



# Olvido, memoria y verdad

POR EDUARDO HURTADO

En busca de clientelas cada vez más dispuestas, la retórica del capitalismo instaura en nuestras sociedades la ignorancia del pasado y la clausura del futuro, ese horizonte imaginario que aún acoge la utopía del hombre posible. "Aquí y ahora": la antigua sentencia se ha torcido a favor de la banalidad y el cinismo. A contracorriente, algunos artistas de nuestros días se empeñan en restituir la relación entre el pasado y un presente que se quiere ofertar como inalterable. En la obra de Juan Gelman la memoria y su pareja necesaria, la imaginación, se ejercen contra el intento de ocultar lo que el hombre ha sido y en abierto rechazo a una empresa derivada: una versión de la Historia que exalte y justifique el papel de los poderosos.

En su poesía, pródiga en búsquedas y transgresiones ensayadas durante más de 50 años, las palabras resaltan la tensión entre una realidad insoslayable, la de una tiranía global que discurre formas de lucro cada vez más inicuas y más sofisticadas, y un esfuerzo contrario hecho de rebeldías, exilios y ciudades, otoños y resurrecciones, júbilos o pajaritos que salvaguardan las revueltas del amor.

Como los poderes de todas las épocas, la nueva tiranía ecuménica practica una intensiva expropiación de las palabras, en especial de ciertos términos forjados en la aspiración de una vida mejor: democracia, justicia, esperanza. Lo sabe bien Gelman, que ha sufrido en carne propia (como ciudadano, como militante, como creador) la ope-

ración devastadora de una de las dictaduras más feroces del siglo XX. Esta experiencia, que no cesa de manifestarse bajo distintas formas a lo largo una vida disidente, pulsa en el fondo de toda su obra. Fundada en la alianza del arte y la ética, su poesía se asigna el ideal de reponer las palabras secuestradas y enfrentar el discurso oficial (eufemístico, manipulador, plagado de indultos y admoniciones) con un habla que, al cuestionar al máximo la gramática consignada en los manuales, pone en duda los símbolos más arraigados de una política autoritaria y central.

Todas estas observaciones, sin embargo, podrían inducir a una lectura equivocada. Es preciso agregar que a lo largo de su trayectoria como poeta Gelman rehu-

ye los tópicos más comunes de la poesía combatiente de América Latina, en especial la que surge y prolifera en los años sesenta, década en la que comienzan a circular algunos de los títulos que lo han convertido en uno de los escritores más destacados de la lengua. En los fatigosos debates de esos años en torno a la función de la literatura, una y otra vez aparece el postulado de una poesía eficaz en la transmisión de los ideales revolucionarios. La voz de Gelman arraiga en las antípodas. Su campo de acción no es la política ni la ideología sino la historia, de preferencia con minúscula. Integrada por más de 30 libros, su obra compone un inventario memorioso de los afanes de la tribu, las perspectivas de libertad, los diarios trabajos por desterrar el abuso, la necesidad de matar a la derrota; recoge, también, la crónica puntual de las calles del barrio, su jerga y sus canciones, los compañeros de lucha, la familia, el perro de la infancia, el amor, los otoños, los exilios, el sabor de la patria. Y en el corazón de todo, la alquimia misteriosa de una lengua astillada, el diálogo entrañable con los ausentes, la posesión por pérdida, los fulgurantes contragolpes del amor:

**celebrando su máquina  
el emperrado corazón amora  
como si no le dieran de través  
de atrás alante en su porfía**

**alante de ala de volar  
que no otra cosa intenta  
molestándole piedras  
como especie de pies...**

A distancia de los discursos heroicos, de las idealizaciones convenientes, la poesía de Gelman vuelve una y otra vez al núcleo de los hechos, pregunta por su origen, escarba en la duda, abre fisuras en la materia densa de la desesperación. "Yo deploro ese término –sostiene– que hace algunos años inventaron los franceses: poesía comprometida. Yo creo en la poesía casada: casada con la poesía". Y recuerda lo que Paul Éluard le respondió a quienes en los años cincuenta le reprochaban no haber escrito algún poema sobre la guerra de Corea: "Yo escribo poemas sobre esos temas cuando la circunstancia exterior coincide con la circunstancia del corazón". Si para el grueso de la poesía rebelde que germinó al despuntar el segundo tercio del siglo XX la palabra es un medio seguro, capaz de expresar certezas, para Gelman la realidad y el lenguaje han sido siempre un territorio a explorar. Como César Vallejo, punto de referencia inexcusable,

abriga la idea de que el poeta debe eludir cualquier asomo de proselitismo; puede, en cambio, suscitar una nueva sensibilidad del hombre ante la historia. Junto a Vallejo también, cree que la sensibilidad misma es materia primordial del poema. No obstante, asume que lo sensible no termina en lo emotivo: se alimenta de un compromiso apasionado con la verdad.

Esta palabra, "verdad", trae de regreso el tema de la memoria. Desde la perspectiva de Juan Gelman uno de los grandes enemigos del poeta es el olvido. En diversas ocasiones ha llamado la atención sobre un hecho revelador en la cultura de Occidente: para los griegos de hace 2,500 años el antónimo de olvido no es "memoria" sino "verdad". La poesía puede ser hoy el lugar donde se restituya la esencial coincidencia de lo memorable y lo verdadero. Contra olvido, verdad. No la verdad casi siempre dogmática de las ideologías y las religiones; la verdad como cifra de conciencia, verdad intuitiva que, en palabras de María Zambrano, se aloja en los límites de lo inteligible. Contra el olvido del horror, la tortura y la muerte en la Argentina de los generales que "dictaduraron" la patria, contra ese olvido inaceptable, la verdad de una poesía que se demanda ir a la

médula de los acontecimientos, interrogar a los muertos, atender a las palabras que ellos mismos nos dictan, asomarse al relato que deriva de su continuo memorar.

Porque los muertos, los "muertitos" como los llama Gelman para darles el trato de intimidad que se han ganado, tienen memoria; una memoria que crece cada día, que forma parte de lo imaginario y lo posible. En esta poesía los vivos y los muertos se abrazan sin cesar, dialogan, se necesitan; los muertos, aquí, no están inertes: son constructores de futuro, no pueden nunca ocupar el lugar nebuloso de "los eliminados". Esta forma de ver explica que Gelman enfrente la suma de horrores vividos (la derrota, el exilio, el asesinato de su hijo y su nuera, el secuestro de su nieta, la muerte de amigos y compañeros de lucha a manos de los militares) con lo que Julio Cortázar llama "un contragolpe afirmativo, creador de nueva vida". Ese contragolpe sólo ha sido posible mediante un trato irreverente con el lenguaje y una ruptura decidida con los automatismos cotidianos.

La duda es la herramienta imprescindible con la que Gelman resquebraja el muro de las conformidades y los convencionalismos. En sus poemas casi nada se afir-

ma sin enseguida hincarle la cuña de una interrogación, una paradoja, un apunte irónico. Y más aún: cuando las palabras dan señales de quedarse cortas, él acude a los registros más soterrados de la lengua. De ahí proceden esas maneras, tan suyas, que parecen emerger del fondo de la infancia, ese "hablar niñoando" que le otorga a sus poemas un acento entrañable de autenticidad y ternura. Como si el Gelman adulto supiera que ahí donde el niño ha titubeado ante la eficacia de la lengua para decir *su* mundo, en los umbrales del lenguaje, donde el contacto con las cosas resulta más seguro que las voces que las nombran, se juega la posibilidad de una expresión más incisiva. En los participios propositivamente "incorrectos" (rompido, morido); en los sustantivos reconvertidos en verbo (mundar, otoñar, amarar); en los diminutivos tomados de otra infancia, la de la lengua misma (palomica, arbolíño); en el trastocamiento de los géneros (la mundo, la fuego, la sufrir), Gelman recupera la dosis de inocencia necesaria para descoyuntar el discurso acartonado y pragmático que nos mantiene al margen de las cosas esenciales:

**cómo conservo este cariño  
de vos a vos/ amora mía/**

**ardor que sube del pasado  
como tu pura voz/ cielito**

**que me cielás la soledad  
como pedazo de vos/ fuego  
en que ardo como porvenir  
de tu hermosura abierta...**

Estos y otros recursos surgen de estratos muy hondos, de la necesidad más imperiosa. A diferencia de muchos epígonos de las vanguardias, propensos a confundir experimentación con arbitrariedad, malabarismo verbal y cortinas de humo, Gelman sacude y reorganiza las palabras como una forma de afilar los dones de la imaginación. Así ha templado un habla poética que a su manera, desde su margen compatible, le da sustento y frescor a los incontables contralenguajes de la inconformidad y la resistencia. Las palabras, en esta poesía, andan en pos de su significado más íntimo, en pos de sí mismas, movidas por el imperativo de no traicionar la complejidad de lo real. Desde muy temprano, Gelman rechaza el reduccionismo inherente a los desahogos líricos, quizá porque para él los asuntos más inmediatos forman parte de lo inefable.

A fines de los años sesenta, apremiado por los desencuentros de la vida política, Gelman se pregunta cómo sortear la tentación de refu-

giarse en una poesía intimista. En respuesta, cede la voz a varios poetas creados por él mismo, a quienes finge traducir. En realidad, lo que hace es verter los llamados de estos personajes (el estadounidense Sidney West, el japonés Yamano-kuchi Ando y el inglés John Wendell) a su lengua personal. Esta rara intercesión le permite crear un juego espejeante de extrañezas y cercanías: los tres supuestos “forasteros”, máscaras inmanentes, configuran en habla gelmaniana, una de las más argentinas en la historia de la poesía argentina, un mundo en donde lo de siempre (la poesía, el amor, la niñez, el otoño, la muerte) tiene lugar en una atmósfera llena de magia y encantamientos. La clave para que el lector asuma la veracidad de este mundo radica en la lograda concurrencia de lo cotidiano y lo fantástico, pero sobre todo en la hondura con la que estos poetas se ocupan de las inquietudes cardinales del hombre.

Años después, ya en el exilio, Gelman experimenta un opresivo sentimiento de añoranza por los suyos (su familia, su lengua, su ciudad, la patria), acrecentado por las recurrentes noticias de los prisioneros y los muertos que la represión arroja cada día. El dolor y la desesperación amenazan con hundirlo

en lo que él mismo llama “un limbo extraño, contradictorio, fantasmal...”. ¿Cómo decir la ausencia? Esta vez la respuesta le llega de la tradición, en concreto del Siglo de Oro español, por mediación de dos poetas en cuyas obras descuella una visión exiliar: San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. De ellos recoge ante todo la actitud frente al lenguaje, gestada en un sentimiento de insuficiencia a la hora de expresar la desazón que les causa la “presencia ausente” del Amado. Tampoco a ellos les alcanza el lenguaje y entonces echan mano de nuevas estrategias: el balbuceo, la búsqueda de las palabras más humildes, la asunción de la poesía como dictado, el apoyo recurrente del silencio.

Con estos paradigmas como pretexto, Gelman escribe *Citas y comentarios*. En este libro, “los dichos de amor en inteligencia mística” tienen como objeto a la patria, ausencia que en ocasiones comparece como presencia quemante por obra del deseo. A las voces de Santa Teresa y San Juan se suman muchas más, entre ellas las de esa especie de juglaría porteña que es el tango. En esta forma popular del canto prevalece la mirada exiliar de un país de migrantes que llegan a enfrentar nuevas mo-

dalidades de la miseria. Aquí el sentimiento de carencia se origina en la lejanía de la mujer que abandona, pero sobre todo en la pérdida fatal de la nueva patria y en la expectativa de volver.

La imagen del retorno es, en el tango, central. Volver a todo y por todo: a la ciudad de origen, al barrio, al pasado, a la madre anciana, al primer amor. Gelman “comenta” las voces de intérpretes y letristas tangueros, con esa notable capacidad suya para apropiarse una escritura hasta dispersar sus huellas. Comentar significa para él incorporar, recomponer un discurso, incluso parodiarlo. Al final, lo que trasluce su personal acercamiento al género es el apego cariñoso a cierto imaginario que le da cohesión a una idea de país, lugar irrenunciable que otorga identidad, soporta una manera de nombrar, crea vida. Ese apego se origina, claro está, en largas noches de milonga en el Trianón durante los días anteriores al exilio. Como sea, la deseada abolición de una ausencia, el “país” como Gelman le llama para salvaguardar su nombre de toda abstracción, propicia el encuentro de dos tradiciones en apariencia distantes, mística y tango, cuya condición común es el deseo, siempre aplazado, de abrazar una ausencia (Dios o país)

que a fuerza de pensarla se hace llaga. El cambalache intertextual promueve un juego riquísimo de significados: Dios se amujera (un Dios que, según ha dicho Gelman, "existe poquito"), la mujer se hace mundo, el país se hace Dios para que las almas del poeta se apropien de un cielo pintado de arrabal:

**...procuro  
tu sabor vista calor/ vos**

**o hambre mía/ melena que  
brilla en la noche/ se abre  
como  
la gran verana de la luz/  
como una pájara de cielo/**

**iluminando calle a calle  
el arrabal donde pasaba  
mi alma como una triste en  
vos/  
noticia o joya de tu ausencia**

En un título ulterior, *Composiciones*, Gelman vuelve a ocuparse de distintos poetas con una mirada exiliar del mundo. Lo integran versiones libres de autores remotos, alguno quizás inexistente, realizadas a partir de una idea muy peculiar de la traducción. Para Gelman pasar un poema de una lengua a otra es una empresa inhumana, debido a que ninguno se deja, en sentido estricto, traducir. La función de quien lo intenta es delicada y humilde, pues-

to que cada lengua posee sus propias formas de reflejar los rostros numerosos de la realidad: el deber primordial del traductor es dejar intacta la belleza contenida en la lengua original, lo cual exige andar un camino que no puede ser idéntico sino apenas cercano al que siguió el poema que se intenta trasladar. Los 57 textos com/puestos son casi todos de origen hebraico: van de David, Ezequiel y Job a la poesía sefardita del Renacimiento. La experiencia de traducir a estos autores tendrá consecuencias muy hondas en la obra posterior del autor. "Desde el polvo de sus huesos y el esplendor de sus palabras" estos poetas prolongarán su diálogo con Gelman, quien toma de ellos un asunto de especial trascendencia: el exilio que Dios debió hacer de sí mismo para dar espacio a la creación. La metáfora abarca la posibilidad de que el hombre desterrado transforme su experiencia en un acto amoroso, creador de nuevos mundos.

En *Dibaxu*, libro de poemas escritos por Gelman en sefardí y acompañados de una versión al español redactada por él mismo, el amor se expresa en imágenes de una sencillez originaria. Intensos y breves, cercanos al espíritu de la jarcha hebrea, algunos de estos textos abordan un

asunto que será una constante en la poesía ulterior de Gelman: la necesidad de negarse el hombre a sí mismo para crear un sitio a la medida de lo que ama. En busca de una respuesta esperanzada que le permitiera resolver el sentimiento del destierro, Gelman acude a lo que él mismo llama "las raíces más profundas y exiliadas de la lengua". Una lengua que actúa "desde su lugar más calcinado, la poesía", y le devuelve al poeta "un candor perdido... una ternura de otros tiempos que está viva y que, por eso, llena de consuelo":

**no están muertos los pájaros  
de nuestros besos/  
están muertos los besos/  
los pájaros vuelan en el verde  
de olvidar/**

**pondré mi espanto lejos/  
debajo del pasado/  
que arde  
callado como el sol/**

"Memoria de la sombra de una memoria": así, con un enunciado de linaje platónico, describe Gelman a la poesía de todos los tiempos. Para él no basta espigar recuerdos. Es preciso explorar las zonas de sombra que las vivencias más punzantes (las que se hacen sangre, mirada, gesto) proyectan sobre el espíritu. Para internarse en ese

espacio nebuloso, Gelman intercala en sus versos espacios visibles de silencio. Las barras que pueblan sus poemas revelan la dificultad de escribir sin enfrentar a cada paso la indecisión ante lo que se va diciendo; hacen claro un sentimiento de perplejidad ante el propio discurso; señalan la interdicción de la elocuencia, la necesidad de un lenguaje discontinuo; dicen más que mil signos sobre la condición fragmentada del hombre en los tiempos que corren.

Así seccionados, sus versos no son líneas sonoras más o menos regulares, sino una especie de fractales en las que anida un orden recóndito. En sus poemas abundan todo tipo de pausas, ampliaciones y fugas que dispersan los grupos de palabras, las obligan a interpretar los modos inacabados en que hoy se nos presenta lo real. Copulativas o disyuntivas, las conjunciones gelmanianas crean rizomas numerosos, amplían el poder abarcador de cada imagen: esto no es apenas esto, sino esto o aquello; esto y la suma de aquellos, afines y contrarios. No es el suyo, sin embargo, un discurso que reclame la abolición del sentido; hay en sus poemas, por el contrario, la clara voluntad de trazar un paisaje espiritual complejo pero exacto, cuya rara concreción radica en la formidable

fuerza emocional que arrastra cada imagen. Pero las imágenes gelmanianas, hay que decirlo, no aspiran a contener una visión abarcadora de lo real; se asumen como huellas visibles de lo invisible.

De *Violín y otras cuestiones a Mundar*, Gelman ha cultivado una gran cantidad de registros. No obstante, él mismo explica que su poesía vuelve una y otra vez sobre unos cuantos temas. Lo mismo dicho de otra forma, subraya, exige la invención de recursos muy personales. Cuando éstos empiezan a transformarse en una manera, es hora de cambiar, de explorar nuevas formas de decir otra vez, con una voz distinta, lo de siempre. Pero si se intenta hallar una constante, hay que destacar el trasfondo de ternura que recorre su vasta producción. Ternura “casi impensable”, asienta Cortázar, “allí donde más se justificaría el paroxismo del rechazo y la denuncia...”. Esta voluntad de desterrar la imprecación y el clamor se entiende cabalmente al adentrarse en el imaginario gelmaniano y descubrir uno de sus resortes esenciales: la necesidad de oponerse al tono arrogante de los poderes que nos rigen.

Una buena parte de la obra de Gelman debe leerse como poesía amorosa. Pero conviene subrayar que en ella el

amor se expresa de las más diversas formas: como solidaridad con lo pequeño; como simpatía con el lado frágil de los seres y las cosas, con lo que se gasta, con el inevitable otoñar de lo que vive; como gratitud con el mundo por ser “tan sólo mundo y ninguna otra cosa”; pero ante todo, como confianza en el poder transformador de la utopía, en la virtud necesaria de los sueños que están por cumplirse. “El paraíso perdido está adelante, no atrás”, afirma Gelman. El hombre, animal de sueños, debe ver al pasado para tender un puente que una el hoy y el mañana. Un puente que sólo puede construirse en diálogo con los otros. La poesía, que “nunca falta a sus pérdidas”, es un momento indispensable de ese diálogo.

---

EDUARDO HURTADO, nacido en México, D.F. en 1950. Poeta y ensayista. Ganador del Premio Nacional de Poesía “Carlos Pellicer” 2005. Miembro fundador de TRICE EDITORES. Es autor de los siguientes libros de poesía: *La gran trampa del tiempo* (1973), *Ludibrios y nostalgias* (1977), *Donde conversan los amigos* (1981), *Rastro del desmemoriado* (1986), *Ciudad sin puertas* (1991), *Puntos de mira* (1997), *Sol de nadie* (2001), *Las diez mil cosas y Bajo esta luz y aquí* (antología bilingüe, francés-español, editada en Canadá). En 2004, publicó su libro de ensayos *Este decir y no decir*.