

Juan Gelman como exponente de la nueva poesía latinoamericana

 Miguel Correa Mujica

Tesis

La poesía latinoamericana experimentó una profunda transformación a partir de la segunda mitad del siglo XX. Tan radicales fueron esos cambios que podemos hablar de una renovación no sólo del concepto de poesía sino hasta de su propósito y de sus formas. La poesía de Juan Gelman es uno de los exponentes más tempranos de esa poesía renovada, o como la crítica ha convenido en llamarla, nueva poesía. También intentaremos explicar la evolución del modelo nerudiano de poesía hacia la nueva poesía, con características y valores propios.

El universo poético de Pablo Neruda

Hemos considerado importante comenzar por definir los conceptos que de poesía y de poeta sustentaba Pablo Neruda. Esos conceptos ayudan a explicar, en gran medida, la esencia de toda su obra poética en tanto producción poética canónica, pero, además, arroja luz sobre lo que toda una época entendía por tales conceptos.

En su libro *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Saúl Yurkievich emite una definición de Pablo Neruda que, a pesar de su tono un tanto metafórico, nos ha parecido relevante para acercarnos al mundo poético del escritor chileno. Nos dice Yurkievich:

La confusa absorción del cosmos, ese dinamismo arremolinado, ese torbellino de fuerzas en continua mutación, constituye la intuición fundamental de Neruda, una intuición oscura que nos retrotrae a una modalidad preformal de la materia, a lo larval, a lo germinal, a la polución de vida primigenia, a la nebulosa originaria (...). Para Neruda la poesía es una misteriosa transferencia natural, un efluvio proveniente de abajo, de un núcleo de energía radiante del cual el poeta actúa como intermediario (...) (p. 166).



"Pablo Neruda es un poeta densamente terrestre, cuya visión parece surgir de una oscuridad primordial"
(Guillermo Sucre).

Guillermo Sucre intenta definir a Pablo Neruda en su libro *La máscara, la transparencia* a partir de los textos poéticos nerudianos. Nos dice Sucre al respecto: "(Neruda) es un poeta densamente terrestre, cuya visión parece surgir de una oscuridad primordial" (p. 338). Esa oscuridad primordial de Guillermo Sucre se asemeja mucho a la nebulosa originaria de Yurkievich. Ambos críticos coinciden en que Neruda concebía los orígenes de la poesía (y los del poeta) casi como una condición metafísica, llegada desde otra dimensión, engendrada en un plano sobrehumano, en un más allá místico, muy cercano a lo divino, a lo primigenio, a lo inalcanzable. Podemos decir que en esta medida compartía con Vicente Huidobro ese derrotero esotérico que debía tener la poesía. Huidobro se consideraba, en tanto poeta, como una

especie "de pequeño Dios". Su *Altazor* es una muestra inequívoca de los orígenes esotéricos que el poeta sospechaba tener.

Estamos de acuerdo tanto con la definición de Saúl Yurkievich como con la de Guillermo Sucre en lo esencial: Neruda consideraba que el poeta era una especie de médium con la capacidad de recoger ciertos mensajes o códigos que de la naturaleza —o del universo— emanaban. El poeta, no cualquier ser humano, era el ente seleccionado para decodificar esos mensajes. De esta definición se desprende que la poesía para Neruda no era una vocación, ni siquiera un talento, sino más bien una suerte de predestinación inapelable y grandiosa: el poeta era escogido por la providencia, por los dioses o la divinidad para recibir, en calidad de antena o receptáculo, los mensajes trascendentales del universo. De ahí la fuerza, el empuje, la redoblada fe de y en su poesía. Sospechamos que de esta forma de entender el fenómeno poético parte en gran medida la creencia de Neruda en la poesía como entidad capaz de transformar la sociedad y, por consiguiente, el mundo.

Si la poesía tiene orígenes divinos, entonces ella ha de poder cambiar la sociedad organizada en el mundo físico, lugar tan lleno de desigualdades, injusticias y dolor. Es entonces comprensible que la poesía de Neruda haya agregado el capítulo político y el social a su agenda. Estos capítulos se avinieron perfectamente con el momento histórico por el que atravesaba el mundo de la época: hacia el final de la década de los 50 triunfa una revolución de porte socialista en Cuba; en la década de los años 60, los norteamericanos invaden nuevamente la República Dominicana; estalla el movimiento hippie en las democracias occidentales y los poetas beatnik (Allen Ginsberg, Gregory Corso, entre otros) ensayan nuevas y revolucionarias formas dentro de la poesía canónica establecida en Norteamérica. La poesía de Neruda se movía a sus anchas en la convulsión de los tiempos.

Un canto generalmente canónico

Nos dice Olivio Jiménez en la *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea* que el estallido y desarrollo de la guerra civil española, de la que Neruda fue un testigo presencial, marcó el inicio de otra de las etapas nerudianas: de esta experiencia resultará una poesía que hará una especie de praxis entre la poesía tradicional y la militante. Nos dice textualmente Olivio Jiménez:

De esta conversión, poética y política (se adherirá después al Partido Comunista), surge una poesía de aliento épico, ideológicamente comprometida, teñida de consignas, aunque dignificada por su gran amor a España, a América, al hombre universal. Canto General es el libro más importante de esta zona" (pp. 298-99).

La poesía que recibió el mundo en *Canto general* era una poesía comprometida con las causas del socialismo. Pero circunscribir a Neruda dentro de parámetros tan fijos sería limitarlo. Porque ese compromiso no lo puso en función única y exclusivamente de la defensa partidista de los enunciados básicos del socialismo sino también a favor de toda una filosofía ontológica que resaltaba la importancia del hombre. Observemos el tono de ese poemario clave, *Canto general*, del cual hemos escogido un fragmento perteneciente a

"Alturas de Machu Picchu", e incluido en la *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*, poema que por sí sólo ha hecho una verdadera carrera triunfal:

XII

Sube a nacer conmigo, hermano.

*Dame la mano desde la profunda
zona de tu lugar diseminado.*

No volverás al fondo de las rocas.

No volverás del tiempo subterráneo.

No volverá tu voz endurecida.

No volverán tus ojos taladrados (...) (p. 313).

Ese fragmento es suficiente para darnos cuenta de la alianza de clases que le tiende el poeta a los desposeídos. Indiscutiblemente, la voz lírica de este poema es la del poeta hablando a las multitudes, a las clases sociales, a los más pobres. Nótese también cómo el poeta se ve a sí mismo en un plano elevado, superior, desde donde intentará rescatar a los de abajo, a las clases más bajas, a los que están en la profunda zona, sin acceso ni a otras latitudes más equilibradas y justas ni al elevado pedestal del poeta.

Devenir de Juan Gelman, el hombre

Es casi imposible hablar de la poesía de Juan Gelman sin referirse de alguna forma a su vida. Este es uno de esos hombres en que vida y actividad creadora van unidas, ambas forman una especie de alianza inseparable. También podría hablarse de una vida complementada por la literatura, y aun más, por la poesía: es en la página en blanco, en el poema, donde parece verdaderamente residir la actividad política, social e intelectual del poeta argentino. El ingreso de Juan Gelman en la literatura se puede fijar con alguna exactitud: la década de los 50, cuando el joven Gelman se asoció con otros poetas jóvenes alrededor de la revista "Muchachos". A mitad de la década funda, con David Álvarez Morgade, el grupo literario El Pan Duro, cuyos miembros abogaban por una poesía ligada al accionar político. Gelman empieza a publicar en 1956. Su primer libro de poemas se tituló *Violín y otras cuestiones*.



El discurso poético de Juan Gelman se distinguió desde el comienzo por un radicalismo avasallador.

El Pan Duro tiene su apogeo en una época políticamente convulsa: son los años del Mayo Francés, Tlatelolco, Vietnam, Argelia, la Revolución Cubana y la intervención norteamericana en Santo Domingo. Aunque la preocupación política de los miembros de El Pan Duro fue bastante heterogénea, es evidente que tuvieron entre sí muchos rasgos comunes: el rescate de los temas ciudadanos, el ritmo o cadencia tanguera, el uso prioritario de un lenguaje coloquial en poesía, el entronque de lo estético con lo político. En general podemos decir que la juventud de los años 60 se propuso conquistar un humanismo sin ataduras, sin prejuicios viciados, y en el intento dejaron una visible huella en la historia de Occidente. Juan Gelman formó parte de esa juventud inconforme y soñadora. Fue sin duda un joven de su tiempo, vibrando al centro de sus circunstancias, como habría dicho José Ortega y Gasset.

El discurso poético de Juan Gelman se distinguió desde el comienzo por un radicalismo avasallador. Era la suya una poesía peligrosamente atrevida en sus planteamientos más esenciales, una sentida inconformidad, una suerte de grito a todo pulmón sin que al parecer importaran grandemente las consecuencias que el gritar de ese modo podrían acarrearle al autor. No es de extrañar que Gelman fuera a la cárcel por lo menos en dos ocasiones. También conocería, años más tarde, el exilio.

Ya en esa época —años 60— Gelman contaba con una voz y una estatura poética definida. Veamos lo que nos dice el crítico Jorge Boccanera al respecto en su libro *Confiar en el misterio*:

Si para algunos críticos la poesía de Gelman de ese tiempo no pasaba de cierto rescate de elementos populares y la revitalización de un argot ciudadano, hubo quienes arriesgaron un poco más al ubicarlo como uno de los representantes más destacados de las últimas promociones (p. 33).

No cabe duda de que ya desde *Violín y otras cuestiones* venía inoculado el germen de la ruptura con la poesía precedente, de porte nerudiano y tendencia whitmaniana. La poesía de Gelman —y por extensión la del grupo El Pan Duro— suscribió temas que caían dentro de lo cotidiano, "con un lenguaje más cerca del habla que de la lengua, prosaísmo intencionado, simulación y parodia, elemento lírico con carga anecdótica, jadeo interrumpido por el relampagueo de las imágenes, metáforas trenzadas dentro de los límites de la paradoja" (Boccanera, p. 35). Esta afirmación de Boccanera nos asiste en el intento por probar que el discurso gelmaniano divergió desde sus comienzos del tradicional discurso nerudiano. La aparición de *Gotán* en 1963 es la confirmación de esa ruptura.

Gotán sale a la luz en un período histórico que frecuentemente se ha llamado neohumanismo en literatura. En su ensayo "La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada", Hugo Achugar interpreta el neohumanismo de los años en que aparece *Gotán* de este modo:

Se venía a proponer un modo de ser, así en la poesía como en la vida social. Se trataba de transformar el mundo y no de transformar el mundo con la palabra. No alcanzaba con interpretar o expresar el mundo y la palabra, precisamente, era necesario transformar mundo y palabra (p. 25).

No perdamos de vista el año en que apareció la edición príncipe de *Gotán*: 1963. No se habían disipado todavía las imágenes ardientes de las explosiones atómicas sobre el Japón, ni las de la guerra en Corea y Argelia; aún latía en el aire la proclamación del carácter socialista de la Revolución Cubana. En literatura, en cambio, seguía disuelto en el subconsciente colectivo el principio nerudiano de que la poesía podía cambiar el mundo.

Los poetas hispanoamericanos, conscientes de ello, también pretendían cambiar el mundo desde la poesía para lo que asumieron el principio nerudiano al que nos referimos, pero le agregaron otro ingrediente que también debía cambiar: la palabra. En su trabajo "La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada", Hugo Achugar expone brillantemente en qué se diferencia esencialmente la poesía anterior de la nueva poesía hispanoamericana. Por su

importancia para este trabajo académico, citaremos al crítico en toda su extensión:

(...) la nueva poesía reclamaba un presente inédito. Gelman, pero también Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Antonio Cisneros, Benedetti, Fernández Retamar y otros muchos, comenzaban a apostar a una lírica de lo cotidiano, de lo histórico, y sobre todo, de lo social (...). Apuesta que disputaba la hegemonía nerudiana de una lírica exuberante y rechazaba en Canto general y en Odas elementales lo que la retórica debía a su dicción anterior. Apuesta que rechazaba la poesía social de los treinta y de los cuarenta en lo que de explícito o de cartilla tenían; apuesta que encumbraba tanto al Vallejo de Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz como al de Trilce. Apuesta que se regodeaba con el Altazor de Huidobro pero buscaba atmósferas y espacios poéticos que hicieran bien común los nuevos territorios que la vanguardia había ganado con excelencia mediante la dificultad (p. 27).

Queda claramente expuesto en lo arriba citado que la nueva poesía debía negar la poesía establecida para poder existir como tal, independiente, auténtica, precisamente para no convertirse en vieja poesía.

El proyecto político de Gelman, esto es la posibilidad de cambiar el mundo desde la literatura (y, en particular, desde la poesía) es muy similar al de Neruda: la diferencia está en los modos, en las vías poéticas con las que ese proyecto deberá ejecutarse. Sólo añadiríamos al juicio de Achugar arriba citado que, a diferencia de Neruda y Guillén, voceros empoltronados y a la vez distantes de ese proyecto de implicaciones políticas y poéticas muy concretas, Gelman participa con vida y obra en el proyecto mismo. Gelman parece decirnos en *Gotán* que no sólo debe cambiar la sociedad, el mundo y hasta la poesía, sino que él, poeta y ser humano, se ha propuesto ese cambio desde su atalaya personal. Y en esto radica, a nuestro juicio, la gran diferencia entre la nueva y la vieja poesía: el poeta no cantará ya desde una comfortable oficina acondicionada, ni desde la oficialidad, ni desde la condición de vaca sagrada (a propósito de esta última frase, con ella se conocerían más tarde esos intelectuales incólumes) sino desde la trinchera, desde la afrenta y el peligro. El nuevo poeta comparte las vicisitudes y tragedias de millones de almas, entre las cuales figura la suya como una más. El concepto del origen celestial (nerudiano) de poeta escogido por la divinidad se ha derrumbado estrepitosamente. El poeta es un individuo que padece, ama y muere frente al transcurrir de la Historia, obsesión ésta puesta al desnudo por otro de los poetas que integran la nueva poesía, el cubano Heberto Padilla.

Gotán: sobre el texto

Una lectura preliminar de este libro muestra en seguida que una voz diferente se viene apoderando del discurso poético. No son las metáforas perfectas de *Canto general*, ni siquiera el ritmo contaminante del *Son*, sino una especie de discurso cotidiano, enfurecido a ratos, tierno después, sarcástico y esperanzador a veces, con un toque de humor en alguna ocasión.

Acerquémonos a uno de esos poemas que hemos seleccionado, al azar, de la

sección "Final" de *Gotán*, al que Gelman no le da título aunque el índice lo recoge con el nombre de la sección, "Final" (p. 43).

*Ha muerto un hombre y están juntando su sangre en cucharitas,
querido Juan, has muerto finalmente.*

*De nada te valieron tus pedazos
mojados en ternura.*

*Cómo ha sido posible
que te fueras por un agujerito
y nadie haya ponido el dedo
para que te quedaras.*

*Se habrá comido toda la rabia del mundo
por antes de morir
y después se quedaba triste triste
apoyado en sus huesos.*

*Ya te abajaron, hermanito,
la tierra está temblando de ti.
Vigilemos a ver dónde brotan sus manos
empujadas por su rabia inmortal.*

Un posible análisis

El poema ilustra todo lo arriba expuesto. El discurso poético es otro: las palabras que componen el poema son sumamente cotidianas, de extracción popular, empeñadas en mostrar una sintaxis y una gramática deliberadamente deficientes.

El poema alude al asesinato de un hombre que es inmediatamente asociado con Juan. Los dos primeros versos se prestan a variadas interpretaciones, pero detengámonos por lo menos en dos. En primer lugar, el hecho de que haya muerto un hombre y que en el segundo verso ese hombre se identifique con Juan, nos hace pensar en el carácter simbólico del nombre en cuestión. Juan podría representar a cualquier hombre, a todos los hombres, pero también específicamente a Juan Gelman, el poeta. A este juicio se suma el hecho de que el nombre Juan sea de extrema cotidianidad en el mundo hispanoamericano. Juan es también el apóstol bíblico, asociación simbólica que abriría nuevos niveles interpretativos.

La voz lírica en este poema nos parece de género femenino; podría ser la de un familiar allegado, una hermana, biológica o de principios, tal vez una figura materna, una madre (a pesar de que en la última estrofa se refiera al hombre muerto como "hermanito"), acaso la Madre Patria, alguien no precisamente educado pero sí enormemente humanizado, omnipresente, alguien que de alguna forma esperaba el inevitable final del hijo. En todo caso, nos inclinamos por una voz lírica femenina, de una gran bondad, ternura y fortaleza. Su tono, levemente irónico, duro, estoico, protector, materno, encierra una protesta ante la tragedia (ante la injusticia) del hombre asesinado, el hijo. Es interesante observar el uso de diminutivos en el poema: hermanito, cucharita, agujerito, vocablos que introducen la ternura del parlante, la cercanía emotiva, el dolor ante el crimen presenciado. Nos sorprende la pasividad condenatoria

de esta voz lírica, desde donde parece decirnos de lo estéril de toda explicación razonable o legal a este hecho de sangre, a esta violación de la santidad que debe portar la vida humana. Gelman no pudo haber escogido otra voz lírica más idónea que ésta para comunicar su mensaje de frustración e impotencia.

La voz lírica racionaliza la muerte que parece transcurrir frente a sus ojos. No hay aspavientos ni grandes conmociones: se trata indudablemente de una muerte esperada. Que la voz lírica espere de antemano la muerte de Juan nos hace meditar sobre el espacio literario donde supuestamente transcurre el poema, espacio literario y geográfico al parecer pletórico de este tipo de actos criminales. El asesinato no ha sido el resultado de un acto disperso de violencia, sino de un crimen político: los dos últimos versos nos empujan hacia esa interpretación. Releámoslos:

*Vigilemos a ver dónde brotan sus manos
empujadas por su rabia inmortal.*

En estos dos últimos versos sabemos más del hombre asesinado: la voz lírica sabe que sus manos, esto es, su vida, renacerá por alguna parte. Es una alusión simbólica a la inmortalidad de las ideas del asesinado, las que resurgirán —y tal vez en actos muy concretos— en quienes han de seguir su trayectoria o ejemplo. La rabia inmortal nos parece ser compartida tanto por la voz lírica como por el hombre asesinado. Es esa rabia la que hará brotar las manos del hombre asesinado —o sea, la de sus seguidores— por alguna parte del tejido social.

El poema sólo se asoma a la realidad que le precede, pero no la aborda, no la transcribe, precisamente porque es innecesario hacerlo. Abordarla hubiese implicado disminuir la tensión del poema y su profundo impacto en el lector. Será ese lector el encargado de construir la realidad omitida a partir de escasos símbolos verbales diseminados por el poema, pero sobre todo a partir de sus experiencias personales como lector ubicado en una época. He aquí la función del lector en la nueva poesía: la de reconstruir el poema con una interpretación mucho más extensa y exacta, y siempre desde su condición de cómplice.

Es menester señalar que el poeta también echa manos a varios interlocutores imaginarios en su discurso. El primer verso de la primera estrofa parece tener una función de cintillo noticioso que anuncia, en tercera persona, un crimen. En los versos subsiguientes de la primera estrofa y en los de la segunda, la voz lírica dialoga con el hombre asesinado, lo interpela en segunda persona del singular, confirmando con ello su cercanía emocional o espiritual con el asesinado. En la tercera estrofa, el interlocutor a quien se dirige la voz lírica cambia súbitamente a la tercera persona del singular: la voz lírica parece hablar para sí misma, pero también para todos nosotros, los lectores. En la última estrofa, la voz lírica se dirige nuevamente al hombre asesinado (en segunda persona), pero los dos versos finales no están dirigidos a él sino a nosotros. Son esos dos versos capitales los que cierran el poema y los que nos producen —a nosotros, los lectores— una violenta sacudida.

Otra posible interpretación, no por subjetiva menos interesante, podría ser desde la perspectiva de una premonición revelada o materializada en forma epistolar. El hecho de que haya muerto un hombre cuya sangre recogen "en

cucharitas" y que a continuación aparezca, entre comas, la expresión "querido Juan" sugiere la posibilidad de una carta. Sin embargo, nos inclinamos con mayor fervor hacia el punto de vista de la madre (patria, biológica o simbólica) dialogando con el cuerpo del hijo asesinado.

Por lo demás, añadiremos que el espacio literario donde se desarrolla el poema es absolutamente urbano, ciudadano, característica común a la nueva poesía. Es menester que así sea. J. G. Cobo Borda nos dice en el prólogo a su *Antología de la poesía hispanoamericana* que uno de los rasgos distintivos que asoma en la nueva poesía es precisamente el contexto en que se desenvuelve el poema y que prevalece en la mayoría de los temas: se trata de una poesía medularmente urbana. Nos dice el crítico:

Toda la poesía latinoamericana del período 1960-1980, en términos amplios, se puede referir a esa dispersión irradiante que es la ciudad. Espacio propicio tanto para el amor (...) como para la tortura; para el redescubrimiento de la naturaleza, en la artificiosidad de los parques o en la creciente ola verde ecológica, como para el análisis de la propia conciencia, en la soledad a la cual se halla enfrentada (p. 46).

Es evidente que el asesinato al que el poema alude ha ocurrido en la ciudad, en ese espacio propicio tanto para el amor como para la tortura.

Tangos e intertextualidad

En *Gotán*, Gelman abraza la intertextualidad conjugando discursos y hasta distintos niveles expresivos dentro de un mismo discurso, en los que mezcla lo literario y lo ordinario, el cliché y la retórica del tango. En este libro, el autor se asiste del sentimentalismo del tango no tanto para escamotear su mensaje (aunque también se dedica a revelar y a esconder) sino precisamente para urdirlo, para construirlo a partir de un sistema de valores nacionalmente conocido, aceptado y amado. El nombre del poemario está formado por las dos sílabas de la palabra tango al revés. Hugo Achugar nos dice en su ensayo "La poesía de Juan Gelman" que Gelman se asiste en su poesía de la ternura del tango para traspasar y asumir su realidad, ternura que el crítico califica de "sentimental y coqueta" (p. 36). Esa ternura se convierte en recurso expresivo en la poesía de Gelman, dado que el tango es portador *par excellence* de toda una filosofía popular ante la existencia.

Detengámonos en el poema "Mi Buenos Aires querido", de *Gotán*, que muestra claramente la manipulación de esa ternura, así como el doble sentido de muchas frases insertadas en el formato del tango. El poema está recorrido por una gran ironía y por una atmósfera político-subversiva, dadas a través de la intertextualidad discursiva:

*Sentado al borde de una silla desfondada,
mareado, enfermo, casi vivo,
escribo versos previamente llorados
por la ciudad donde nací.*

*Atrápalos, atrápalos, también aquí
nacieron hijos dulces míos*

*que entre tanto castigo te endulzan bellamente.
Hay que aprender a resistir*

*Ni a irse ni a quedarse,
a resistir,
aunque es seguro
que habrá más penas y olvido (Gotán, p. 23).*

¿Un tango? Sin lugar a dudas que sí, pero también un poema de Gelman dentro de la osamenta de un tango. He ahí un excelente ejemplo de una técnica empleada en pura función del lenguaje con unos resultados excelentes. Las implicaciones político-sociales de este poema son evidentes y no creemos necesario explicarlas en detalles.

El tango, los héroes populares, el culto a la personalidad, son recursos formales y expresivos de los que Gelman se ha asistido con cierta regularidad en su poesía. Éstos vienen —existen— en un particular sistema de signos que los latinoamericanos comparten y dominan con cierta complicidad no sólo lingüística sino también histórica. Gelman utiliza, manipula esos recursos expresivos excepcionalmente, pues los sabe portadores de una enorme significación extralingüística. El lector va a comprender el mensaje poético no porque éste venga en un español clarísimo, sino porque el verdadero mensaje viene en el idioma que esos recursos han legado a todo un grupo humano, o sea en forma de valores, los que mejor puede comprender una comunidad lingüística y culturalmente uniforme.

Un tango es capaz de transmitirle a un argentino —a un latinoamericano— mucho más de lo que su lírica encierra: le transmite también una sabiduría, una experiencia (de amor, de desengaño, de malicia, de dolor o de alegría) común a toda una región lingüística. Hasta el silencio tiene una significación (o varias) en el tango, hasta el suspiro o el súbito cese de un chasquido rítmico.

El gran acierto, el gran aporte, de Juan Gelman radica en que, partiendo de una estética de lo cotidiano, de lo intrascendente, de lo popular, de lo marginal si se quiere, atrapado todo dentro del concepto del tango, lo eleva a la categoría de valor trascendente a través de la ironía y el humor, técnicas que lo salvan de caer en el cliché o en la repetición del discurso de partida. Gelman también añade una enorme dosis de sentimentalismo a sus poemas tangueros, sin lugar a dudas excesiva, salvándolos de lo cursi y de lo melodramático. Un poema tanguero de Gelman tiene la extraña habilidad de llevarnos de la mano, en el confortable y conocido formato del tango, por un mundo poético cómplice, en el que como lectores tenemos una misión muy concreta: la de construir la realidad omitida deliberadamente por el poeta. Con la aparición en 1982 de su segundo libro de poemas en el exilio, *Citas y comentarios*, Gelman deja sólidamente establecida la unión de lo literario con la tradición del tango popular, o sea, la unión de la historia con lo sentimental.

Si bien *Gotán* sirvió para desmitificar el concepto tanto del poeta como del arte, *Citas y comentarios* coloca a un mismo nivel la tradición cultural popular argentina, esto es el tango y la poesía de los místicos españoles, recurso poético éste último del que se sirve el autor para unirse él mismo con lo ausente. Sin embargo, a diferencia de los místicos, Gelman no se ve como un elegido al que le es dado hacer contacto, sino como un hombre cualquiera que

padece su momento histórico. Detengámonos en el poema "Comentario XVIII (Gardel y Lepera)" para ilustrar lo que decimos:

*sucede que / de día / de noche/soy
el castigado por tu ausencia / vos linda como un sol /
y tenés piecitos como dulce esperanza
que andan por mi saliva como
tus ojos / soñándome / olvidándome
sangrándome de adiós / ... (Olivera-Williams, p. 176)*

En este poema Gelman compara la soledad del poeta exiliado con la soledad que experimenta un anónimo amante que ha perdido a su amada, pero valiéndose del modelo estructural y sentimental del tango. La praxis con la poesía de los místicos españoles se ve todavía con más claridad en el poema "Cita I (Santa Teresa)": "*porque sin vos / ¿qué soy sino desastres? / ¿adónde voy a parar desviado de vos? / misericordia mía / sol mío / sol que soleas en medio del amor*" (Olivera-Williams, p. 176). Como dijimos arriba, la unión con la poesía mística española es un recurso poético del que se vale Gelman para estructurar su mensaje.

Conclusiones

La poesía de Juan Gelman se aparta del modelo nerudiano en boga en Hispanoamérica a comienzos de la segunda mitad del siglo XX, creando con ello un nuevo tipo de poesía que revierte concepciones tan sagradas e inamovibles como la del poeta y su función, la de la poesía y el lenguaje, la función del lector y la intertextualidad. En esta medida, esa poesía ha sido sumamente innovadora y francamente revolucionaria.

Obras consultadas

Achugar, Hugo. "La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada". *Como temblor del aire*. Ed. Lilián Uribe. Montevideo: Vinten, 1995.

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

Dalmaroni, Miguel. *Juan Gelman*. Buenos Aires: Almagesto, 1993.

Gatell, Angelina. *Neruda*. Madrid: Epesa, 1971.

Gelman, Juan. *Gotán*. Buenos Aires: Horizonte, 1963.

-----, *Cólera Buey*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1971.

-----, *Relaciones*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1973.

González Cruz, Luis F. *Pablo Neruda, César Vallejo y Federico García Lorca*. Madrid: Anaya, 1975.

Jiménez, José Olivio, ed. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Alianza, 1981.

Neruda, Pablo. *Veinte poemas de amor*. Bogotá: Seix Barral-Planeta Colombiana, 1985.

Olivera-Williams, María Rosa. "Citas y comentarios de Juan Gelman". *Como temblor del aire*. Ed. Lilián Uribe. Montevideo: Vinten, 1995.

Rodríguez Monegal, Emir, ed. *The Borzoi Anthology of Latin American Literature*. New York: Knopf, Inc., 1977.

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

Uribe, Lilián. "Juan Gelman: poesía sin interrupciones". *Como temblor del aire*, Ed. Lilián Uribe. Montevideo: Vinten, 1995.

Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral, 1971.

-----, "La violencia estremecedora de lo real". *Como temblor del aire*. Ed. Lilián Uribe. Montevideo: Vinten, 1995.