemos atención a la investigación de Montserrat Izquierdo Sorli respecto de la obra de la escritora de Ávila:

La *luz* es siempre para nuestra escritora la gracia de Dios, su comunicación al hombre, la iluminación divina, la verdad, la vida, y, sobre todo, Jesucristo, Cristo-Luz. Por el contrario, la *oscuridad*, las tinieblas son la falta de Dios, la dificultad para entenderle, el pecado, la mentira, el demonio mismo. Oposición de dos mundos enfrentados, gracia/pecado que, en el fondo, plantea una oposición existencial vida/muerte. Porque Dios es la luz y alejarse de Él equivale a morir (Izquierdo Sorli, p. 85).

En síntesis:

A través de la escritura de la patria ausente el poeta argentino experimenta, desde el destierro, el regreso a la lengua madre y a la hondura de un discurso emparentado con el duelo por la pérdida.

Las características de la simbología teresiana se despiertan en los textos del argentino explotando múltiples analogías.

El diálogo con la teología mística evoca imágenes de un tiempo literario glorioso. Los lectores nos deleitamos al reconocer en una obra contemporánea resonancias de la suavidad y de la delicadeza, inherentes al tópico místico del amado ausente que, en la ideología de Gelman, es su país:

*tu hermosura/
tu apretada bondad/señora
que vuela o vuelve sobre mi corazón/
“comentario VII (Santa Teresa)”*

*sol que cae de vos/amparo/¿sos
grandeza que aparta el agua de esta sed?/ chispa*

tierna de amor que hace volar lejos de vos?/ ¿calor

*o claridad/ plumita suave sobre el alma?/
“comentario VII (Santa Teresa)”*

*¿patria de mí?/ ¿sin mí?/ ¿me sos/
estándome como los huesos?/
¿en vos me acuestan la ternura?
“comentario VIII (Santa Teresa)”*

*esposa/
donde bebo mi estar/ ama mía/
es decir rama que me amás/ señal
que te pájaro a puro pulso
“cita V (Santa Teresa)”*

*pecho o dulzura que volás
sobre el rincón donde encerrado duermo
de vos/ con vos/ a vos/
“comentario IV (Santa Teresa)”*

*¿tus labios
besándome son?/ ¿tu calor?/ ¿tu pura
pasión donde me quiebro la cabeza?/
“comentario V (Santa Teresa)”*

Por otro lado, el símbolo místico de la luz trasciende las fronteras geográficas y temporales y se instala en el discurso de nuestro autor con una iridiscencia particular.

En sus vastísimas acepciones (“fuego”, “ardor”, “calor”, “llama”, “quema”, “enciende” entre otras) la luz alumbra el testimonio del escritor expatriado y revela una verdad irrefutable.

Una vez más, el conocimiento de la realidad cotidiana y la sensibilidad literaria se aúnan para expresar testimonios de destierros, amados/as ausentes, encuentros y desencuentros, entre angustias y padeceres.

Juan Gelman y Francisco de Quevedo: reescribir el olvido

El olvido es una función de la memoria.

*Es una función muy difícil,
por lo menos para ciertas memorias.*

Juan Gelman

La segunda obra de la poética de exilio que analizaremos desde el marco teórico de la *reescritura* se editó en 1979 y lleva por título *Notas*, un poemario compuesto por 27 textos sin nombres. Es posible identificarlos porque están numerados y, además, porque Gelman deja como referencia, una señal geográfica: Calella de la Costa, París, Roma. El poemario, en su integridad, se ha dedicado a Eduardo Galeano y a Helena.

La arquitectura de *Notas*, se construye en torno a la muerte de los seres queridos que Juan recuerda: *queridos compañeros/ moridos/ en combate o matados a traición o tortura/ no los olvido aunque ame a una mujer/ no los olvido porque amo/ como ustedes mismos amaron una vez/* (“Nota XXV” p.123). Se destacan en el conjunto de textos la ausencia que dejaron sus compañeros desaparecidos, entre ellos Paco Urondo, Rodolfo Walsh, Haroldo Conti y su hijo, Marcelo Ariel.

Como un permanente repique, y evocando uno de los tópicos más recurrentes de la *poiesis* quevediana³³, Gelman menciona la importancia de mantener viva “la llama del recuerdo”.

En cada estrofa el poeta nos transmite la necesidad de resistir el olvido de un tiempo específico, el tiempo del dolor por las pérdidas y por la lacerante situación que atraviesa el país. Denuncia con fechas y nombres concretos en la “Nota II”:

*con un cuchillito fino
voy a cavar el 76
para limpiarle las raíces a paco
las hojitas a paco
clavado en el suelo como una mula rota*

*que me quería ayudar/
después le toca al 77*

³³ La *poiesis* de Francisco de Quevedo y Villegas es una de las más difundidas de la literatura hispánica (1580-1645). El español se caracteriza por ser un escritor que supo gestar su obra cumbre en un contexto adverso, marcado por el reinado de Felipe II y signado por la decadencia de los logros humanistas, que se habían alcanzado durante el reinado de Carlos I (siglo XVI). Al respecto explica Gómez Redondo, 2004: “el fanatismo religioso empieza a sustituir a las inquietudes intelectuales y el conservadurismo político provoca graves escisiones en una sociedad cada vez más conflictiva y contradictoria” (p. 15).

*para encontrar los ojos de rodolfo
como cielos terrestres
fríos fríosfríos
diseminados por ahí/*

En tanto que, en la “Nota III”, describe con crudeza:

*andar con las rodillas desnudas
por un campo de vidrios rotos/
andar con el alma desnuda
por un campo de compañeros rotos*

*(...) muertos/
por plomo o cianuro/ por
mano propia o ajena/ muertos
en cada caso/ podridos
bajo tierra en la tierra
que sí los recibió/ incendios
que apagó el odio militar/*

Ante la irreparable situación, Gelman vuelve su mirada a los textos del escritor conceptista, quien ha dejado en sus discursos una profunda huella humanista y reflexiva sobre las dimensiones del amor incondicional, el tiempo arrollador y la muerte irremediable.

Atravesado por estas dimensiones, el “yo poético” apelará, en su nueva composición, al “país de la memoria”, un país donde nació, murió, tuvo “médula” que, como en Quevedo, representa la sustancia vital. La amenaza por la dispersión de los recuerdos conmociona al poeta argentino quien se encuentra sumido en una sostenida angustia. Desde ese espacio abrirá las puertas de los textos del barroco para acompañar su prolongado duelo: */vení tristeza/ matame vos los muertos/ que mochileo con toda el alma/ o terminalos de matar* (Nota VII). La imposibilidad de sepultar a sus seres queridos debido a las distancias físicas y a las partidas obligadas estimula el enfrentamiento con un nuevo oponente, el olvido. Explica Ricoeur:

El olvido es percibido primero y masivamente como un atentado contra la fiabilidad de la memoria. Un golpe, una debilidad, una laguna. La memoria se define, al menos en primera instancia, como lucha contra el olvido (...) nuestro conocido deber de memoria se enuncia como exhortación a no olvidar (Ricoeur, 2000, p. 532).

Además de Ricoeur, dialogamos con Gonzalo Sobejano y con su artículo “Aspectos del olvido en la poesía de Quevedo” (1983). Nuestra intención es comprender cómo ambos poetas construyen en sus trabajos líricos, la dimensión del olvido y la memoria. A esta discusión aporta Sobejano Esteve que el olvido, por lo común, no se nota. Sólo se hace sentir cuando el sujeto quiere recordar algo (una fisonomía, una palabra, un paisaje, una porción del tiempo) y comprueba que, entre lo que él creyó haber retenido y este estado de ahora que le impulsa a evocarlo, se ha interpuesto una nada: la nada del olvido.

El tiempo irreparable

La muerte y la fugacidad de la vida constituyen uno de los tópicos literarios más antiguos, conocido como *tempus fugit*³⁴, y recreado persistentemente en la poesía metafísica de Quevedo. De este recurso emerge un marcado estoicismo para aceptar la angustia, provocada por el tiempo que todo lo destruye. La tesis del español es demoledora pues, la vida y la muerte se confunden, irrefutablemente, en un simple oxímoron: pañales/mortaja. En su poética de exilio Juan Gelman asume la reescritura quevediana de la metáfora de la muerte que destruye, abruptamente, la hermosura de la vida, la juventud y el amor. Expresa en la Nota XIII:

*(...) cada compañero tenía un pedazo de sol
que le iluminaba la cara/
le daba calor en el pavor nocturno/
lo abellaba alegrándole los ojos
lo hacía volar/ volar/ volar/*

³⁴Expresión tomada, inicialmente, del verso de Virgilio: *Sed fugit interea fugit irreparabile tempus.*

La constante angustia por la desaparición de los seres queridos y de los recuerdos, imprime en el poeta un efecto amargo, ya que las evocaciones tienden a desdibujarse. Explica Gabriel Rolón que la persona que amamos no es la que nos completa sino la que nos permite tener una incompletud que no duele. Afirma el psicólogo argentino:

Eso es lo que amamos. Y eso es lo que debemos duelar cuando muere alguien que con su presencia supo mantener el ritmo de nuestra insatisfacción en un punto soportable.

Cuando esa mirada se aparta de nosotros el espejo se opaca, el enamorado se desespera por encontrar su imagen perdida y la insatisfacción se torna insoportable (p. 51).

La ausencia de los seres amados provoca en Gelman una opacidad interna que lo impulsa, poema tras poema, a mantener presente la luz de la memoria: *compañeros sucios de sangre/ que comprendieron y sufrieron/ en la memoria acostaditos/ para seguir buscando luz/* (“Nota XVII” p.115).

En varios textos de *Notas* Gelman evoca a Quevedo, e insiste en mantener viva la *llama del recuerdo*:

*...¿se recuerdan?/
¿bellos andaban por el aire?/¿y combatían?/
¿y el calor de una mujer les asomaba
en la cara?/ ¿se recuerdan?*

Nota XXV

*¿o como sangre volás
de sangre a sangre/recordando/
o sea gorrión de resistir
al olvido/que ni una gota seque?*

Nota IX

La información sobre la situación del país llega al destierro del poeta de manera recortada y atemporal. Ante tanta novedad distorsionada, la realidad se desploma. Será la escritura de ficción la que hilvane retazos de esa memoria confundida por el impacto del

desarraigo y de la incertidumbre. En algunos puntos del discurso el efecto devastador del desconcierto se traducirá en la construcción textual de un repetitivo *ubi sunt*:

¿dónde queda el país donde todos se reúnen?

/atrás/adelante/abajo/arriba/queda ese país?

“Nota X”

¿alguna vez/los pedacitos se van a juntar?

¿va a haber la fiesta de los pedacitos que se reúnen?

“Nota XII”

¿estás vivo?/ ¿estás muerto?/ ¿hijo?

“Nota XIV”

La característica principal del recurso utilizado por Gelman, radica en la imposibilidad de recibir una respuesta. Esta queda en suspenso pues, ni emisor ni receptor pueden descifrar el silencio y el vacío de la ausencia. Como resultado, el efecto de angustia que sobrevive al emisor se intensifica en el receptor que toma conciencia de la abrupta e irreparable finitud de la vida y de la materialidad (*tempus irreparabile fugit*).

Explica Miguel Dalmaroni (1993) que, en medio de las dolorosas elegías del desarraigo, la construcción poética de Gelman toma forma de una teoría de la poesía, que es a la vez y de manera indisoluble una teoría de la verdad (p.89). La memoria del poeta se enfrenta a una absurda e inexplicable realidad, y traslada esa verdad al texto de ficción. Confía en que su tormento, como el de los otros exiliados, lo conducirá a un futuro mejor. Varios poemas de *Notas* recuperan esta idea (I, III, XI, XIII), y el recuerdo de sus afectos se convierte en un escudo para combatir la derrota:

te mataré uno con paco.

otro lo mato con rodolfo.

con haroldo te mato un pedacito más.

te mataré con mi hijo en la mano.

y con el hijo de mi hijo/muertito.

voy a venir con diana y te mataré.

voy a venir con jote y te mataré.

*te voy a matar/derrota.
 nunca me faltará un rostro amado para matarte otra vez.
 vivo o muerto/un rostro amado.
 hasta que mueras/
 dolida como estás/ya lo sé.
 te voy a matar/yo
 te voy a matar.
 Nota I*

Los ecos de Quevedo

Como señalamos en las primeras páginas de este apartado, en toda la extensión del poemario el lector accederá a recortes de los versos de Quevedo que irán conformando un sólido diseño de la actual escritura. En la “Nota XXII” se evidencia con nitidez el procedimiento utilizado por Gelman:

Amor constante más allá de la muerte

*cerrar podrá mis ojos la postrera
 sombra que me llevare el blanco día,
 y podrá desatar esta alma mía
 hora, a su afán ansioso lisonjera;*

*más no de esotra parte en la ribera
 dejará la memoria, en donde ardía:
 nadar sabe mi llama la agua fría,
 y perder el respeto a ley severa.*

*alma, a quien todo un dios prisión ha sido,
 venas, que humor a tanto fuego han dado,
 medulas, que han gloriosamente ardido,*

Nota XXII

*huesos que fuego a tanto amor han dado
 exiliados del sur sin casa o número
 ahora desueñan tanto sueño roto
 una fatiga les distrae el alma*

*por el dolor pasean como niños
 bajo la lluvia ajena/una mujer
 habla en voz baja con sus pedacitos
 como acunándoles no ser/o nunca*

*se fueron del país o patria o puma
 que recorría la belleza como
 dicha infeliz/país de la memoria*

*su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas³⁵ tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.*

Francisco de Quevedo

*donde nací/morí/tuve sustancia/
huesitos que junté para encender/
tierra que me entierraba para siempre*

Juan Gelman

Siguiendo a Quevedo, el poeta argentino elige el soneto como forma de composición, una de las predilectas del Siglo de Oro español, que se caracteriza por la precisión de las palabras y por la variedad de los tópicos literarios. En pleno barroco dos líneas literarias trabajaron profusamente el soneto, una que acentúa las formas, encabezada por Luis de Góngora y denominada *culteranismo*; otra que se ocupa de la fusión ingeniosa entre ideas y conceptos, conocida por *conceptismo*. El interés de nuestro autor se centra en la pluma de Quevedo, considerado por la crítica tradicional española como uno de los grandes forjadores del soneto conceptista. Manuel Durán, en *Quevedo Contra Quevedo* (2013), sostiene que una característica principal de esta composición poética radica en la “intensificación”, “No olvidemos que un soneto es siempre, en principio, una forma poética que tiende a concentrar y condensar el mensaje poético”, señala (p. 50).

Ubicándonos en el análisis que realiza Julián Olivares en el artículo “La poesía amorosa de Quevedo” (2008), del primer verso del soneto del poeta español, *cerrar podrá mis ojos la postrera*, se desprende un tono metafísico en virtud de conceptos cuyos términos implican oposiciones esenciales y que, por lo tanto, crean una tensión entre el olvido total de la muerte y lo que el poeta se empeña en creer. El soneto contiene dos conceptos íntimamente ligados *nadar sabe mi llama la agua fría*, y *polvo serán, mas polvo enamorado*. El juego de palabras que consiste en “ceniza” y “tendrá sentido” también es importante. Las oposiciones son las de cuerpo y alma y corresponden a lo temporal y lo eterno.

Sostiene Olivares que el primer concepto es complejo por cuanto incluye tres metáforas, “llama” que hace alusión al amor inmortal, “nadar”, tal vez como determinación y desafío y “agua fría” que determina la muerte y el olvido. En el vocablo “ceniza” se condensan dos significados tradicionales, ya declarados en el primer cuarteto. El primer significado es el de las cenizas funerarias, que inmediatamente reflejan el temor a la muerte y el concepto de la muerte como liberación. El segundo significado alude a

³⁵ Voz átona (por ende, sin tilde), con valor adversativo.

las cenizas del fuego del amor, dando a entender una dimensión de la existencia de mayor intensidad que apunta a la inmortalidad: “tendrá sentido”.

En el segundo concepto, los términos “ceniza” y “polvo” se relacionan, pues obedecen a la misma causa, el “fuego”. Sin embargo, “polvo” es una reiteración que ofrece una percepción de la descomposición final del cuerpo. El epíteto “enamorado”, introduciendo nuevamente el sentido secundario de “ceniza”, es un adjetivo que califica, según Olivares, de manera extraordinaria a “polvo”. Lo temporal se convierte aquí en eterno por la acción del amor.

En el verso número cuatro, “hora” aparece sin determinante y esto se debe a la voluntad conceptista de Quevedo. El concepto es una vía de conocimiento y expresión de la realidad, y, por esta razón intenta resaltarlo. Esa hora lisonjera es, en realidad, la hora de la muerte. Lisonjera es algo que agrada, que resulta deseable. El alma forma parte del cuerpo, por eso en este verso nos habla de desatlarla: quita la vida al cuerpo pero no al alma (visión cristiana), así Quevedo nos hace partícipes de su ideología. La ley severa es otro eufemismo de la muerte. Una ley a la que el ser humano desde el mismo nacimiento está abocado y, sin embargo, se nos habla de perder el respeto a esa ley.

En los últimos versos, el poeta español desafía las fuerzas de la muerte y el olvido. Introduce un concepto de acción afirmada por el corazón y la voluntad: “alma a quien todo un dios prisión ha sido (...) su cuerpo dejará, no su cuidado”. Pero esto no basta para el poeta, quien busca una metáfora que cristalice el significado y la encuentra en “polvo enamorado”. Este concepto metafísico, según los estudiosos de Quevedo “el más extraordinario de todo el Barroco español”, sirve de triunfal culminación para el tema trascendental del poema: la conjunción de la realidad espiritual con la corporal, aún en la muerte.

La “Nota XXII” de Juan Gelman

Gelman focaliza, principalmente, en el verso diez del soneto de Quevedo: *venas que humor a tanto fuego han dado*. El sustantivo “humor” adquiere, en el soneto del español una connotación diferente a la habitual, refiere a sangre, a vida. Así, *vena*, *humor* (sangre) y *medula*³⁶: constituyen partes del cuerpo, y lo representan. También en el soneto de nuestro poeta la *sinécdoque* constituirá uno de los recursos expresivos sobresalientes.

³⁶ *Medula*, sin tilde, como en la versión original del español.

De hecho, podríamos decir, figurativamente, que los versos que reescribe Gelman, constituyen sinécdoques del soneto de Quevedo.

La composición de Gelman se inicia con un hipérbaton:

*huesos que fuego a tanto amor han dado/
exiliados del sur sin casa o número*

Los exiliados del sur, sin casa o número, son los huesos que han dado fuego a tanto amor. El término “huesos”, en el poema, introduce la primera sinécdoque, pues alude a la parte de un todo más amplio: el cuerpo. Ensamblando forma y contenido, el “yo” nos remite a un sujeto desmembrado. El uso de las sinécdoques de la parte, cuyo referente es el “yo”, alude, en todo el poema, a un “yo” repartido entre un aquí y un allá. El desmembramiento, debido al sufrimiento, connota afectividad y dolor anímico por la ruptura: *ahora desueñan tantos sueños*. El emisor enuncia que no solo él está deshecho, mediante otra sinécdoque de la parte percibimos el profundo cansancio anímico de los exiliados del sur: *una fatiga les distrae el alma*.

La comparación del segundo cuarteto, *por el dolor pasean como niños/ bajo la lluvia ajena*, refuerza la idea de un sujeto desarticulado y, a la vez, establece una relación de añoranza sufriente con el espacio que no está. La imagen “bajo la lluvia ajena” es la que dará título, a futuro, al poemario *Bajo la lluvia ajena (Notas al pie de una derrota)* perteneciente a la producción literaria de 1980.

El primer terceto profundiza, a través de un nuevo recurso, el desgajamiento del sur: *se fueron del país o patria o puma*. La sinécdoque de la especie trae al *puma* al espacio escriturario, de esta manera nos ubica en una geografía propia del sur. El sitio evocado dará paso a la confrontación de los sentimientos del pasado, sintetizados en el oxímoron: *dicha infeliz*, que se relaciona con las experiencias opuestas del “yo”. En esta estrofa, el emisor define su posición frente a la realidad: los exiliados del sur se fueron del *país de la memoria* e introduce, mediante un encabalgamiento que nos lleva al último terceto, la reescritura de otros términos quevedianos: *nací/morí/tuve sustancia/*. La locución, separada por barras, expresa un proceso vital, una síntesis de la expresión que indica un origen, un final, y el recuerdo de una existencia. Recordemos los versos fatalistas de Quevedo en “¡Ah de la vida!”:

*Ayer se fue; mañana no ha llegado;
 hoy se está yendo sin parar un punto:
 soy un fue, y un será, y un es cansado.
 En el hoy y mañana y ayer, junto
 pañales y mortaja, y he quedado
 presentes sucesiones de difunto.*

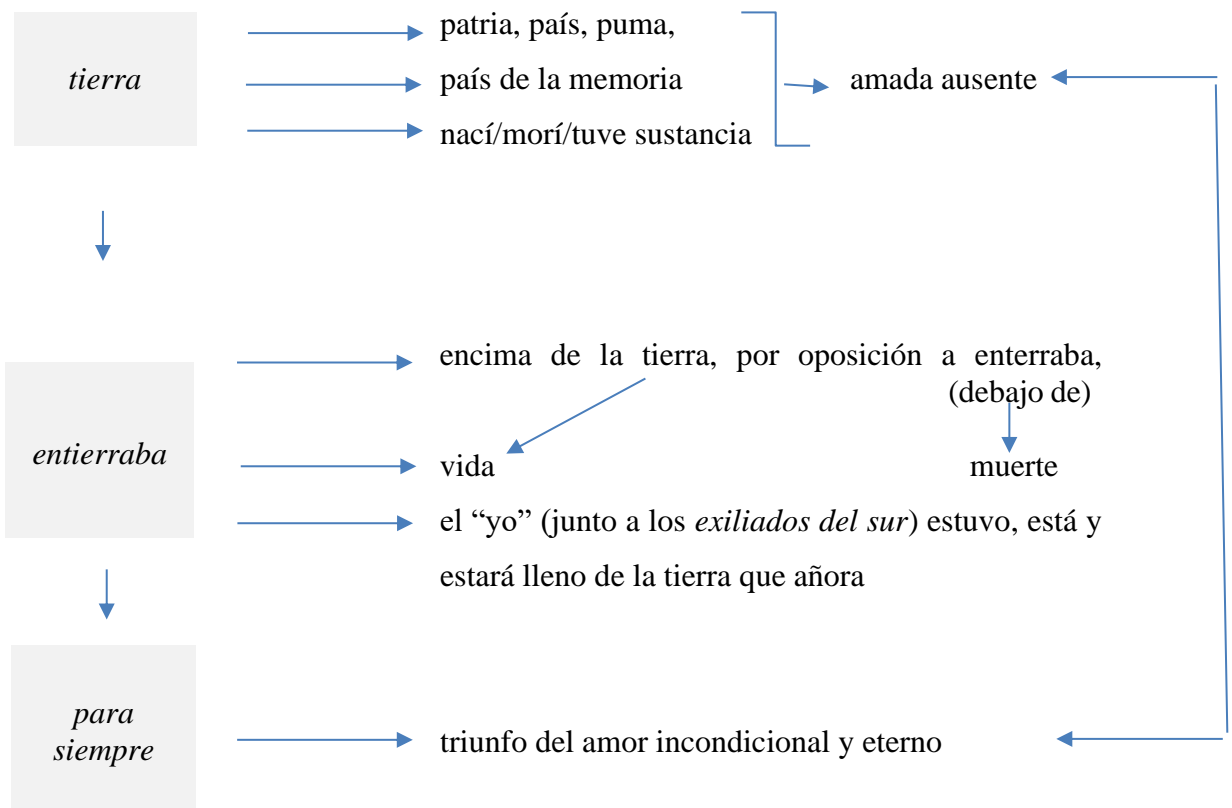
Regresemos al verso de Gelman: *nací/morí/tuve sustancia/* Como dijimos, las barras indican, continuidad y reconocimiento del *tempus irreparabile fúgit*; asimismo, estarían segmentando términos complementarios, pero antitéticos, que resumen un pensamiento existencial. El “yo” dice: *tuve sustancia* para reforzar el “morir”, en tiempo pasado. El recuerdo de vida-muerte en el pasado, de *dicha infeliz*, se diferencia del ahora, que desueña lo soñado. Ambos poetas impregnan los versos de un acento pesimista que exacerba la angustia existencial. “Lo efímero, la soledad, la tristeza, el sentimiento trágico de tener que vivir siendo conscientes de nuestra finitud, la angustia ante lo desconocido y la única certeza: nos vamos y nos perdemos...para siempre. La muerte”, reflexiona Rolón en su extenso estudio sobre el duelo (2020, p. 76).

En este terceto, Gelman, recién, alude al eje central del soneto, el país, la patria, la amada ausente. Los versos proyectan la desesperanza por un país con sueños desvanecidos, rotos. Sueños presentes en las primeras líneas, *desueñan tantos sueños rotos*. La ausencia de la patria marca, con mayor precisión, el sentimiento entre lo ajeno y lo propio.

Inferimos que el soneto enmarca dos planos temporales y espaciales: en el pasado se ubica el sur, y en el ahora, el exilio. En el pasado se encuentran los *sueños*, y en el ahora, el desueño; en el pasado, la *dicha infeliz*, en el ahora el dolor. El “yo” manifiesta que antes tuvo un ser, una existencia, una sustancia, tuvo sueños; y ahora está roto, despedazado. En Gelman el cuerpo también es asidero y receptor del dolor, por eso muchas veces aparece en su lugar la metáfora del fuego. El último terceto recupera esta idea a través de una sinécdoque de la parte, *huesitos que junté para encender*.

polvo serán, mas polvo enamorado

Ahora bien, en el soneto de Quevedo el fuego es la pasión amorosa que sobrevive a la muerte: “polvo serán, mas polvo enamorado”. En Gelman el fuego alude, igualmente, al amor, a los mejores sentimientos que perduran en el cuerpo del poeta,



cruza mi llama la agua fría

Además, otros versos del mismo soneto de Quevedo, “amor constante más allá de la muerte”, se reescriben en la “Nota XXIV” de Gelman:

*más no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa*

*a la derrota o ley severa mi
alma sabió perder respeto/te amo/
cruza mi alma la agua fría donde
flotan los rostros de los compañeros*

2do cuarteto de “Amor constante...”

2do cuarteto de “Nota XXIV”

El cuarteto de Quevedo dialoga con la mitología, pues invoca la presencia de Caronte: “nadar sabe mi llama la agua fría”. Nuestro poeta retoma esa relación dialógica. En la mitología griega Caronte era el viejo barquero que transportaba las almas de los muertos por la laguna Estigia para llevarlas a la morada del Hades, el dios de la muerte. Explica Gabriel Rolón (2020) que Caronte es el más famoso de los *psicopompos*,

personaje que acompañaba a los muertos hasta la última morada. Para Rolón, la principal función de esta figura, cuyo nombre proviene del griego *psyche* (alma) y *pompós* (el que conduce), era la de custodiar a las almas en tránsito, pues no ejercía ni juicio ni castigo sobre ellas:

En aquellos tiempos se creía que al morir la persona se encontraba en estado de conmoción, desorientada y sin saber qué hacer. Los psicopompos, entonces, aparecían para calmar el miedo que generaba esa soledad confusa. Además ayudaban a esas almas atrapadas entre dos mundos que, en su desconcierto, todavía se pensaban vivas (Rolón, 2020, p. 48).

En sus versos el poeta español señala que su amor no se olvidará, porque lo llevará el alma, "mas no de esotra parte en la ribera dejará la memoria".

En el cuarteto de Gelman, la frase "te amo" del segundo verso es la causa por la que el "alma" se arriesga a cruzar el "agua fría", que connota el lugar del miedo, la incertidumbre, los miles de cuerpos sumergidos que "arden" buscando respuestas. Otra vez el poeta alude a su amado país, otra vez a sus compañeros muertos, otra vez la angustia origina la reescritura.

En la "Nota XXIV" Gelman potencia el significado de la metáfora de Quevedo, pues la "derrota o ley severa" es, más que la muerte, la abrupta interrupción de la vida. Afirmo Benedetti, en *El Ejercicio del criterio*, que el intelectual que ha debido optar por el exilio, se enfrenta en primer lugar a un problema de supervivencia, "el de ganarse el pan". Pero existe otro problema, la adecuación a la realidad (1996, pp.93-93). Y en la realidad de Gelman, todo señala ajenidad, porque su presente sigue anclado a su pasado, a su hijo muerto, a su tierra, a sus sueños y a sus amigos. El poeta está ausente de la realidad europea ya que sus sentimientos permanecen en Argentina, pero físicamente está ausente de su país, entonces "termina alienado de ambos mundos, sumido en un profundo sentimiento de desarraigo, de extranjería, de extrañamiento social, cultural y existencial que le hace sentirse extraño en todas partes" (Trigo, 2003, p.57).

En síntesis

Después de analizar el poemario *Notas*, advertimos que el poeta argentino reescribe una de las metáforas más conocidas y analizadas de la poesía en habla hispana porque, desde su lugar de lector-escritor, asume el sentimiento de angustia que atraviesa

la vida y la obra de Quevedo. Junto a él reflexiona sobre la memoria, el olvido y el dolor por las pérdidas.

El tema de la muerte y de la brevedad de la vida es una constante en la poesía metafísica del poeta español. En ella emerge el estoicismo para aceptar la angustia que provoca el tiempo -que todo lo destruye- pues la vida y la muerte se sintetizan en *pañales* y *mortajas*. De la misma manera, y con el mismo tono grave, Juan Gelman reescribe con angustia quevediana el tópico de la muerte que destruye abruptamente la hermosura de la vida, la juventud y el amor.

Explica Durán que la antítesis -oposición de ideas, valores, realidades- y el oxímoron -oposición expresada, por ejemplo, por un nombre y un adjetivo cuyos sentidos diversos contrastan, pero van unidos en una misma frase-, son recursos constantes en el estilo de Quevedo (2013, p.110). Gelman utiliza idénticos recursos, y en su obra adquieren un valor adicional, pues los opuestos parecen regir el mundo y desafiar la posibilidad del acuerdo para buscar respuestas a las tensiones que impone la realidad.

En el soneto, “Nota XXII”, de Juan Gelman, además de los repetidos recursos expresivos que señalan opuestos, adquieren gran relevancia las sinédoques. El principal objetivo de este recurso, en el plano del sentido, es visibilizar a un sujeto partido que hace de cada parte de su cuerpo, un espacio solidario del dolor. De hecho, podríamos decir, figurativamente, que los versos que reescribe Gelman, constituyen sinédoques del soneto de Quevedo

En la extensión del poemario, el binomio “memoria/olvido”, se encuentra necesariamente trabado, fusionado, eslabonado, porque solamente de esa manera conquista el valor semántico que el poeta ha pretendido para el equilibrio del texto. Estos opuestos se encadenan en el texto para relacionar pasado y futuro, realidad y ficción.

Conclusiones

- El escritor Juan Gelman integra la extensa nómina de ciudadanos argentinos que tuvieron que abandonar el país en el marco de las medidas dispuestas por la última dictadura militar argentina (1976-1983). En el exilio el poeta argentino vuelca su pluma a un discurso de rasgos testimoniales y autobiográficos que narra los sucesos como hechos históricos y, al mismo tiempo, da cuenta de experiencias personales frente a las vicisitudes del destierro. Su palabra literaria traspasa lo ficcional, y el acto poético asume el rol de testigo privilegiado de una verdad espantosa. Se manifiesta en su *poiesis* una *escritura contestataria* y comprometida que fusiona el duelo por las pérdidas abruptas, junto a las denuncias por las reiteradas y cotidianas injusticias. Esta característica particular de su discurso vehiculiza la resistencia frente al terrorismo de estado y a la violación de los DDHH.
- En el marco de la *poiesis* gelmaniana, la *escritura contestataria* se acerca a un discurso ideológico que revela un costado de compromiso social y, además, pone en evidencia los recursos ilimitados que un acto comunicativo literario le brinda a un escritor. Para construir su proyecto poético, Juan Gelman centraliza el proceso enunciativo en sí mismo, rasgo coincidente en los escritores de exilio, pues desde el espacio del éxodo se evidencia una tendencia hacia las escrituras del “yo”, atravesada por los desplazamientos forzados y la falta de ubicuidad al nuevo hábitat, características que determinan una base sólida para la organización de la narración. En este sentido, el *discurso contestatario* de Gelman, remite al lector a pasajes de la vida de un “yo” –unas veces visible, y otras oculto en una multiplicación de máscaras–, que comparte con sus lectores la historia de sus pensamientos y acciones, hechos que lo definen como emisor y protagonista del texto que ofrece.
- Al transitar por el desconcierto y la vulnerabilidad, provocados por el destierro, la escritura de Gelman se encuentra con voces que dialogan para reconstruir la memoria del pasado y revelar, al mismo tiempo, las injusticias del presente. Los oyentes reconocemos la tensión que atraviesa al sujeto que comunica el discurso, y advertimos que éste gravita entre un lugar desconocido –hábitat real–, y un espacio idílico que representa un anhelo, un deseo de imposible retorno. El emisor del discurso deambula entre ambos espacios sin reconocerse y, en su necesidad por superar el descentramiento, se ubica en un intersticio desde donde estimula los recuerdos para reconstruir la identidad perdida.

- En el poemario *Hacia el sur*, publicado en el año 1982, el análisis hizo hincapié en el homenaje del enunciador al espacio físico que añora. Desde el título, Gelman ubica a sus lectores en la topografía del sur. Alrededor de “sur” se construye un conjunto de hechos que narran la historia reciente del país, más las situaciones extremas que alimentan su perdurable duelo. La poética del escritor denuncia a partir de ese desgarramiento emocional. Crea una nueva realidad y abre una ventana para que el lector perciba la discordancia de la tensión pasado-presente, aquí-allá. A partir de las formas poéticas, de los recursos literarios y de los tópicos recurrentes, el emisor presenta recuerdos que alimentan el perdurable duelo por un “vivo amor que aunaba almas” y ahora, desprotegido y frágil, “cruje bajo la dictadura militar”. El dramatismo se realiza en la elección de la *elegía*, como forma de composición, y en el uso de los apóstrofes y de las sinécdoques pues, el dolor es tan profundo y tan íntimo que el sujeto se fragmenta para acentuar el sentimiento. En varios poemas, una parte del cuerpo del poeta se escinde y se convierte en un destinatario que comprende y acompaña sus lamentaciones. En torno a un “tú” evocado durante la extensión del poemario, el “yo” amante despliega imágenes y metáforas que entretejen el recuerdo de su amada con la nostalgia. El emisor deja explícito que la urgente traslación física incluye, además del desplazamiento de la memoria y de los sentimientos, la urgente necesidad de demandar justicia: “nos vamos/con la derrota a otra parte/con este animal a otra parte/los muertos a otra parte”.
- *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)* se escribió en Roma y fue publicado en 1980. Apelando a un formato testimonial el emisor de las notas, una vez más, se propone denunciar las persecuciones sufridas por los protagonistas de la última dictadura militar. La voz del narrador se mimetiza con la voz del autor y, si bien el nombre de Juan Gelman no aparece en ninguna de las veintiséis notas, las marcas referenciales relacionadas con el escritor y con sus vivencias nos llevan a reconocerlo como autor de la obra y como protagonista de los hechos que comunica. Para revelar la aguda experiencia exiliar, Gelman propone una escritura adyacente y contestaria que se ubica en la fusión de un tiempo y de un espacio específicos, es decir en un *cronotopo*. Desde el análisis, inferimos que el narrador se resiste a cruzar el *cronotopo del umbral* ya que esa acción implica una conexión con el pasado, un pasado que en otro momento representó un presente feliz: “tierra que extraño y que me extraña”. El primer tiempo-espacio dará lugar a un *cronotopo del des-encuentro*: “dolidos ambos del dolor que el uno al otro hacía”. La palabra literaria prolonga la rebelión de

Gelman, pues su objetivo gira en torno a la idea del retorno y del encuentro con la amada ausente. A partir del proceso dialógico creado, emisor y receptor se reúnen y comparten un mismo espacio-tiempo, un *cronotopo del autor y del lector*. El enunciador de *Bajo la lluvia ajena* concreta la escritura de un universo que es orientador para su oyente y, en el acto de lectura, se fusionan el presente del texto, dado por el autor, y el presente del lector, quien está abierto a un pacto de lectura, comprendiendo y asimilando los significados pensados para él en el entramado textual. Los lectores asumimos la postura contestataria del emisor de las notas, quien rememora, luego informa, y por último nos interpela con el objetivo de activar su compromiso y prolongar sus denuncias.

- En las obras *Los poemas de José Galván* y *Los poemas de Julio Grecco*, publicados por primera vez en el año 1982 en *Hacia el sur*, nos detuvimos en el proceso de construcción autoral de Juan Gelman. Extraviado por sus pérdidas, intenta confundirse en otros sujetos para develar una historia conmovedora “enmascarando” su voz para dar lugar a una multiplicidad de otras voces. Entre las voces creadas se destacan los nombres de *José Galván* y de *Julio Grecco*, a quienes el escritor cede la palabra para que describan sus propios infortunios. En la investigación, sinonimia, heteronimia y alteronimia se reúnen en la condición de “máscaras del yo”, comprendidas en un complejo proceso creativo que hace hincapié en la despersonalización del autor. Sinonimia, heteronimia y alteronimia, constituyen el ser y el parecer de la máscara del creador y, como tal, guardan un doble propósito: por un lado, ocultan la identidad de Juan Gelman y dejan fluir las historias y las denuncias de otros militantes, otros compatriotas, otras víctimas; por otra parte, repiten temas y modos de escritura que posibilitan al lector reunir, consciente o inconscientemente, en una sola voz a Gelman y a sus máscaras.
- En el intrincado universo de sus máscaras, Gelman explora, a través de Julio Grecco y José Galván, otro modo de opacidad, relacionado con la forma de presentación del discurso ante el lector. En esta oportunidad el poeta recurre a la técnica del “manuscrito hallado”, un clásico recurso de revelación del texto creado, a través de este el emisor se exhibe como mero transmisor del poemario. Desde la primera página el procedimiento provoca ambigüedad, ya que Gelman atribuye el origen de las obras a otros autores. La escritura enmascarada del poeta argentino ubica al lector frente a un emisor de identidad plural. Sus múltiples otros repiten *ad infinitum* los temas y problemas inherentes al sujeto desterrado. El desdoblamiento le consiente una doble

participación, por un lado, es lector de los textos que le llegaron por “casualidad o milagro”; por otro, en virtud de su compromiso y su solidaridad debe dar a conocer los testimonios de sus compatriotas. Juan Gelman simula que los poemarios fueron redactados por otros escritores pero, para que la técnica se haga evidente, su lector debe desempeñar un papel productivo dentro del proceso creativo, ya que debe aceptar desde un primer momento el confuso traspaso de los manuscritos que llegan a manos del poeta argentino. El autor informa que presentará textos de otros autores y afirma la veracidad de la situación; el lector se deja persuadir por las palabras del primer emisor (Gelman) y entra en contacto con los autores de papel y con sus discursos (Julio Grecco y José Galván). Al final del camino, el lector recupera la diversidad de ecos que emanan de la misma fuente, y puede apreciar que detrás de las máscaras encubiertas en el sistema enunciativo de los textos se vehiculizan intenciones estéticas e ideológicas por parte autor.

- El poemario *Carta Abierta*, fue escrito entre París y Roma y publicado en el año 1980. Aquí, la lírica de Gelman se torna cada vez más profunda e íntima pues se dirige a un interlocutor específico: *hijito, pajarito, almita*. Los diminutivos se insertan en los poemas formando una cadena sonora que les otorga dinamismo, coherencia y cadencia. De la lectura y del análisis de los textos, visualizamos un emisor sumido en la desesperación y el desconsuelo por la ausencia del ser amado, que reescribe el pasado a través de un lenguaje rebelde y desestructurado. Los recuerdos de situaciones cotidianas, de lugares y de afectos evocados regresan al presente del enunciador a través de un campo semántico colmado de diminutivos que tienen por objetivo localizar, acercar y proteger para evitar el alejamiento del presente, y fundamentalmente, para impedir la tragedia. Al mismo tiempo, el diminutivo cumple en el poemario otra función, igualmente destacada, pues plantea un fuerte contraste semántico entre lo pequeño, lo amoroso y lo frágil del recuerdo del hijo, por oposición a lo triste, lo doloroso, y lo inexplicable de la vida presente: *de esta mitad rota de vos/ sin vos/, ¿me despadrás para despadecerme? ¿me vas a disculpar que te hije mucho?* En *Carta abierta*, los diminutivos constituyen una extensa paradoja, es decir, aquella figura de pensamiento que consiste en recurrir a expresiones que encierran contradicción con el fin de remitirnos a un nuevo sentido. En el discurso de Gelman, la paradoja no constituye una estrategia literaria que se utiliza, solamente, para realzar el valor estético del poema. Apelando a la fuerte tensión que se genera en el sentido del texto, el recurso dispara hacia el lector. El “yo” no es un padre doliente que rastrea

en su memoria el recuerdo de su hijo perdido. La ilimitada cantidad de diminutivos que recrean un universo infantil recubierto de añoranza y ternura, paradójicamente, fortalecen y aumentan el dolor por la ausencia del hijo. Este choque hiere sensiblemente al lector quien se acerca al “yo”, angustiado en extremo, en una suerte de empatía y comprensión. El diminutivo cala hondo en la memoria del padre que agoniza por la pérdida del hijo, pero también se erige fuerte y desafiante sobre un presente violento e injusto. En el conjunto de textos, Gelman consigue amalgamar, mezclar, mixturar dos dimensiones contrapuestas, en apariencia. Sobre esa base, el poeta apela al contrasentido de la paradoja para comunicarle al lector de *Carta abierta* sobre la tragedia de su vida. Estimamos que el receptor, atento y comprometido, es capaz de develar que los juegos de opuestos presentes en la escritura, tienen por fin dilucidar la intimidad del enunciador quien, pareciera, pretende atenuar con la escritura del contrasentido el motivo de su desgarro interior: *te destrabajo de la muerte como puedo/*.

- En la segunda parte de la investigación hemos abordado el proceso de *reescritura* gelmaniana considerando, fundamentalmente, la visión que el poeta asume acerca de su propia dimensión creativa. En la obra de Juan Gelman, los textos se relacionan con los textos ascendentes mediante un diálogo siempre abierto y en este se establecen sentidos que, por un lado, se acercan al texto original y a su creador, pero, por otro, representan la nueva realidad del poeta, y esta se constituye en contexto de creación. Entendemos por *reescritura* a un acto de escritura que afecta algo ya escrito. Designa el hecho de que en la obra literaria se enraíza la presencia de otros textos y otros creadores para expandir los sentidos de la creación literaria del escritor argentino. Para abordar nuestro objeto de estudio tuvimos en cuenta el reconocido concepto de *dialogismo*, propuesto por Mijail Bajtín en la década del treinta. El teórico considera que la orientación dialogística de la palabra responde a un fenómeno propio de toda palabra. En todas sus vías hacia el objeto, señala Bajtín, la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede dejar de entrar en interacción viva, intensa, con ella. (Mijail Bajtín, 1989, p. 96). La reescritura del poeta argentino asume el texto original con la intención de impregnarlo de matices personales y de un estilo característico. En este sentido, asumimos que la reescritura en la *poiesis* gelmaniana no es un acto espontáneo, sino un procedimiento meditado y trabajado que, desde nuestra perspectiva de análisis, se desarrolla en distintas etapas o instancias: a) Lectura b) Transcripción c) Desplazamiento. A partir de la lectura, el

acto de leer de nuestro escritor se transforma, entonces, en acto creativo. Leer, por ejemplo, un poema, actualizarlo y seleccionarlo con la intención de reescribirlo es un acto creativo; pues el lector ha debido, primero, sumergirse, dejarse absorber por el ambiente del texto original para concebir, después, un tejido que siendo propio cristalice el original. Entendemos que transcribir no implica en la reescritura de nuestro autor, una sumisión al texto mediante la versión palabra por palabra. Sí supone, por el contrario, una reorganización de significados en el que se combina interpretación y reproducción del pensamiento y, por qué no, del estilo del texto original pues, para reescribir, Gelman vuelca su mirada a poemas, poetas, temas y tópicos universales... y reconforta en ellos sus propios pensamientos. A esta actividad adiciona también sus producciones. Luego de la lectura y la selección/transcripción, el texto elegido es desplazado. Una vez concluido el procedimiento, el resultado será un tejido escriturario que, desde la intervención del escritor como lector, se entrecruce con textos precedentes mediante una doble articulación, dada por las analogías y las distancias con el material preexistente. La coyuntura permite al artista realizar variaciones, relecturas y resignificaciones de sus propias obras y de las obras de otros escritores. El desplazamiento, desde nuestra interpretación, origina la resignificación de los tópicos y temas que integran la reescritura gelmaniana. Los poemas alcanzan el impulso de una voz contestaria que genera respuestas en los lectores, y, al mismo tiempo, disemina denuncias que se multiplican al paso de las lecturas. Más allá de la creación estética, el discurso se transforma en una posibilidad comunicativa que apela, que contesta, que quiere ser, según Bajtín, ser *oída* con el fin de encontrar la anhelada justicia.

- En *Citas y Comentarios*, publicado en 1982, accedimos a la reescritura de los tópicos centrales de la mística española. Con la misma intensidad con que Santa Teresa de Ávila abraza el encuentro y la pérdida de su amado, pero desde un contexto distinto, la composición gelmaniana, re-crea y re-significa la búsqueda de su bien perdido: la patria. Tres son los temas centrales que despliega el poeta a partir de la reescritura de la mística: el diálogo con los destinatarios, la dualidad ausencia-presencia y un profundo humanismo. En este sentido, incursionar en la lectura y reescritura de los textos teresianos, a partir de la voz y la finalidad gelmaniana, ha sido regresar a una escritura atemporal, cuyos temas y motivaciones ocupan un lugar destacado en el canon de la literatura universal. Nuestro autor, como Teresa, fusiona escritura y experiencia vital. A través de la escritura de la patria ausente el poeta argentino

experimenta, desde el destierro, el regreso a la lengua madre y a la hondura de un discurso emparentado con el duelo por la pérdida. Una de las líneas de análisis se ha focalizado en el recurso del *símil o comparación*, tropo literario explotado para medular la dimensión temática de la patria como amada ausente: en el interior del alma, en donde habita la amada, todo es deleite y gloria, y las criaturas se encuentran *counidas como aguas de cielo que van a río entrando a mar/o manos que por lados contrarios se hacen una/ o sustento que me sustenta*. En cada tropo se recurre a un primer término complejo, que luego se explicará acudiendo a vocablos de la vida cotidiana. Desde el inicio del poemario se hacen palpables elementos clásicos de la doctrina mística, entre estos, la “secreta unión” con la amada, el encuentro en el “interior del alma” y la expresión de gozo absoluto: “deleite y gloria”. El “yo poético” encadena comparaciones con el fin de revelar cómo su alma se encuentra inundada, o desbordada de amor, sentimiento de plenitud que desaparece ante el “quiebre de la armonía idílica”: *aunque/ mayor dolor queda después/ y deseo mayor porque crece/ el amor cuando más se descubre/ la delicia de vos*. El amante sufre porque ha experimentado el amor y el bienestar que su amada le ha proporcionado. El dolor cala tan hondo como el amor, y este sentimiento se evidencia en un conjunto de vocablos amplio y cercano a toda la mística, que se repite y acrecienta en la extensión de *citas y comentarios*: “rayos que abrazan”, “ansias”, “pena”, “polvo”, “pasión”, “fuego”, “atado” y “desatado”, “tormento”, “desdicha”, “ausencia”, “padecer”, “morir”, “destierro”, entre otros. En los últimos versos de la “nota VI”, el “yo poético” define a su amada ausente como *mariposita*. En el discurso gelmaniano la figura de la mariposa ha pasado el proceso de la metamorfosis: *mariposita honda/ libre en la toda luz que das*. En virtud de su minuciosa labor, hoy la mariposa-alma puede elevarse e irradiar luz: *libre en la toda luz que das*. La fuerza expresiva del símbolo, en el que nos detuvimos, se extiende a los semas *libre* y *luz*, que, a la vez, enlazan con otros sentidos y reescrituras. Las características de la simbología teresiana se despiertan en los textos del escritor explotando múltiples analogías. Una vez más, el conocimiento de la realidad cotidiana y la sensibilidad literaria se aúnan para expresar testimonios de destierros, amados/as ausentes, encuentros y desencuentros, entre angustias y padeceres.

- La segunda obra de la poética de exilio que hemos analizado desde el marco teórico de la *reescritura*, se editó en 1979 y lleva por título *Notas*, un poemario compuesto por 27 textos sin nombres. Es posible identificarlos porque están numerados y,

además, porque Gelman deja como referencia una señal geográfica: Calella de la Costa, París, Roma. Evocando uno de los tópicos más recurrentes de la *poiesis* quevediana, Gelman menciona la importancia de mantener viva “la llama del recuerdo”. En cada composición el poeta nos transmite la necesidad de resistir el olvido de un tiempo específico, el tiempo del dolor por las pérdidas y por la lacerante situación que atraviesa el país: *andar con las rodillas desnudas/ por un campo de vidrios rotos/andar con el alma desnuda/ por un campo de compañeros rotos*. Ante la irreparable situación, Gelman vuelve su mirada a los textos del escritor conceptista, quien ha dejado en sus discursos una profunda huella humanista y reflexiva sobre las dimensiones del amor incondicional, el tiempo arrollador y la muerte irremediable. Desde esa evocación abrirá las puertas de los textos del barroco para acompañar su prolongado duelo: */vení tristeza/ matame vos los muertos/ que mochileo con toda el alma/ o terminalos de matar* (Nota VII). Como Quevedo, Gelman reescribe dos tópicos latinos, el *tempus irreparabile fugit* y el *ubi sunt*. Las indagaciones sobre la muerte y las reflexiones acerca de la fugacidad de la vida constituyen líneas argumentales recreadas persistentemente en la poesía metafísica de Quevedo. De este recurso emerge un marcado estoicismo para aceptar la angustia, provocada por el tiempo que todo lo destruye. La tesis del español es demoledora, pues la vida y la muerte se confunden, irrefutablemente, en un simple oxímoron: pañales/mortaja. En su poética de exilio Juan Gelman asume la reescritura quevediana de la metáfora de la muerte porque es testigo de cómo esta destruye, abruptamente, la hermosura de la vida, la juventud y el amor. La información sobre la situación del país llega al destierro de Gelman de manera recortada y atemporal en ese marco, será la escritura de ficción la que hilvane retazos de una memoria confundida por el impacto del desarraigo y de la incertidumbre. Para construir su homenaje, Gelman focaliza, principalmente, en el verso diez del soneto de Quevedo: *venas que humor a tanto fuego han dado*. El sustantivo “humor” adquiere, en el soneto del español una connotación diferente a la habitual, refiere a sangre, a vida. Así, *vena, humor* (sangre) y *medula* integran el cuerpo, y lo representan. También en el soneto de nuestro poeta la *sinécdoque* constituirá uno de los recursos expresivos sobresalientes. El uso de las sinécdoques de la parte, cuyo referente es el “yo”, alude, en todo el poema, a un sujeto diseminado entre un aquí y un allá. El desmembramiento, debido al sufrimiento, connota afectividad y dolor anímico por la ruptura: *ahora desueñan tantos sueños*. El emisor enuncia que no solo él está deshecho, mediante el uso de la sinécdoque de la

parte, percibimos también el profundo cansancio anímico de los exiliados del sur: *una fatiga les distrae el alma*. Los versos proyectan la desesperanza por un país con sueños desvanecidos, rotos. La ausencia de la patria marca, con gran precisión, el sentimiento entre lo ajeno y lo propio. En el último verso reescribe, con palabras más cercanas a su contexto, la tesis quevediana: *polvo serán, mas polvo enamorado*; en palabras de Gelman: *tierra que me entierraba para siempre*. La reescritura de Gelman se impregna del espíritu de la determinación quevediana y, recurriendo a un ingenioso juego de palabras, reivindica la eternidad del amor. El “polvo enamorado” de Quevedo es “la tierra” de nuestro autor. “Tierra” es un sustantivo corolario en el poema, y se extiende amplio y triunfante en el verbo “entierraba”, que desplaza múltiples sentidos dentro y fuera del texto. El verso cierra la composición con una marca de perpetuidad irrefutable, *para siempre*: Por otro lado, otros versos del mismo soneto de Quevedo, “amor constante más allá de la muerte”, se reescriben en la “Nota XXIV” de Gelman. El poemario de Quevedo dialoga con la mitología, e invoca la presencia de Caronte: “nadar sabe mi llama la agua fría”. Nuestro poeta retoma esa relación dialógica, potenciando el significado de la metáfora de Quevedo, pues la “derrota o ley severa” es, más que la muerte, la abrupta interrupción de la vida. En la realidad de Gelman, todo señala ajenidad, porque su presente sigue anclado a su pasado, a su hijo muerto, a su tierra, a sus sueños y a sus amigos. El poeta está ausente de la realidad europea ya que sus sentimientos permanecen en Argentina, pero físicamente está ausente de su país.

- En este recorrido por la obra gelmaniana dos tópicos importantes han guiado la presente investigación. Por un lado, la escritura contestataria que dialoga con diferentes voces y técnicas para configurar una palabra que no es una combinación de estereotipos sino un acto creador forjado a contrapelo de la lengua. Las máscaras, el manuscrito hallado, los diminutivos, el testimonio desgarrado ponen en evidencia que el exilio y la desaparición de sus afectos terminan convirtiéndose en fuente de significación poética, modo de conocimiento y diálogo inescrutable con las injusticias humanas e históricas. Por otro lado, el proceso de reescritura conduce a indagar acerca de la naturaleza misma de la lectura y cómo el “yo” entra en relación con el mundo y su lenguaje. La interacción que el poeta entabla con maestros como Quevedo y Santa Teresa, reinscriben su poética en una tensión constante entre la tradición y la experimentación de formas y mensajes. Los desplazamientos de significados convierten a sus textos en lugares habitados por afectos (el país, los amigos, las

pérdidas) que componen no solo un mundo emocional sino espacios preñados de tiempo vivido.

- Más allá de que los resultados de esta investigación puedan constituir un aporte válido a los estudios teórico literarios acerca de la obra gelmaniana y puedan abrir nuevas vías de investigación en el ámbito de la lírica latinoamericana, lo que más nos ha llegado de Juan Gelman tiene que ver con un mirar poético desde su experiencia de ser el mismo y, a la vez, ser otro. Gelman recupera los sentidos perdidos del exilio, busca un lugar propio y reinventa un discurso donde el pasado intenta ocupar varios espacios a la vez: el de la poesía, el del lector, el de la vida y el de la historia.

Bibliografía

- Adoum, J. E. (2000) “El artista en la sociedad latinoamericana”, en Bayón, D. (edit.) (2000) *América latina en sus artes*. Paris. Siglo XXI Editores y UNESCO.
- Aguirre, O. (2012). “La prensa bajo la dictadura”. Disponible en: seniales.blogspot.com/2012/03/la-prensa-bajo-la-dictadura.html
- Albaladejo, T. (2008). “Poética de la ficción en El Quijote” en Garrido Gallardo, M.A. y Albuquerque García, L. (Coordinadores). *El Quijote y el Pensamiento Teórico-literario*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Arán, P. (2016). “Cronotopías literarias”, en Arán, Pampa (edit) (2016). *La herencia de Mijail Bajtín. Reflexiones y migraciones*. Córdoba: UNC. Pp. 135-147. Disponible en: <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/4780/La%20herencia%20de%20Bajt%C3%ADn%20Digital.pdf?sequence=1>
- Arnoux, E. (2008). “El cronotopo bolivariano”, en Arnoux, Elvira (2008). *El discurso latinoamericanista de Hugo Chávez*. Buenos Aires. Biblos.
- Ayuso de Vicente, Ma. V., C. García Gallarín y S. Solano Santos, S. (1997). *Diccionario Akal de Términos Literarios*. Madrid. Ediciones Akal.
- Avenatti de Palumbo, C. “El lenguaje poético místico como figura estética de mediación en el diálogo interdisciplinario entre literatura y teología” *Actualidad Teológica*. Revista do Dpto. de Teologia da PUC-Rio / Brasil. Ano XV nº 39, setembro a dezembro/2011. Disponible en <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/20445/20445.PDF>
- Bajtín, M. (1989). “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética histórica”, en Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus.

- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid. Alianza Editorial.
- Bajtín, M. (2013). “El problema de los géneros discursivos”. En Bajtín, M. (2013) *Estética de la creación verbal*. México. Siglo XXI.
- Bajtín, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievki*. Mexico. Fondo de cultura económica.
- Barcia, R. (1876). *Primer Diccionario General Epistemológico de la Lengua Española. Tomo Primero*. Barcelona. Seix editores.
- Benedetti, M. (1992) *Mario Benedetti. Textos preferidos y complementarios de autor y lector. Documentación bibliográfica*. Montevideo: Suplementos Anthropos.
- Benedetti, M. (1996). *El ejercicio del criterio: (obra crítica 1950-1994)*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Beristaín, H. (1995) *Diccionario de Retórica y Poética*. México DF. Editorial Porrúa.
- Boccanera, J. (1994) *Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Juan Gelman*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- Bossi, E. (2016). “El yo lleno de gente” en Semilla Durán, María A. y Boccanera, J. (Editores) (2016). *Palabra Calcinada. Veinte ensayos críticos sobre Juan Gelman*. CABA. UNSAM EDITA.
- Calveiro, P. (2007) “La experiencia concentracionaria” en Lida, E., Crespo, H., Yankelevich, P. (2007) *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. El Colegio de México.
- Calles Moreno, J. M.: (1997) *La modalización en el discurso poético* (Tesis doctoral) Universidad de Valencia. Valencia.
- Camblong, A. “Cronotopías en los bordes mestizo-criollos”, deSignis 15, 2010, Tiempo, espacios e identidades. Pp. 74-81

- Campra, R. (1989). “La realidad sin maravilla”, en Campra, R. (1989) *América Latina, la identidad y la máscara*. D.F. México. Siglo XXI Editores.
- Carratalá, F. (2015). “La lengua y el estilo de Santa Teresa de Jesús” en “Apuntes de Lengua y Literatura en el V Centenario del nacimiento de Santa Teresa”. Disponible en <https://www.cdlmadrid.org/wp-content/uploads/2016/02/apuntes-lengua-0115.pdf>
- Carrero Eras, P. (2009). *El arte de narrar. Taller de escritura narrativa*. Valencia. Tirant lo Blanch.
- Castellano Cervera, J. “Lectura de un símbolo teresiano. La metamorfosis del gusano de seda en mariposa, como ejemplo de una teología simbólica” en *Revista de espiritualidad* 41, 1982.
- Castro, S. “Jesucristo en la mística de Teresa y Juan de la Cruz”. *Teresianum* 41 (1990/2) 349-380. Disponible en: https://www.teresianum.net/wp-content/uploads/2016/11/Ter_41_1990-2_349-380.pdf
- Cervera Salinas, V. (2005). “La lírica de la paradoja”. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes. url: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1v5t4>
- Chirinos, E. (2016). “Las ignotas caras del amor. Intertextualidad y exilio en “El botánico” de Juan Gelman” en Semilla Durán, Ma. A. y Boccanera, J. (Editores) (2016). *Palabra Calcinada. Veinte ensayos críticos sobre Juan Gelman*. CABA. UNSAM EDITA.
- Cóppola, S. (2020). “Asumir literariamente lo real-espantoso” [artículo]. El Centro. Archivo de Referencias Críticas. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-188367.html>. Fecha de acceso: 2/10/2020
- Coromidas, J. (1987). *Breve Diccionario Etimológico de la lengua castellana*. Madrid. Editorial Gredos.

- Cortázar, J. (2011). “Contra las telarañas de la costumbre” en Gelman, J. (2011) *Interrupciones I*. Buenos Aires. Editorial La Página S.A.
- Crites, E. (2009). *Juan Gelman: el poder de la palabra*. Tucumán: Departamento de Publicaciones. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Tucumán.
- Dalmaroni, M. (1993). *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires. Almagesto.
- Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa*. Mar del Plata: Melusina/Ril editores.
- Dalmaroni, M. (ed). (2023) Política y tiempos del poema. Eduvimde Ávila, S.T. (1844). *Obras de Santa Teresa de Jesús. Tomo II*. Barcelona. Imprenta de D. Juan Oliveres Editor.
- Di Paolo, B. (2017). “Política y medios: las tensiones de la prensa argentina en dictadura y democracia”. *Millcayac - Revista Digital De Ciencias Sociales*, 4 (6), 329-350. Recuperado a partir de <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/millca-digital/article/view/894>
- de Riz, L. (2007). “De la movilización popular al aniquilamiento”, en Lida, E., Crespo, H., Yankelevich, P. (2007) *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. El Colegio de México.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (2005). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México DF: Siglo XXI.
- Durán, M (2013). *Quevedo contra Quevedo*. Bloomington. Palibrio LLC.
- Eco, U. (2013). *Lector in fábula*. Uruguay. Sudamericana.
- Fabry, G. (2008). *Las formas del vacío: la escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. Amsterdam Nueva York: Rodopi.
- Fabry, G. (2008). “El símbolo del pájaro en la poesía de Juan Gelman” - Zurgai: Euskalherriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo, ISSN 0214-7653, MES

- 12 (DICIEMBRE), 2008 (Ejemplar dedicado a: Leyendo a Juan Gelman), págs. 89-93
- Fabry, G. (2015). “El Cantar de los Cantares en la obra de Luis de León, San Juan de la Cruz y Juan Gelman. Lengua, infancia y experiencia espiritual”. *Teoría Literaria* V. 4 - N. 8 – 2014. DOI - 10.19143/2236-9937.2015v4n8p56-65
 - Fontanet Villa, H. (2002). *Poéticas de exilio: Micharvegas, Constantini, Gelman, Lamborghini, Urondo, Silvester* (tesis doctoral dirigida por Selena Millares). Madrid. Universidad Autónoma de Madrid.
 - Galeano, E. (1979). “El exilio: entre la nostalgia y la creación” en *Revista de la Universidad de México* - N° 11- pp. 6-9.
 - García, A. (2009). “El dolor en la poesía de Juan Gelman” en *Parteaguas*. Revista del Instituto Cultural de Aguascalientes Otoño 2009. Año 5, Número 18. PP 14-18
 - García, Víctor. “Teresa de Jesús: Humanismo y Libertad”. *Boletín de la Fundación Juan March*, n° 110, diciembre de 1981, pp 23-28.
 - Gelman, J. (1999). “Clandestino en el país” en Boccanera, J.: (1999) *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*. Rosario. Ameghino.
 - Gelman, J. (2011). *Interrupciones I*. Buenos Aires. Editorial La Página S.A.
 - Gelman, J. (2011). *Interrupciones II*. Buenos Aires. Editorial La Página S.A.
 - Genovese, A. (2023). *Abrir el mundo desde el ojo del poema*. Buenos Aires. FCE.
 - González de Cardedal, O. (2009). “Memoria, misterio y mística”. CDU: 248821.134.2-97.09"15"821.134.2Juan de la Cruz, Santo. 07
URI: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbp0k4>
 - Grijelmo, A. (2004). *La seducción de las palabras*. Madrid. Taurus.

- Gómez Redondo, F. (2004). *Francisco de Quevedo. Antología poética comentada*. Madrid. Edaf.
- Hochman, N. “El origen del exilio. Una genealogía posible” *Tram[p]as de la comunicación y la cultura* (N.º 83), e028, abril-septiembre 2018 ISSN 2314-274X | <https://doi.org/10.24215/2314274xe028>
<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/trampas>
- Izquierdo Sorlí, M. “El simbolismo en las obras de Santa Teresa de Jesús”. *SALAMANCA, Revista de Estudios*, 59, 2014, pp. 83-101 ISSN: 0212-7105. Disponible en:<http://www.lasalina.es/documentacion/revistadeestudios/181-99-2152.pdf>
- Kaplán, B. (2007). *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur, 1954-2003*. NY: Támesis
- Kayser, Wolfgang (1972). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid. Gredos.
- Kaufmann, C. “El lenguaje de los místicos. Santa Teresa de Jesús” *Escola Ignasianad'Espiritualitat, E.* (2002). ISBN: 84-9730-018- CDD: DRT.PST/PRF COL.AYD No.34
- Leyva, J. Á. (2016). “Yo poeta, el otro” en Semilla Durán, Ma. A. y Boccanera, J. (Editores) (2016). *Palabra Calcinada. Veinte ensayos críticos sobre Juan Gelman*. CABA. UNSAM EDITA.
- Lezama Lima, J. (2009). *La Habana*. Madrid. Verbum.
- Lida, E., Crespo, H., Yankelevich, P. (2007). *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. El Colegio de México.
- Lista y Aragón A. (1844). *Ensayos literarios y críticos. Tomo Primero*. Sevilla. Calvo-Rubio y Compañía Editores.

- Mateo Puig, A. “La mística: el encanto sonoro de la poesía de Santa Teresa de Jesús”. Actas del simposio. Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco, San Lorenzo del Escorial 2015, pp. 291-306. ISBN: 978-84-15659-31-0
- Marcial Pérez, D. (2014). “Argentina, la literatura del desgarró” Vista el 30/11/2020 en https://elpais.com/cultura/2014/11/30/actualidad/1417312031_583639.html
- Maristany, J. Ma. (1999). *Narraciones peligrosas: resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*. Buenos Aires. Biblos.
- Martín Morán, J. M. (2009). “Las máscaras del autor” en *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*. Alcalá de Henares. Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos.
- Masiello, F. (1987). “La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura” en Balderston, D. y otros (1987) *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires. Alianza Estudio.
- Menéndez Pidal, R. (1944). *La lengua de Cristóbal Colón: El estilo de Santa Teresa: y otros estudios sobre el siglo XVI*. Buenos Aires. Espasa-Calpe.
- Monlau, P. F. (1856). *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana (Ensayo)*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- Montanaro, P. y Turé (1998). *Palabra de Gelman (en entrevistas y notas periodísticas)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Montanaro, P. (2006). *Juan Gelman. Esperanza, utopía y resistencia*. Argentina. Ediciones Lea.
- Montoya, V. (2003). *Literatura infantil. Lenguaje y fantasía*. Bolivia. La hoguera.
- Ñañez Fernández, E. (1973). *El diminutivo en el español clásico y moderno*. Gredos. Madrid.
- Paz, O. (1999). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Mexico. Fondo de cultura económica.

- Pérez, D. M. (2014). “Argentina, la literatura del desgarró”. Vista en https://elpais.com/cultura/2018/11/30/actualidad/1417312031_583639.html
- Pino, M. (2016). “Las voces del pasado: Los avatares de la memoria en *Valer la pena*, de Juan Gelman” en Semilla Durán, Ma. A. y Boccanera, J. (Editores) (2016). *Palabra Calcinada. Veinte ensayos críticos sobre Juan Gelman*. CABA. UNSAM EDITA.
- Pons, Ma. C. (1998). *Más allá de las fronteras del lenguaje*. DF. Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Prada Oropeza, R. (2015). *El discurso-testimonio y otros ensayos*. D.F.México. Difusión Cultural UNAM.
- Quevedo, F. de. *Obra poética. Tomo I*. ed. de José Manuel BlecuaTeijeiro. Madrid. Castalia.
- Real Academia Española (2001). Diccionario de la lengua española (22.ª ed). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html> el 21/11/2019.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (2006). “Mundo del texto y mundo del lector” en Ricoeur, P. (2006) *Tiempo y narración. III. El tiempo narrado*. D.F. México: Siglo XXI.
- Ripoll Sintés, B. (2015). “Estudio Preliminar” en *El Quijote de Miguel de Cervantes. Selección*. Barcelona. Austral Educación.
- Rolón, G. (2020). *El duelo*. Buenos Aires. Planeta.
- Roniger, L. y Yankelevich, P. “Exilio y política en América Latina: nuevos estudios y avances teóricos” E.I.A.L., Vol. 20 – No 1 (2009) Vista el 10/01/2021 en <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-ExilioYPoliticaEnAmericaLatina-4005110.pdf>

- Royo Marín, A. (1982). *Nada te turbe, nada te espante*. Madrid. Cuaderno palabra.
- Ruta, C.F. (2026). “Citas y comentarios. Mística y experiencia poética” en Semilla Durán, Ma. A. y Boccanera, J. (Editores) (2016). *Palabra Calcinada. Veinte ensayos críticos sobre Juan Gelman*. CABA. UNSAM EDITA.
- Saborido, J. y Borrelli, M. (2016). *Voces y silencios: la prensa argentina durante la dictadura militar 1976-1983*. Buenos Aires. EUDEBA.
- Saer, J. J. (2014). “Exilio y Literatura” en Saer, J.J. (2014) *El concepto de ficción*. Buenos Aires. Seix Barral.
- Sancho Fermín, F.J. (2014). “La experiencia mística como vía de descubrimiento de la dignidad humana: el humanismo de Teresa de Jesús” N°59 Revista Salamanca Revista de Estudios La Huella de Teresa de Jesús. Perspectivas multidisciplinares en el V Centenario. Ediciones de la Diputación de Salamanca.
- Santa Ana, I. y Sanzana, A. (2006). en Dútreñit, S. (Coord.) (2006). *El Uruguay del exilio: gente, circunstancias y escenarios*. Montevideo. Trilce.
- Sarlo, B. (1987). “Política, ideología y figuración literaria” en Balderston, D. y otros (1987) *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires. Alianza Estudio.
- Serrano, N. M. (Ed.) (1878). *Diccionario Universal de la Lengua Castellana, Ciencias y Artes. Tomo V*. Madrid. Biblioteca Universal Ilustrada.
- Sillato, Ma. del C. (1996). *Juan Gelman: las estrategias de la otredad*. Rosario. Beatriz Viterbo Editora.
- Scarano, L., Romano, S. y Ferrari, M. (1994). *La voz diseminada: hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires. Biblos.
- Sobejano Esteve, G. “Aspectos del olvido en la poesía de Quevedo”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. @Misc{BVMC:261461.URL <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrx9s7>

- Swiderski, L. (2011). “Autorrepresentación autoral y máscaras del yo”. CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 20 - Nro. 22 - Mar del Plata, Argentina, 2011; pp. 241 – 256
- Tcach, C. y Serveto, A. (2007). “En el nombre de la Patria, el Honor y los Santos Evangelios” en Rey Tristán, E. (2007) *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina: golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)*. Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico Campus Universitario Sur.
- Trigo, A. (2003). *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosario. Beatriz Viterbo (Ediciones Trilce).
- Trueblood, A. S. “La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro”, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmnc801>
- Ullmann, R.A. (2000). “A estrutura do saber em Plotino”, en de Boni, L.A. (Org) (2000) *A Ciência e a Organização dos Saberes na Idade Média*. Porto Alegre. EDIPUCRS.
- Uribe, L. (1996). “Hacia una poética de la lectura”, en Semilla Durán, María A. y Boccanera, J. (Editores) (2016). *Palabra Calcinada. Veinte ensayos críticos sobre Juan Gelman*. CABA. UNSAM EDITA.
- Vega García-Luengos, G. "Santa Teresa de Jesús ante la crítica literaria del siglo XX". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009@Misc{BVMC:254837,
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccj8w3>}
- Vera Ance, C.A. (2010) “La poesía mística” en *Literatura Española I. Manual de Cátedra N°2*. S.F.del Valle de Catamarca. Editorial Secretaría de Extensión. UNCA.
- Vinelli, N. “Las cartas y la cadena informativa”. Disponible en http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/ancla/ancla_07.htm#notas_00

- Yurkievich, S. (1996). “La violencia estremecedora de lo real” en *La movediza modernidad*. Madrid. Taurus.
- Zavala, I. (Coord.) (1996). *Bajtín y sus apócrifos*. Barcelona. Anthropos. San Juan de Puerto Rico: Ed. de la Universidad de San Juan de Puerto Rico.
- Zavala, I. (2008). *Escuchar a Bajtín*. Barcelona. Montesinos.