

## Homenaje a Juan Gelman. Diálogos constantes más allá del dolor

María Semilla Durán •  
Université Lumière Lyon 2 (Francia)

174 175

Recordar la vida, la trayectoria y la obra de Juan Gelman es una tarea, como su poesía, paradójica, en la medida en que convoca inevitablemente la tensión de los contrarios: una alegría herida, o una pena luminosa, una ausencia presente, una desesperanzada esperanza. Dolor por la despedida, luz por su entrañable palabra poética, presencia por la memoria que él atizó, reconocimiento por su incansable búsqueda de justicia. Obra, vida e Historia se entrelazan y reflejan en una configuración existencial y lingüística en la cual el hombre, el padre, el poeta y el militante son variantes de un mismo, irrenunciable compromiso; de una misma, irrenunciable, coherencia.

Conocí primero a Juan por su poesía, que leo desde mis años de adolescencia. Poesía que ha dicho mi dolor en los años negros de la historia nacional, me ha acompañado en el desgarrar del exilio, ha sido objeto de estudio por parte de la académica y ha resonado en cada eco de la lengua castellana que he hablado en el extranjero. Conocí a Juan personalmente, gracias a la inestimable mediación de Jorge Bocanera, y porque algún lejano detalle de mi biografía se cruzaba con el de sus desaparecidos más cercanos. No tengo la pretensión de decir que fuimos amigos, aunque nos vimos varias veces en Europa y alguna en Argentina. Lo presenté ante un auditorio atentísimo en una lectura de poemas de *Mundar* en Lille, el 24 de junio de 2010, y asistí al día siguiente a la ceremonia en la que la Universidad de la misma ciudad le otorgó el título de Doctor *honoris causa*; intercambiamos algunos correos. Lo que sí puedo afirmar es que era tal como sus textos lo dejaban entender: irónico, modesto, radical, lúcido, dueño de una obstinada ternura y de una dignidad distante. Cuando me tocó leer en su presencia alguno de mis trabajos sobre su obra —circunstancia tan deseada y tan temida a la vez por todo crítico— su humildad y benevolencia me conmovieron: no sólo parecía apreciar lo que yo había escrito, sino que confesaba, con esa íntima perplejidad del que produce prodigios que no controla, que «los poetas no saben lo que escriben». Simplemente, cuando la Señora Poesía los visita, se dejan hablar por ella.

• Licenciada en Letras en la Universidad Nacional del Sur (Argentina), Doctora en Filología Hispánica de la Universidad Central de Barcelona (España), Doctora en Estudios Ibéricos de la Universidad de Provençe, Aix en Provençe (Francia), Habilitada a dirigir Investigación (HDR) por la Universidad de Burdeos, Francia. Profesora emérita de Literatura y Civilización Latinoamericana en la Universidad Lumière Lyon 2, Francia. Especialista en literatura latinoamericana y española del siglo XX, ha estudiado particularmente el género autobiográfico y las problemáticas de la memoria. Ha publicado numerosos artículos sobre autores latinoamericanos y españoles, ha dirigido y editado varias publicaciones colectivas. Es autora de *Le masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire* (2005).

El día en que fue homenajeado con el Doctorado *honoris causa* de la Universidad de Lille, al que lo presentara nuestra querida colega uruguaya Norah Giraldi Deicas, algo tieso en su toga amarillo rabioso, y divertido en el fondo por esas concesiones ceremoniales, pronunció un bellissimo discurso en francés. Y a pesar de ello se podían reconocer sus inflexiones cansinas y a la vez tan melodiosas, la intrusión de ese ritmo entrecortado que era el suyo en castellano.

Ritmo que se vertía naturalmente en sus versos, en los que encabalgamientos y barras diagonales imponían una respiración anómala, una cadencia de los márgenes que poco a poco nos envolvía y nos poseía. Entonación inconfundible y descolocada que, una vez absorbida por el lector, pasaba a impregnar toda tentativa de proferir su poesía y nos enajenaba de la que hasta entonces había podido ser la nuestra. ¿Quién no ha hecho la experiencia de leerlo en voz alta y darse cuenta de que era casi imposible no imitar sus ritmos, al tiempo que era imposible hacerlo, porque nunca conseguiríamos esa nítida convicción de sus silencios?

Al finalizar la ceremonia, y ya desembarazado del teatral hábito académico, Juan volvió al atrio de la Universidad a reunirse con el grupo que lo acompañaba, y recuerdo que me regaló un ejemplar de la preciosa edición de Monte Carmelo de *Carta a mi madre*, que ocupa hoy un lugar privilegiado en mi biblioteca.

La última vez que tuve oportunidad de verlo fue en Santa Fe, cuando hizo en agosto del 2012 una lectura de sus poemas de amor acompañado por el bandleón entrañable de Rodolfo Mederos. Nos duraba la emoción todavía cuando, con Adriana Crolla, lo saludamos fugazmente, antes de que, una vez más, fuese tragado por los homenajes oficiales. No pude verlo, y me quedó por ello una pena rotunda, cuando presentó en Buenos Aires su último poemario, *Hoy*, y se despidió de sus amigos y compatriotas para siempre.

Entre esos encuentros hubo algunos mails que fueron y vinieron entre Francia y México, siempre muy breves, precisos y sentidos. Yo tenía la costumbre de escribirle cada vez que daba un paso adelante su causa contra el Estado uruguayo por el asesinato de María Claudia Irureta Goyena, su nuera, a la que conocí. Cuando detuvieron a dos de los responsables, cuando la Corte Interamericana de Justicia se pronunció a favor del derecho de los deudos a reclamar justicia. Una frase entre todas sigue resonando en mi memoria, y nunca dejará de hacerlo: aquella en la que Juan dice «Hoy, mirando la foto de mi hijo, le prometí que no me moriría sin enterrarla a su lado».

Lamentablemente, los infinitos mecanismos de ocultación y denegación de justicia que tan bien conocemos hicieron imposible que pudiera cumplir su promesa. El tiempo le ganó la partida, pero ahí está Macarena para tomar el relevo, y estoy segura de que llegará el día en el que ese gesto de piedad y reconocimiento filial pueda realizarse, no para cerrar el ciclo, sino para apaciguar el alma y consolidar la memoria.

También le hice alguna entrevista que fue luego publicada en Francia —aun sabiendo que no le gustaban las entrevistas— y le enviaba regularmente lo que he escrito sobre su obra. Esos pocos encuentros y esos mails muy breves dieron una suerte de espesor subjetivo a un diálogo, mucho más extenso, prolífico y entrañable, tejido entre sus textos y mi trabajo crítico, entre el misterio de su poesía y el deslumbramiento de mis lecturas.

En cada etapa de su obra Juan Gelman supo encontrar el ritmo, la respiración, el lenguaje necesario para resolver, según el momento y sus urgencias, esa constante tensión entre lo que se quiere decir y lo que queda sin decir, entre el redescubrimiento de la palabra y la tentación del silencio o, quizás y para ser más precisa, la

imposible aspiración a *decir el silencio*. Su poesía se mostraba en su hacerse continuo, cada etapa exhibía sus metamorfosis, deconstruía las anteriores y forjaba nuevas formas y ejercicios, desplazaba los límites y avanzaba en territorios inexplorados, al tiempo que iba consolidando su complicidad con un dolor hecho carne, con una memoria sin respiro. Sin renunciar nunca a su utopía de justicia ni a su sueño de revolución, enjugando a su manera las heridas de la ausencia, buscando horizontes de pensamiento y de contención en otros textos, en otras épocas y hasta en otras lenguas, vuelto hacia el interior de esa *pena que vale y se vale* para cercar el abismo de los males conocidos sin olvidar nunca los latidos cotidianos del mundo, Juan Gelman fue depurando su poesía hasta el límite del minimalismo. Más esencial, más densa, más apretada, más breve, más callada —si cabe infiltrarnos en sus territorios de la paradoja—, dice cada vez más con cada vez menos artificios, despojada y a veces hermética, tan misteriosa como desnuda.

176 177

Como una muy modesta contribución a la comprensión de esa poesía en perpetua gestación y a los múltiples homenajes que se le han rendido en el momento de la despedida, incluyo a continuación unos apuntes sobre uno de sus libros, quizás el más peculiar y uno de los menos estudiados, *Dibaxu*. Porque me parece la materialización misma de sus búsquedas entrecruzadas, una lección de humildad y de sabiduría, y una tentativa utópica —cómo podría ser de otra manera— de remontar a las fuentes de la lengua y al purificarla, purificar el mundo. O, como ha dicho recientemente su amigo fraterno, el poeta Jorge Boccanera, de «agarrarse el alma para limpiar la vida».

Agradezco muy sinceramente a Adriana Crolla por esta oportunidad de contribuir a mantener vivo el recuerdo del poeta, y ratificar así mi fidelidad a todos sus universos.

### **A la búsqueda del tiempo que tiembla: *Dibaxu*, de Juan Gelman**

Sabemos que Juan Gelman nace en Buenos Aires en 1930, en el seno de una familia de inmigrantes judíos ucranianos, que su hermano le leía poemas en ruso cuando era pequeño, y que ha escrito en el castellano particular del Río de la Plata; un castellano babélico atravesado por innumerables corrientes migratorias y que es ya, de por sí, un espacio de inextricable tejido cultural y lingüístico, de mestizaje. Ahora bien, el libro al que voy a referirme no está escrito en la lengua del *porteño*, heredera de esos cruces múltiples, sino en judeo-español, también llamado ladino o sefardita.<sup>1</sup>

El poemario es, pues, y ante todo, el resultado de una desterritorialización voluntaria, de la búsqueda de una lengua otra para decir y decirse. En principio ello no debería sorprendernos: Gelman fue, desde 1975, un exilado. Aún cuando los últimos años vivió en México, país de habla hispana, también hubo en su vida largas estadias en Italia y en Francia. Hubiera podido, como tantos otros, adoptar la lengua de uno de los países que lo acogieron para continuar su tarea de escritura, acompañando así la translación geográfica con la translación lingüística.

¿Acaso Jorge Semprún, caso ejemplar del escritor exilado que elige la lengua del otro como lengua de escritura —sin abandonar, no obstante, completamente el

castellano— no ha dicho que su única patria es la lengua, y que sólo en ella puede reconocer su propia identidad?

No es esa la elección de Gelman. Primero, porque nunca escogió la lengua de un país de adopción: el país en el cual se hablara actualmente sólo el sefardí no existe. Luego, porque *dibaxu* es el único libro que haya escrito en otra lengua que no sea la suya. En fin, porque para escribir este libro, tuvo que aprender esa lengua que de ninguna manera pertenece a su tradición, que él no hablaba, y que ha sido sobre todo un instrumento literario, una lengua casi inventada para rendir cuenta de un momento preciso de su itinerario personal y poético.

Es igualmente interesante señalar que esta desterritorialización lingüística que es la culminación de una desterritorialización geográfica se produce después de que se cumpla otra desterritorialización, temporal esta vez. En efecto, su búsqueda de una lengua capaz de traducir eficazmente su visión exiliar lo conduce primero a otros *mestizajes* que mezclan el presente y el pasado, la Argentina contemporánea y la España del Siglo de Oro, el sentimiento de ser expulsado de su lugar terrestre y el sentimiento de ser expulsado del lugar celeste: estoy pensando en la deslumbrante reescritura de los textos místicos de Santa Teresa de Jesús, de San Juan de la Cruz y de otros poetas europeos o argentinos que Gelman produce en libros tales como *Citas* y *Comentarios*.

Dará otro paso en ese sentido con sus *Composiciones*, poemario compuesto simultáneamente a *dibaxu*, en el que dialoga con poetas lejanos en el tiempo y en el espacio que se han expresado en árabe, en hebreo, en provenzal, traduciéndolos de manera deliberadamente infiel y sumando su propia voz a las suyas.

En el *Exergo* de ese libro, Gelman se explica:

llamo com/positions a los poemas que siguen porque los he com/puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos. Está claro que no pretendí mejorarlos. Me sacudió su visión exiliar y agregué —o cambié, caminé, ofrecí— aquello que yo mismo sentía. ¿como contemporaneidad y compañía? ¿mía con ellos? ¿al revés? ¿habitantes de la misma condición?

en todo caso, dialogué con ellos. como ellos lo hicieron conmigo desde el polvo de sus huesos y el esplendor de sus palabras. No sé qué celebrar más: si la belleza de sus versos o la boca vital con que la hicieron, pero ambas se confunden y me dan pasado, rodean mi presente, regalan porvenir. (1998:153)

*dibaxu* es, sin duda, la tentativa más extrema en ese sentido, el lugar poético que Gelman acaba por construirse —por apropiarse— al cabo de una serie de desplazamientos sucesivos: de la Argentina del presente a la España del pasado; de la España del pasado a la España de las tres culturas, primer territorio lingüístico y poético capaz de establecer el enlace entre el castellano contaminado de la patria (el *porteño*), la más pura tradición poética de la lengua madre (la poesía española del Siglo de Oro) y su judaísmo. La lengua sefardí es la que hablaban los judíos expulsados de España, lengua arrancada de su terruño como él, lengua que ha perdurado sin tierra, como él, *clavel del aire*. Lengua, además, que él no poseía y que conquista, no para instalarse en ella, sino para darse un significante que diga, *antes que el sentido*, la incurable condición de su exterioridad.

Toda búsqueda de una lengua otra plantea de una cierta manera la problemática de la identidad y la de la morada, en el sentido simbólico del término (tanto la casa

como el alma). Pasar del castellano argentino del presente al español del pasado hace ya visible una oscilación entre dos lenguas que *son y no son la misma*; mezclarlas deliberadamente, en la intención y en la tensión de una síntesis improbable y sin embargo legible, testimonia el traspaso de un umbral que amplía el espacio identitario inicial y desplaza las fronteras primitivas.

Igualmente, si el poeta, de tradición judía ashkenaze, se expresa en la lengua de los judíos sefardíes, sigue descolocando —desorientando— los códigos y los marcos, «pasa del otro lado», reasumiendo un judaísmo que es y no es el suyo. Pero además se expresa en judeo-español, es decir en una lengua que es y no es el español y que puede, entonces, funcionar como una metáfora de la lengua materna —que, en su caso, no es la lengua de la madre.

Ahora bien, al desplazar los marcos, Gelman derriba muros, agranda la casa, y modifica forzosamente la relación con la representación de sí. No es la primera vez que Juan Gelman se entrega a esos juegos. En los años 60, ya había adoptado una serie de heterónimos para firmar poemas que, en su puesta en escena poética, *eran y no eran suyos*.

Vemos pues cómo la identidad y la lengua son, no solamente espacios fracturados por el exilio, sino también territorios de errancia, en los que el yo efectúa viajes que lo llevan a una suerte de desdoblamiento, a *ser donde no está y a estar y escribir donde no es*.

Eso implica que la noción de frontera tal como la manejamos habitualmente pierde sentido. O bien que toma otro sentido, que se *reconfigura*.

Raúl Antelo, reflexionando sobre lo que él llama la «situación de modernidad» provee algunos elementos teóricos que pueden esclarecer nuestro razonamiento:

*Uno de los nombres que podríamos atribuir a esta situación de modernidad que venimos analizando es el de reconfiguración de fronteras. (...) Esta situación, además de ser una situación clásica del comparatismo, nos coloca ante un nuevo problema teórico que es, simultáneamente, una nueva situación política, la de una cultura leída entre culturas, i.e. una contestación del comparatismo convencional. Diríamos, en principio, que hay dos formas de concebir la frontera. Podemos imaginarla como un *límes* inequívoco: el límite, el contorno que circunda una forma ideal; o como una instancia liminar, el *limen*, es decir, el umbral, el pasaje, lo penúltimo, aquello que nos permite reabrir la serie. Si en la primera nos movemos en la clausura, en el encierro de una disciplina, en la segunda circulamos en el interior de un espacio teórico interdisciplinario que nos comunica. (Antelo:39)*

Pienso que esta definición podría ser aplicada a ese desplazamiento en el *limen* (el umbral, el pasaje) de la lengua, desplazamiento al que Juan Gelman nos invita. Transgresión cultural y poética, la reconfiguración de las fronteras es, en su obra, a la vez reparación y búsqueda. Cuando, exilado —de la patria, de la lengua— va a buscar en Santa Teresa y San Juan de la Cruz las «raíces de la lengua», halla también el gesto que le permite transmutar el exilio terrestre en exilio celeste; es decir, como lo ha señalado con tanta pertinencia Enrique Foffani, sacralizar el exilio personal (149–167). Cuando escribe *dibaxu* alcanza, sirviéndose de un desvío, las raíces de otra identidad relegada: la identidad judía, a la cual no vuelve sino cuando la otra, la Argentina, le ha sido prohibida (cuando lo han desposeído de ella). Pero lo hace marcándola con el sello de la marginalidad, puesto que asume una forma del judaísmo que se reconoce por la lengua española y en la cual él se reconoce justamente por lo que tiene de española.

Recobrar lo perdido o lo que nos quieren hacer perder, es un acto de resistencia. La elección de una lengua —el sefardí— que ha resistido durante siglos a una desaparición anunciada, es otro. Escribir sin cesar los nombres de los desaparecidos bajo la dictadura militar (como lo hace en una buena parte de su obra precedente) significa resucitarlos en el lenguaje. Escribir el amor de la patria lejana en una lengua casi desaparecida significa resucitarlos a ambos. Hablar como si fuera un judío español expulsado fuera de las fronteras es la figura escogida por el argentino revolucionario expulsado de las suyas para decirse. El sefardí deviene así metáfora y espejo de su profesión de fe poética: crear una lengua que se encuentre en el momento de perderla, que *desaparece* y sin embargo perdura, que es la misma siendo otra.

En el libro no hay sólo poemas en judeo-español. Hay también, frente a frente, como en un espejo ligeramente deformante, su traducción al español. Traducción casi superflua, tan comprensible resulta el sefardí gelmaniano para el lector de español, pero traducción necesaria para ilustrar el desplazamiento, que es así espacial, lingüístico —la mirada *va* de una lengua a otra, el lector recorre el mismo camino y accede a la misma experiencia de franqueamiento de los límites— pero también morfológico y fónico. Los dos poemas se miran y son mirados. Dicen quizás lo mismo, pero lo dicen de otra manera.

A cada palabra, a cada verso, la diferencia es vector de extrañeza y de reconocimiento, de alejamiento y de connivencia. No sabemos cómo suena el judeo-español. Se ha señalado que la ortografía de Gelman no es totalmente ortodoxa. Pero, en tanto que argentinos, no podemos evitar escuchar, en esa proliferación de «x» y de «y», ese sonido intruso de palatalización que le hemos impuesto al castellano, que nos designa, nos identifica y nos diferencia en el interior de la lengua, y que constituye la marca registrada de cierto acento porteño, tanguero, popular. Hemos hablado de espejos; podemos hablar también de ecos, de des-figuraciones en las que se dice —se lee, se oye— la condición de la alteridad.

En ese laberinto de imágenes deformantes y de ecos deformados, el poeta sigue un itinerario iniciático que se despliega a través de varias etapas: aprendizaje, restitución, escritura, traducción; y acaba por asemejarse a una «arqueología» del yo. Juan Gelman «toma» la lengua del otro que ha sido (el judío expulsado de España) para hacerle decir de manera desviada lo que él mismo ha sido.

Uno y otro se encuentran en un destino común. De hecho, Gelman construye un territorio lingüístico a su medida, territorio en el que hace converger todas las líneas directrices de su universo poético, todos los ejes de la subjetividad personal en el presente.

El poemario está precedido por un *Escolio* en el que Gelman intenta explicar su proceder: «Es como si la soledad extrema del exilio me empujara a buscar raíces en la lengua, las más profundas y exiladas de la lengua» (Gelman, 2000:423). El poeta no oculta, por otra parte, su propia perplejidad sobre las eventuales motivaciones ocultas de esta búsqueda, pero sí tiene una certidumbre: «sé que la sintaxis sefardí me devolvió un candor perdido y sus diminutivos, una ternura de otros tiempos que está viva, y por ello, llena de consuelo» (243). Los dos aspectos centrales de esta empresa poética están ya enunciados: por una parte, el retorno a la infancia de la lengua, a una lengua todavía capaz de inocencia —lengua que es, para él, literalmente *nueva*—; por otra parte, la apropiación de un modelo de continuidad vital, necesaria para paliar la serie de *interrupciones*<sup>2</sup> dramáticas sobrevenidas en su vida. Recordemos que dos de sus poemarios más significativos llevan el título de *Interrupciones 1* e *Interrupciones 2*.

Más allá de lo que podríamos considerar como estrategias de compensación simbólica relacionadas con la biografía, *dibaxu* constituye también un territorio de experimentación y de reflexión sobre la lengua, «a partir de su lugar más calcinado, la poesía» (Gelman, 2005:423). Vemos así dibujarse una tensión entre dos polos extremos: la lengua de los orígenes —¿de la creación?—, aquella en la que la vida y la palabra parecen no haberse separado todavía, y la poesía, lengua calcinada porque obligada a buscar siempre, en un mundo en el que el sentido está cada vez más ausente, las palabras que puedan convocarlo.

El poeta mexicano Felipe Vázquez no está lejos de esta idea cuando dice:

El lenguaje puro cuestiona sin piedad su propia condición de ser, está *desasido*, puesto que sólo así puede ser resignificado y recobrar el antiguo valor cuya resonancia se proyecte hacia el futuro (ese espacio ya casi abolido). La pureza consiste en hacer un vacío disponible, una carencia que pueda ser habitada por un río de palabras. Es abrir un espacio que pueda sintetizar, según un cierto nombre de parámetros críticos, una tradición lírica en una palabra propia e híbrida, proponer una poesía de alta combustión.

180 181

Esta esperanza de resignificación de una tradición es la que lleva a Gelman a buscar, en el intersticio que la disposición especular de los poemas abre en la página, pero también en el instante de silencio que media entre la lectura en voz alta del uno y del otro, la huella del «*tiempo que tiembla*».

Ese verbo, temblar, está por otra parte muy presente a lo largo de todo el poemario: el tiempo tiembla, la boca tiembla al besar, pero también al hablar; y es ese temblor el que abre la «casa del tiempo» y hace vibrar el instante presente en un pasado siempre vivo:

I

il batideru di mis bezus/ quero dizer: il batideru di mis bezus si sentirá in tu pasadu cun mí in tu vinu	el temblor de mis labios. quiero decir: el temblor de mis besos se oirá en tu pasado conmigo en tu vino/
avrindo la puarta dil tiempo (Gelman, 2001:309)	abriendo la puerta del tiempo/

Desde la boca, el temblor de los labios, que es beso y será luego palabra, se atraviesa el tiempo (se vuelve a la infancia, de la lengua, del poeta) para hallarse finalmente en casa (vientre de la madre, lengua materna): «nila caza dil tiempo/ sta il pasadu»//en la casa del tiempo/está el pasado».

Tendríamos que señalar también otros efectos ligados a la morfología de ciertas palabras utilizadas en sefardí, que se leen como homónimos de otras palabras del castellano actual cuyo sentido no es el mismo pero que, evidentemente, juegan en el momento de la lectura y la hacen plurívoca, más allá de la simplicidad exhibida en los textos. Tomo como ejemplo la palabra sefardí *caza* que es traducida en el poema en castellano *casa*. Pero la palabra caza existe en la lengua española actual, y su sentido difiere considerablemente del de *casa*. Alcanzar la casa del tiempo, la infancia, significa también partir a la caza (¿a la búsqueda?) del tiempo perdido.

La palabra es, en todo caso, la gran mediadora y la pieza maestra de la combinatoria poética:

II

lu qui a mi dates	lo que me diste
es avla qui tembla	es palabra que tiembla
nila manu dil tiempo	en la mano del tiempo
aviarta para beber	abierta para beber

cayada	callada
sta la caza	está la casa
ondi nus bezamus	donde nos besamos
adientru dil sol	adentro del sol

(317)

Podemos ver claramente cómo se desplazan las palabras, cambian las atribuciones y evolucionan las funciones. En este caso, la casa es el lugar del silencio, probablemente el de antes del nacimiento, pero también y sobre todo el del engendramiento. Nuestra hipótesis podría apoyarse en la evocación de un verso del poema «La mesa», (*Hacia el Sur*) en el cual, para figurar la vida de antes de la tragedia histórica, Gelman utiliza la imagen: «como si una mujer y un hombre se abrazaran en un huevo de luz» (1998:48–49), que está muy cerca de ese beso en el interior del sol: (donde nos besamos dentro del sol). Retórica en la que se alían pues el amor, la palabra y la vida para desandar los caminos del tiempo, para retornar a la era del balbuceo, cuando no había discontinuidad alguna entre decir y ser, entre madre e hijo.

Aunque, como lo recuerda Enrique Foffani, en el caso de la pasión amorosa, «hay siempre una distancia que el sujeto que ama no puede salvar a menos que la lengua —fuera de su territorio, en su lugar de “abajo” (dibaxu), extrañada de sí, vuelta pura otredad— sea el lugar de lo imposible» (164).

En el interior de la confrontación entre una lengua del arriba y una lengua del abajo —Gelman habla de «sustrato»— esta tensión es constante, como lo muestra la oposición recurrente palabra/silencio, que define por otra parte el sentido del itinerario regresivo por la vía de la metáfora:

III

dizis avlas cun árvulis	dices palabras con árboles/
tenin folyas que cantan	tienen hojas que cantan
y páxarus	y pájaros
qui djuntan sol/	que juntan sol

tu silenziu	tu silencio
disparta	despierta
los gritus	los gritos
dil mundo	del mundo

(2001:431)

Si aceptamos que la amada a quien se dirige la voz poética es, en ese contexto de poesía exiliar, la patria, esas palabras/árboles, esas palabras/hojas, esas palabras/pájaros —las tres atribuciones son, en el conjunto de la poesía de Gelman, símbolos recurrentes de vida, de libertad y de poesía— que «juntan sol» podrían remitir a la mañana del mundo, a los orígenes, a ese pasado no tan lejano en el que la unidad sagrada de la madre y del hijo aún no había sido quebrada.

Esas hojas y esos pájaros evocan también las figuras utilizadas en poemarios como *Hacia el Sur y los poemas de José Galván*, entre otros, para poner en escena la resurrección mítica de los combatientes, lo que deja la posibilidad de interpretarlas como una celebración de sus voces. El espacio entre las dos estrofas puede ser leído como un corte temporal que separa un «antes» y un «después», un «entonces» de un «ahora», pero también como el desgarramiento de una expulsión, que ha arrojado al poeta lejos de la patria y al hijo lejos de la madre. En el presente de la enunciación, las voces han sido reducidas al silencio en una tierra que mata sus *hojas* y sus *pájaros* —sus hijos y sus poetas—, y es justamente este horror el que «despierta los gritos del mundo».

182 183

El silencio de la madre —la patria sacrificada, las palabras silenciadas— es primero expresado por otra lengua—madre (el judeo-español, variante del español antiguo) que atenúa el dolor del hoy con la dulzura de sus sonoridades, pero al mismo tiempo hace resonar en ellas la otra historia de exilio, de silencio y de expulsión, la de los Judíos. Allí también, el espacio de página blanca que separa un poema del otro es una travesía a través del tiempo, y si ese tiempo «tiembla» es porque, enterradas —*dibaxu*— las voces de los perseguidos siguen hablando.

Un último desplazamiento, un último refugio (el que, para Enrique Foffani *salva* la lengua):

## IV

lu qui avlas	lo que hablas
dexa cayer	deja caer
un páxaru	un pájaro
qui li soy nido/	que le soy nido/

il páxaru caya	el pájaro calla
adientru dí mí/	en mí/
veyi	mira
lu qui faze de mo/	lo que hace de mí.

(2001:433)

El poeta deviene alternativamente nido, casa, patria de la lengua. Si el pájaro, el que viene de la patria, esa voz que sobrevive, se calla, siempre se puede decir la resistencia en la lengua del Otro, aquella que resiste desde siempre. Al cabo del camino, las dos lenguas confluyen en una sola voz, una voz que espera, en los dos sentidos del término:

V

amarti es istu	amarte es esto
un avla qui va a dizer	una palabra que está por decir
un arvolicu sin folyas	un arbolito sin hojas
qui da solombra	que da sombra.

(2005:423)

Lo que queda por decir es, como en toda exterioridad, la paradoja. Una poética de la incongruencia que oscila entre el *temblor* de una palabra inminente que no llega a pronunciarse pero a la que tampoco se renuncia, que sobrevive en ese umbral de la extrañeza, y la contradicción barroca que presta una acción y una función a la ausencia, tan intensa en su privación que los efectos de la pérdida prolongan lo perdido. Si la palabra que no se puede decir y el árbol sin hojas son metáforas de la impotencia y del despojo, esos huecos o averías del lenguaje dicen a su vez el amor y el refugio que ninguna *desaparición* puede expulsar. Como la lengua sefardí que, condenada por la Historia, sigue hablando, y vuelve a la boca del poeta para transparentar el tiempo, enjugar la herida y ayudarlo a resistir.

### Notas

<sup>1</sup> No podemos detallar aquí las precisiones provistas por los lingüistas con respecto a esas apelaciones y sus diferencias, que tienen que ver con las condiciones de la práctica de la lengua y también con el hecho de ser o no la lengua hablada por los judíos de la diáspora. Para ello, nos referimos a la bibliografía especializada. Lo que es necesario decir, por el contrario, es que el judeo-español en el que Gelman compone sus poemas es aquel al que ha tenido acceso gracias a su encuentro con la poetisa Clarisse Nicoïdski, y que, luego de la pertinente verificación, no responde verdaderamente a las normas que se han podido establecer para esa lengua. De cierta manera, el judeo-español de Gelman es una lengua inventada o, para señalar como se debe una forma de coherencia profunda, desviada.

<sup>2</sup> Evidentemente hacemos referencia no solamente a la *interrupción* de sus vínculos con la patria, como consecuencia del exilio, sino también y sobre todo, a la interrupción de la vida de tantos seres queridos que fueron asesinados o «desaparecidos» por la dictadura militar argentina, entre ellos, su hijo Marcelo y su nuera, María Claudia Irureta Goyena, embarazada de siete meses.

### Referencias bibliográficas

ANTELO, RAÚL (2005). «Los confines como reconfiguración de la frontera». *Pensamiento de los confines*, (17), 39.

FOFFANI, ENRIQUE (2002). «La lengua salvada. Acerca de *dibaxu* de Juan Gelman». *Orbis Tertius*, (8), 149–167.

GELMAN, JUAN (1998). «Composiciones». *Interrupciones 2*. Buenos Aires: Seix-Barral/ Biblioteca Breve/ Planeta Editores, 153.

——— (2001). «*dibaxu*», 1. *Pesar todo*. Eduardo Milán (antología, compilación y prólogo). México: Fondo de Cultura Económica, 309.

——— (2005). «*dibaxu*». *Oficio ardiente*. María Ángeles Pérez López (antología, edición, introducción y selección). Salamanca: Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, 423

VÁZQUEZ, FELIPE (2003). «Contra la poesía» [en línea]. *México volitivo*. 184 185  
Consultado en septiembre de 2003 en <http://mexicovolitivo.com/2003/Septiembre/index.html>

#### **Semilla Durán, María**

«Homenaje a Juan Gelman. Diálogos constantes más allá del dolor». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (14), 175–185.