

LA ESCRITURA DEL DUELO EN LA POESÍA DE JUAN GELMAN

GENEVIÈVE FABRY

Université catholique de Louvain

Resumen

El presente artículo estudia tres poemarios del escritor argentino Juan Gelman (1930-) desde el enfoque del duelo: *La junta luz* (1985), *Carta abierta* (1980) y *Valer la pena* (2002). Según el género considerado (el oratorio o la poesía *stricto sensu*) y la época de redacción (contemporánea o posterior al periodo dictatorial), la expresión del dolor causado por la desaparición de familiares del poeta varía y evoluciona de una manera muy significativa. En *La junta luz*, el desarrollo de la dimensión ritual y del polo materno ofrece una apertura simbólica a la búsqueda de justicia y de reconocimiento de los deudos de los desaparecidos. En cambio, la presencia *espectral* del hijo en *Carta abierta* expresa la perturbación en la elaboración del duelo para la figura paterna: el duelo no se puede cumplir y el mundo se transforma en un espacio desorientado en el que vivos y muertos han intercambiado sus atributos respectivos. Más de veinte años después, esta imposibilidad parece haber sido superada para el «yo» lírico en *Valer la pena*: el hijo ha dejado de ser un espectro pero sigue volviendo y *apareciendo* en un universo cotidiano que, sin embargo, se ha vuelto más habitable, atravesado por la luz de la niñez y de la ternura.

Palabras clave: Gelman, duelo, espectro.

Abstract

This paper explores the significance of mourning in three books by the Argentine writer Juan Gelman (1930-): *La junta luz* (1985), *Carta abierta* (1980) and *Valer la pena* (2002). Depending on the genre (oratorio *vs* poetry) or the circumstances (during or after the Argentine dictatorship), the expression of grief caused by the disappearance of the poet's relatives changes in an interesting way. In *La junta luz*, the ritual and maternal dimension allows a symbolic opening in the search for justice and retribution for those who have disappeared. In contrast, the spectral presence of the son in *Carta abierta* expresses the perturbation in the process of the father's grief: mourning is impossible and the world changes into a confused space in which the dead and the living have changed their respective attributes. Twenty years after the events, the lyric subject seems to have overcome this impossibility in *Valer la pena*: the son is not a spectre any more and, even

if he comes back in memory, daily life has become more bearable, thanks to the light of tenderness and childhood.

Keywords: Juan Gelman, mourning, disappearance.

A lo largo de casi cincuenta años de producción, el argentino Juan Gelman (1930-) ha escrito una de las obras poéticas más originales en lengua española de la segunda mitad del siglo pasado. Así lo ha reconocido el jurado que, el pasado 5 de mayo de 2005, le otorgó el Premio Reina Sofía de poesía. Son múltiples los enfoques que pueden brindar una aproximación a la íntima coherencia de su escritura. El presente artículo pretende centrarse en la cuestión del duelo que permite tratar de una de las polaridades fundamentales que vertebran su obra, más allá de sus evidentes resonancias autobiográficas: la tensión entre la celebración de la vida cotidiana y la expresión del dolor. De hecho, se puede rastrear en toda su obra la actitud de maravilla frente al milagro de estar vivo, a la dicha del amor, a cierta inocencia de la niñez. Paralelamente, y de manera más intensa durante los años 70 y 80 por razones que explicitaré más abajo, la voz lírica es un crisol en el que se expresan y cristalizan las experiencias de pérdidas que atañen a seres queridos, ideales revolucionarios y al país mismo. Expresión de la pérdida, su poesía es también una respuesta y un intento de recreación del objeto perdido en el ámbito de la palabra: empresa a veces ilusoria y más dolorosa aún, o, por el contrario, recorrido que permite al hablante lírico alcanzar las zonas más exiliadas de la lengua y de su propia capacidad vital, y así redimir las. Ésta es la hipótesis de lectura que quisiera desarrollar al analizar tres libros significativos de la temática señalada: *La junta luz* (1985), *Carta abierta* (1980) y *Valer la pena* (2002). Los dos primeros fueron escritos durante la época que el poeta pasó en exilio, mientras que el tercero es muy reciente y refleja una tonalidad más sosegada.

La elaboración progresiva de la reacción a una serie de pérdidas que afectan dolorosamente al sujeto puede enfocarse a partir del concepto tanto psicológico como más ampliamente antropológico del duelo. En un artículo famoso, Freud dio una definición bastante general y flexible del duelo, en contraste con la melancolía: «Le deuil est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction venue à sa place, comme la patrie, la liberté, un idéal, etc.»¹. En una perspectiva más antropológica, cabe resaltar la diferencia entre la dimensión social del duelo y el proceso interior. En un artículo reciente acerca del duelo, la antropóloga Araceli

¹ «Deuil et mélancolie», *Oeuvres complètes XIII*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, pág. 429.

Colin Cabrera diferenciaba el rito de duelo y el duelo subjetivo². El primero sigue el rito funerario en el sentido estricto (velorio, procesión, entierro): se trata de «un conjunto de pautas de comportamiento transmitidas de generación en generación» de índole fundamentalmente ritual. El rito de duelo se define por una serie de transformaciones de las costumbres cuyo elemento primordial es la visibilidad social de un cambio afectivo debido a la muerte y una delimitación en el tiempo y en el espacio del poder de desagregación que suele ejercer la muerte. Ahora bien según Colin Cabrera, «el rito contribuye a la efectuación del duelo subjetivo pero no lo subsume ni lo anula. [...] El duelo subjetivo no tiene pautas de comportamiento, éstas se manifiestan de una manera enteramente original, diversa, no pautada. El duelo sigue una trayectoria con muy diversos rodeos con la finalidad de localizar quién era el muerto para el deudo, y qué es lo que se perdió con él. Por ello no se reduce a su dimensión afectiva o emocional [...], es una búsqueda de sentido de la pérdida que ha ocurrido. Se apoyará en la semiótica social pero no se reduce a ella, se adentra en significaciones estrictamente particulares según la naturaleza y la calidad del vínculo que existía con el ahora difunto»³. Según M.F. Bacqué, el duelo subjetivo consiste en «un doloroso trabajo interior de desasimiento progresivo del objeto amado»⁴; este trabajo comprende una serie de «operaciones mentales que permiten desatar progresivamente los vínculos con el objeto» (*ibidem*). Este trabajo es imprescindible para que la persona que ha sufrido una pérdida pueda salir progresivamente de la melancolía, para que pueda reintegrarse en la sociedad. Como afirma Lagache, «la meta del duelo es efectuar la separación entre la muerte y los supervivientes. Sus medios consisten en transferir en el plano humano la realidad biológica, es decir, matar la muerte»⁵. En la perspectiva de la separación reafirmada entre vivos y muertos, se entienden numerosas prácticas rituales: por ejemplo la delimitación estricta de un territorio, de un lapso de tiempo para llorar a los muertos, etc. Entre las numerosas condiciones necesarias para que el proceso de duelo subjetivo pueda realizarse de manera «normal», no sólo hace falta que, de alguna manera, haya un rito. La posibilidad misma del rito encierra otra condición elemental: la necesidad de que *haya un cuerpo*. Efectivamente, para vivir el duelo, hace falta un reconocimiento social de que la muerte es real. Para eso, hace falta un cuerpo.

² Araceli Colin Cabrera, «Duelo por angelitos en Malinalco (Rito de duelo y duelo subjetivo)», ponencia leída en el *v Congress of the Americas in 2001*, Puebla. Texto consultado en la dirección Internet siguiente: http://www.ipsonet.org/congress/5/papers_pdf/acc16.pdf

³ *Ibidem*, pág. 13.

⁴ M.F. Bacqué, *Le deuil à vivre*, Paris, Odile Jacob, 2000, pág. 47. Traducción mía.

⁵ Citado por M.F. Bacqué, *ibidem*, pág. 52.

Sin embargo, este elemento constitutivo tanto del rito de duelo como de la superación del duelo subjetivo no se realiza en ciertas circunstancias. Más aún, estas circunstancias pueden ser no sólo las que atañen a unos cuantos individuos, por ejemplo los deudos de un mismo difunto, sino a una sociedad en su conjunto. Es el caso de la Argentina postdictatorial. Durante los años 1976-1983, la Argentina vivió bajo una dictadura militar cuya represión violenta respondía supuestamente a la violencia de la guerrilla revolucionaria. Los militares pusieron el aparato del Estado al servicio del aniquilamiento político, moral, cultural y físico de las fuerzas llamadas «subversivas». Las armas principales del Estado dictatorial fueron el exilio, la tortura y la desaparición. Esta tercera arma, la más cruel, oponía la denegación más inaceptable a las familias en duelo. Se estima que un número aproximativo de 30.000 personas *desaparecieron* durante la última dictadura militar argentina. Edmundo Gómez Mango describe así la violencia ejercida en contra de la sociedad entera por este tipo de prácticas:

La *disparition* prétend tuer la mort en faisant disparaître les morts. Peu à peu la ville est peuplée d'une présence spectrale: les morts errant sans sépulture; la ville devient comme une grande sépulture sans morts. Comme dans les mythes, des milliers d'âmes en peine errent dans la douleur, dans la vengeance, réclament leur droit au repos. L'atteinte aux symboles, aux rites et aux cérémonies fondateurs du pacte social est ici évidente: ces morts sont partis sans adieu. [...] Tout processus de deuil est sérieusement entravé: le disparu, ce mort-vivant, ce mort volé à la mort et, par cela même immortel, est toujours présent dans son absence même. Accepter la mort de celui qui a été volé à la mort, ce serait la lui rendre, le tuer⁶.

El poeta Juan Gelman vivió en carne propia este trauma colectivo. De hecho, él mismo se encontraba comprometido en el seno de un grupo de obediencia peronista (Montoneros) que escogió la vía armada y clandestina en 1974. En 1975, Juan Gelman se exilia en Roma. En marzo del 76, tiene lugar el levantamiento militar. El 24 de agosto de 1976, «desaparecen» su hija, su hijo y su nuera, embarazada. La hija de Gelman se encontrará libre poco tiempo después, pero su hijo y su nuera serán encarcelados y morirán, mientras que la hijita nacida en cautiverio será entregada, como otros muchos bebés de «subversivos», a una pareja estéril cercana a los círculos militares. En 1989, los restos del cuerpo de Marcelo Ariel Gelman serán identificados. Después de muchos años de búsqueda, compartida por muchas familias en una situación similar, Gelman logrará encontrar a su nieta en Uruguay. En la actualidad, el poeta sigue buscando las últimas huellas de su nuera. Durante esos años, Gelman no deja de escribir una poesía marcada por estos

⁶ Edmundo Gómez Mango, *La Place des Mères*, Paris, Gallimard, 1999, págs. 34-35.

duelos múltiples pero que no se hunde nunca ni en la desesperación ni en la complacencia⁷. Entre los libros escritos durante y después de su exilio, quisiera mostrar cómo se expresa y cómo evoluciona la problemática del duelo, tanto en su dimensión ritual como subjetiva, en tres libros escritos en momentos significativos de la historia argentina reciente y de su propia trayectoria vital.

El primero de estos libros hace hincapié en la dimensión más ritual del duelo: *La junta luz*. Escrito en París hacia 1982⁸, lleva un subtítulo muy sugerente: «Oratorio a las Madres de la Plaza de Mayo»⁹. De acuerdo con la definición del oratorio¹⁰, las acotaciones sitúan el texto en el género anunciado por el paratexto ya que se mencionan «la orquesta», «la madre y el coro», «el árbol de la vida que es también la pirámide de mayo»¹¹. El oratorio despliega un testimonio estremecedor, en un lenguaje intensamente lírico, de la lucha de estas madres que se encontraban cada jueves, Plaza de Mayo, en frente del palacio presidencial, para reclamar la aparición de sus hijos, maridos, hermanos «con vida». El desfile silencioso de las madres enlutadas en frente del poder y mientras toda manifestación estaba terminantemente prohibida, va a repetirse cada jueves y va a tener un eco extraordinario. El poder, a pesar de una represión violenta, no logrará impedir esta reunión. En 1978, durante la Copa mundial de fútbol, se intensifica su actividad. Los militares les prohíben el acceso a la Plaza de Mayo en 1979. No les importa: en 1980, las Madres vuelven y llegan a formar concentraciones de dos a cuatro mil personas. Edmundo Gómez Mango analiza así el alcance de esta procesión ritual:

[Les Mères de la Place de Mai] représentaient la vieille scène du cortège funéraire sans mort; elles présentaient l'absence des corps morts, le sépulcre

⁷ No nos vamos a centrar en un enfoque de tipo psicológico, sino más bien esbozar un análisis literario de la evolución de la expresión de la relación entre el 'yo' lírico y el/los difunto/s, aunque existan estudios acerca de los estragos psiquiátricos entre los familiares de detenidos-desaparecidos. Véase por ejemplo el apartado 7 «Peculiaridades de la situación de duelo en los familiares de detenidos-desaparecidos» en el artículo de Pau Pérez Sales, «Duelo, depresión y expresión emocional en la cultura mapuche: desde una perspectiva étnica», Centro de estudios socioculturales de la Universidad católica de Temuco. Manuscrito proporcionado por el autor.

⁸ Como reza el título interior de la edición de Seix Barral (J. Gelman, *Anunciaciones y otras fábulas*, Madrid, Seix Barral, 2001, pág. 59), pero el libro se publicó en 1985 en Buenos Aires en la Editorial Libros de tierra firme. Nos basamos en la edición de 1985.

⁹ Este subtítulo no aparece en la edición de Seix Barral pero sí en la edición original de 1985.

¹⁰ Cf. la definición del DRAE: «Composición dramática y musical sobre asunto sagrado, que solía cantarse en Cuaremas».

¹¹ *La junta luz*, *op. cit.*, pág. 11.

vide; elles étaient l'absence du cadavre du fils. Les Mères exhibaient, transgressaient l'intimité de la douleur en la rendant publique. Elles ne se retenaient plus au foyer: elles sortaient [...] dans l'espace ouvert de la ville [...]; elles se déplaçaient sur la scène de la folie publique, pour redevenir les gardiennes de la mémoire, comme des suppliantes endeuillées qui ne pouvaient accepter leur deuil. [...] Nouvelles Antigones, elles refusaient l'horreur, la monstruosité du cadavre sans sépulture; les corps morts de leurs enfants avaient subi l'outrage: mutilés et exposés à la corruption, ils risquaient le danger d'un double effacement, du corps et du nom propre. Les Mères, empêchées d'accomplir le rituel du deuil, conjuraient l'opprobre, visage par visage, prénom par prénom, elles faisaient proliférer les figures, les photos, les masques, les images [...]; elles nommaient et montraient pour se défendre de l'image entre toutes insupportable: le cadavre sans visage et sans nom. [...] Les Mères rappelaient que le dialogue avec les morts est un des lieux culturels constitutifs de la cité, et nécessaires à sa survie. Attirées par le centre, maintenant vide, de la vie de la cité sans loi, elles ne voulaient pas le remplir, mais le vider encore [...]¹².

En *La junta luz*, Gelman escribe un homenaje a estas mujeres al celebrar las bodas improbables del testimonio político y de la exploración del dolor. Las referencias al trío mortífero de las prácticas de la Junta (desaparición, tortura, exilio) son precisas y, muchas veces, casi insoportables: así, por ejemplo, la alusión a la tortura con la picana practicada a una mujer encinta¹³. Pero estas referencias aparecen en un discurso en el que el dolor y la denuncia de la represión están incluidas en un diálogo entre una madre y un hijo, en los que prevalecen el amor y la ternura. Este diálogo que constituye el marco del drama, es propiamente poético hasta el punto de que toma muchas veces la forma de poemas o de fragmentos de poemas que, para la mayoría, pertenecen a poemarios contemporáneos del periodo dictatorial, es decir *Carta abierta*, *Notas*, *Citas*, *Comentarios*. La palabra poética se convierte de esta manera en un refugio de la palabra verdadera y, por eso, resistencia a la perversión del lenguaje instaurada por los militares. He aquí un ejemplo:

niño: soy un niño
 milico: confesá que sos un guerrillero
 niño: un niño
 milico: decí tu nombre y apellido, tu apodo de guerra, de qué grupo sos,
 la zona donde actuabas
 niño: soy un niño
 milico: (gesto de golpear) ahora confesá que sos un guerrillero
 niño: sí, ahora soy un guerrillero
 milico: ¿viste que sos un guerrillero? ¿por qué no lo dijiste antes?

¹² Edmundo Gómez Mango, *op. cit.*, págs. 25-26.

¹³ *La junta luz*, *op. cit.*, pág. 34.

niño: lo dije ahora porque usted me golpeó para que lo dijera
milico (gesto de golpear): yo no te golpié para que digas eso. Decí que
no te golpié para que digas eso/
niño: usted no me golpeó para que diga eso
milico: ¿viste? eso quiere decir que no te golpié y que dijiste que sos un
guerrillero, o sea, sos un guerrillero

(este diálogo se eterniza a través de toda la obra a partir de su aparición
[...])

[...]

madre-árbol (canta):

como animal sediento que
busca las aguas/tierra mía
te busco/o alma de volar
para rodearte como vuelo/¹⁴
[...]

Como indica una nota al final del libro, el diálogo que se acaba de leer entre el niño y el militar «se inspira directamente en testimonios recogidos por Carlos Gabetta en su libro *Todos somos subversivos*»¹⁵. Este diálogo se presenta pues como un testimonio que presenta con un mínimo de mediaciones la horrible realidad de los campos de concentración argentinos. El horror en este caso no sólo remite a la violencia física padecida por el niño, sino a la perversión de la potencia del lenguaje. El niño ya no tiene palabra propia, y el lenguaje ya no tiene verdad, ya que se ve totalmente distorsionado por el uso perverso que de él hace el verdugo. Otra vez, las observaciones de Edmundo Gómez Mango resultan muy útiles para entender hasta qué punto se ve afectada la palabra, en periodo dictatorial. En la cita siguiente, Gómez Mango evoca la perturbación profunda sufrida por el lenguaje:

Les figures évoquées de ce que l'on pourrait appeler la fantasmagorie réelle de la terreur d'état —la torture, la disparition, l'exil— mettaient en cause les possibilités d'existence et d'efficacité de la pensée et du langage. L'efficacité symbolique du langage, mais aussi son propre *fonds*, là où la parole puise pour devenir pensée, étaient menacés et dangereusement rétrécis. Dans ces temps sombres, [...] quelque chose d'essentiel dans la vie culturelle veut se préserver dans la mémoire historique de la langue. La parole, et celle de l'analyse aussi, est menacée de tarissement. Non seulement parce que la langue qui vient se produire dans les paroles de n'importe quel échange est menacée dans sa fonction de communication; la menace de tarissement l'atteint peut-être dans

¹⁴ *Ibidem*, págs. 43-44.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 62.

sa nature la plus profonde, celle d'être don et échange, symbole, et dans sa puissance essentielle et originelle d'être *nomination*¹⁶.

Este comentario que se apoya sobre todo en la cura psicoanalítica vale, durante el periodo dictatorial, para toda experiencia de diálogo amenazado en su fundamento mismo. El valor performativo del lenguaje visible en esta escena casi «bautismal» («sos un guerrillero») muestra su perversidad al negar la voz del otro, a cancelar al sujeto de la enunciación en un enunciado impuesto, repetido obsesivamente y arrancado violentamente a su contexto verdadero («decí que no te golpié para que digas...»). Se ve cómo, en el fragmento citado de *La junta luz*, el poema surge de ese *fondo* mismo del lenguaje al que se refiere Gómez Mango. El relativo hermetismo del poema, su proximidad con el salmo bíblico del cual es un «comentario»¹⁷, la suavidad que apela y realiza en su dicción, en contraste completo con la sesión de tortura a la cual responde, todo eso hace del poema un lugar en el que la palabra se yergue como acto de resistencia y asomo de una verdad. Frente a la repetición mortífera de las palabras del verdugo, el poema es enunciación surgida de ese fondo que abre o vuelve a abrir un espacio para la interioridad respetada y reconocida en un diálogo. El poema funciona así a la vez como acto y espacio, *espacio* en el que una interioridad puede de nuevo abrirse y vivirse, y *acto* que surge frente a la repetición mortífera y realiza las condiciones simbólicas del lenguaje citadas por Gómez Mango: la comunicación, el don y la nominación.

Dans ces situations critiques où elle a failli périr, la langue manifeste sa valeur essentielle, et parce que quotidienne inaperçue dans l'habitude, qui se réveille ici comme un dévoilement: sa confrontation inévitable avec la mort¹⁸.

Me parece que el poema permite entonces que algo se haga: el duelo mismo. De hecho, ésta es mi hipótesis de lectura, este oratorio, por la fuerza de la enunciación poética, abre un camino para la efectuación del duelo subjetivo. Cierto es que el rito no puede cumplirse totalmente porque están ausentes los cuerpos. Pero, por lo menos, la palabra se ve devuelta a sus funciones auténticas, comunicación, don, nominación: las Madres pueden, de esta manera, recibir y expresar el reconocimiento social de su pérdida, y así abrir la repetición alucinada de su búsqueda a una esperanza. De hecho, la obra se

¹⁶ Edmundo Gómez Mango, *op. cit.*, págs. 47-48.

¹⁷ Un poemario titulado *Comentarios* (1982) recoge reescrituras de poemas místicos y bíblicos (reescrituras entrelazadas con letras de tangos), entre las cuales se encuentra una reescritura de este mismo salmo 42-43, cuya primera estrofa es el fragmento que aparece en *La junta luz*: se trata del «comentario LVIII» (citado en el volumen *de palabra*, Madrid, Visor, 1994, pág. 246).

¹⁸ Edmundo Gómez Mango, *op. cit.*, págs. 49-50.

termina con una nota de esperanza ya que en el último diálogo entre coro, madre e hijo, se tiende hacia una promesa, cuyo cumplimiento real no es posible pero que conlleva connotaciones extremadamente vitales:

madre-coro (candice):

¿almás?/¿bellísimo?/¿te descansás/
del desamor?/ ¿amás?/ ¿alma que tierra/
abierta al sol de la justicia?/¿hijás?/
¿incansable de puro desufrir?/

hijo:

sólo seremos uno por amor/
el mundo uno por amor/
astros caballos/vientos de los astros/temblor del universo/
uno por amor/

coro/madre-coro:

naciste/
te perdí/
viste la luz/perdí tu oscuridad/
viste la oscuridad/perdí tu luz/
te perdí/
te nací/

madre-árbol:

te volveré a mi vientre

hijo:

volveré cuanto todos seamos uno

madre-árbol:

te naceré otra vez

hijo:

caballos/vientos de los astros/astros/
universo temblando/
seré todos/
seré¹⁹

La estrofa poética que precede el diálogo, por una enumeración de preguntas lancinantes, por la distorsión léxica²⁰ y sintáctica, expresa el dolor materno que se ve expuesto a la pérdida del hijo, engendramiento al revés que desemboca en la muerte. A la enunciación poética que entrega en estado bruto

¹⁹ *La junta luz, op. cit.*, págs. 56-57.

²⁰ Especialmente característicos son los neologismos formados por el prefijo «des-» (desufrir) y por la transformación de sustantivos en verbos (almás, hijás).

emociones que la interrogación tiñe de angustia, se opone el diálogo final que esboza el espacio utópico de reunión/renacimiento de la madre y el hijo. Mientras que la madre-árbol parece apostar a un renacimiento inscrito en un ciclo vital, el hijo anuncia la unión «por amor» contemporánea de su «vuelta», una unión no sólo sentimental y vital, sino también cósmica (caballos, vientos, astros) y ontológica («seré»).

La misma estrofa poética aparece también en otro contexto, mucho menos esperanzador. De hecho, se trata de la tercera estrofa del poema xxv de *Carta abierta*. En realidad, varios poemas o fragmentos poéticos que pertenecen a *La junta luz* fueron publicados anteriormente en otros poemarios del autor, especialmente en *Carta abierta*. Este poemario se publicó en 1980 en un volumen (que incluye otros dos libros) titulado *Si dulcemente*. El libro lleva significativamente la dedicatoria: «a mi hijo». Esta larga carta al hijo desaparecido (del cual el poeta no tenía noticias acerca de las circunstancias de la muerte en el momento de la redacción) consta de 25 poemas, todos compuestos de estrofas de cuatro versos. Estos poemas tienen un anclaje enunciativo totalmente distinto al de *La junta luz*: ya no alternan con diálogos de corte testimonial que ponían en escena a verdugos y víctimas, ni con los intercambios entre madre e hijo. Los poemas se presentan como una larga queja, la de un padre huérfano de un hijo del cual no puede afirmar con toda seguridad que ha muerto. Ni muerto, ni vivo, el hijo hace igualmente de su padre el habitante de un lugar incierto, el de una espera que oscila entre esperanza y desesperanza:

hilo grueso/delgado/atando el alma
a este desesperarte o esperarte/
nave que se detiene en pleno mar
como puerto donde cargar su nunca/²¹

Esta espera desnuda habitada por la única certidumbre del amor y de la fecundidad de la vida del hijo toma prestado de los místicos el lenguaje del deseo de una unión imposible:

¿venís y no te veo?/ ¿dónde estás
escondido?/¿sequera que no alcanza
a distraerme de vos?/gimo en la noche/
dentro de mí el gemido tengo

desolación de vos/ausencia herida/
[...]

²¹ Las citas de *Carta abierta* proceden del volumen *de palabra*, *op. cit.* Esta estrofa pertenece al poema «xxiii» (pág. 152).

[...]/¿hijo mío/
 volás por estas duelas?/¿pueda yo
 desasirme de mí para ya asirte

por arrabales/plazas donde busco?/
 ¿quedo pensando porque no te hallé/
 ¿gano tu pérdida para perderme?/
 ¿desalmandome llegue a tu almitar?²²

Esta unión es tensión a partir de una experiencia de la dislocación:

todo el día/todos los días/arde
 helado/como si los huesos se
 descoyuntaran/o palabra muda
 donde procuro andar contra la muerte/²³

Sólo la palabra, aunque sea palabra muda, es decir palabra arraigada en este *fondo* que la funda, sólo la palabra puede desandar el camino que lleva a la muerte: «mi alma [...] escribe las/ //paredes de la noche con tu nombre/ [...] se abre la pecho para recogerte/ //abrigarte/reunirte/desmorirte/ //» (iv). Pero la palabra poética, al sellar su mayor victoria, consume también su derrota más amarga: «memoria que amarísima de muere/ //amarillea al pie de tu otoñar/ //memoria que morís con cada viva recordación» (xiv).

La lengua que «anda contra la muerte», la memoria en la que vuelve a vivir el hijo es también una memoria que muere «con cada viva recordación». El hijo, habitante de ninguna parte, muerto sin sepultura, lleva al padre consigo en este espacio espectral en el que la vida no está separada de la muerte. Se trataría aquí de lo que Jacques Derrida llama el verdadero duelo como duelo «fallado» (*deuil manqué*): «Le deuil doit être impossible. Le deuil réussi est un deuil manqué. Dans le deuil réussi, j'incorpore le mort, je me l'assimile, je me réconcilie avec la mort, et par conséquent je dénie la mort et l'altérité de l'autre-mort»²⁴. A diferencia del filósofo francés, me parece posible que haya un respeto total de la alteridad del difunto con la base de una separación del mundo de los vivos y de los muertos, separación sin la cual no hay vida mental sana posible. Si he citado aquí este texto de Derrida, es más bien porque el propio pensador añade una nota acerca de la distinción entre el «spectre, fantôme», espectro o fantasma por una parte, y el «revenant», el aparecido, por otra parte.

²² «XIII», *ibidem*, pág. 142.

²³ «XX», *ibidem*, pág. 149. Véase también el poema III.

²⁴ Jacques Derrida-Elisabeth Roudinesco, *De quoi demain. Dialogue*, Flammarion, 2001, pág. 257.

Je tiens de plus en plus à cette distinction entre *spectre* ou *fantôme* d'une part, *revenant*, d'autre part. Comme «fantasme», «spectre» et «fantôme» portent une référence étymologique à la visibilité, au paraître dans la lumière. Ils semblent supposer dans cette mesure un horizon sur le fond duquel, voyant venir ce qui vient ou revient, on anéantit, maîtrise, suspend ou amortit la surprise, l'im-prévisibilité de l'événement. Celui-ci advient au contraire là où il n'y a pas d'horizon et où, venant sur nous verticalement, de très haut, par derrière ou par dessous, il ne se laisse dominer ni par un regard, ni par une perception consciente en général, ni par un acte de langage *performatif* [...]. Le «revenant», lui, vient et revient (la singularité comme telle impliquant la répétition) comme le «qui» d'un événement sans horizon. Comme la mort même. Penser ensemble l'événement et la hantise, ce serait donc penser le revenant plutôt que le spectre ou le fantôme²⁵.

Tanto el espectro como el fantasma remiten a una forma de visibilidad y de previsibilidad. En cambio, el «revenant», el que vuelve del más allá, conlleva la idea del acontecer, de la sorpresa que provoca lo que no se ve ni se prevé pero que «se manifiesta [...] causando sorpresa [...]», es decir, que *aparece*²⁶.

He recordado con Gómez Mango que el método represivo de la «desaparición» produce espectros en la ciudad y que hay que rehusar el duelo imposible de estos espectros²⁷. Fuera del contexto narrativo y doblemente dialógico del oratorio, los poemas del duelo imposible giran sobre sí mismos, no acaban de desgranar las alternativas aporéticas de las cuales el primer poema de *Carta abierta* esboza el horizonte:

hablarte o deshablarte/dolor mío/
manera de tenerte/destenerte/
[...]²⁸

Ninguno de los otros libros de Juan Gelman es tan intensa y dolorosamente autobiográfico, aunque todos se arraigan en esta profunda experiencia de pérdida. Podemos suponer que el posterior descubrimiento de los despojos del hijo y su entierro, el reencuentro con la nieta, son elementos

²⁵ *Ibidem*, nota 1, págs. 256-257.

²⁶ La cita retoma el primer sentido del verbo «aparecer» mencionado por el DRAE, consultado en Internet. He aquí la definición completa: «**1.** intr. Manifestarse, dejarse ver, por lo común, causando sorpresa, admiración u otro movimiento del ánimo. U. t. c. prnl. **2.** intr. Dicho de una cosa que estaba perdida u oculta: Encontrarse, hallarse. U. menos c. prnl. **3.** intr. Cobrar existencia o darse a conocer por primera vez. *Han aparecido casos de tifus en la región. El libro no apareció hasta después de su muerte.* **4.** intr. Dicho de una persona: Hacer acto de presencia en un lugar, dejarse caer. *Ya nunca apareces por aquí.*».

²⁷ *Op. cit.*, págs. 34-35.

²⁸ «I», *Carta abierta*, *op. cit.*, pág. 129.

que vienen a apaciguar y a facilitar quizás (pero esto pertenece a la historia privada del hombre, no a la historia pública del «yo» lírico que comparten los lectores) el proceso del duelo subjetivo. En los poemas posteriores a 1989, el hijo «vuelve», pero no con los rasgos del espectro, sino con los del «revenant», del aparecido, del que sorprende a sus familiares al volver de un mundo claramente separado del mundo de los vivos. Este tratamiento del aparecido me parece especialmente pertinente en *Valer la pena*, poemario publicado en 2002.

Así, en el poema «Allí», los compañeros muertos son verdaderamente «aparecidos»:

[...] Miro
 navegar rostros en mi sangre y me digo
 que no murieron aún.
 Pero mueren aún.
 ¿Qué hago mirando cada rostro?
 ¿Muero con ellos cada vez?
 En alguna telita del futuro habrán escrito
 sus nombres. Pero
 la verdad es que están muertos²⁹.
 [...]

No se sabe si el espectro está muerto o no: pertenece al mismo mundo que el nuestro, nos hace dudar de que nuestra vida transcurra efectivamente en el reino de los vivos. En cambio, el que vuelve, el «aparecido», viene de un más allá, un «allí», separado de nuestro mundo: ahora, aunque aparezca el que vuelve —o incluso porque aparece— no podemos dudar de que «la verdad es que están muertos». En esta perspectiva, los poemas que evocan al hijo insisten en esta línea divisoria entre vivos y muertos³⁰. El poema más emocionante es seguramente el que se titula significativamente «Regresos»:

Así que has vuelto.
 Como si hubiera pasado nada.
 Como si el campo de concentración, no.
 Como si hace 23 años
 que no escucho tu voz ni te veo.
 Han vuelto el oso verde, tu
 sobretodo larguísimo y yo
 padre de entonces.
 Hemos vuelto a tu hijar incesante
 en estos hierros que nunca terminan.

²⁹ Juan Gelman, *Valer la pena*, Madrid, Visor, 2002, pág. 22.

³⁰ Cf. por ejemplo «MA», pág. 62.

¿Ya nunca cesarán?
 Ya nunca cesarás de cesar.
 Vuelves y vuelves
 y te tengo que explicar que estás muerto³¹.

Finalmente, la palabra misma es también una «aparecida», una palabra que vuelve del infierno pero ya no permanece allí:

La palabra
 que vuelve del horror, ¿lo nombra
 en el infierno de su inocencia?³²

Habitada a la vez por el espanto y la inocencia, esboza con su trazado ligero las formas del vacío. Las imágenes recurrentes del pájaro y del ala traducen esta paradoja de la palabra poética que es al mismo tiempo una «*revenante*», una aparecida y un ser vivo. Frente a los aparecidos, dos figuras tejen en contrapunto un canto de vida: el niño y la mujer amada.

Se trata de figuras y no de temas. Las abstracciones ya no son vigentes, sólo importa lo que acontece, sólo importa, como único contrapeso al «espanto», la presencia. La del niño es llamativa por su recurrencia. Se trata de un niño peculiar que el poeta observa y del que refleja los gestos, las emociones y los descubrimientos. Estas escenas de niños, dedicadas casi todas a «Andreíta», forman un contracanto a la voz principal, melancólica y desencantada. Ancladas en lo cotidiano, hecho también de rituales repetitivos, estas escenas permiten enfocar la memoria desde otra perspectiva, la de un niño precisamente, y así introducir una distancia entre las figuras dolorosas del pasado que vuelven y vuelven y lo que, algún día, no volverá: este mismo pasado que, para la generación que sigue la de su nieta, será percibido como algo «olvidable» (pág. 46).

De otra índole es la presencia de la mujer amada al lado del poeta que comparte con él algo de la memoria dolida. Y sin embargo... «Ante tu voz se detiene el dolor» (pág. 16). La mujer parece ser la que asegura a la voz que vuelve su arraigo en este mundo, un mundo muy cotidiano y hecho de problemas prácticos. Así este doble poema dedicado a la llave del gas: el poeta no encuentra nunca la llave del gas (págs. 130-131). Sin embargo, finalmente concede que «sólo le importa preguntar lo que no tiene respuesta» (pág. 130) y que «la realidad de la cocina lo tranquiliza» (pág. 131). Esta pequeña escena que se repite, en el seno de esta pareja que se ama, toma el valor de un ritual ansiolítico. Es al mismo tiempo el signo y el medio para

³¹ *Ibidem*, pág. 116.

³² *Ibidem*, pág. 83.

la superación del duelo subjetivo, la reinserción en el mundo de los vivos separado del de los muertos. Esto no significa el final de la vuelta de los «aparecidos», que atormentan sin cesar la memoria. Pero sí, creo, significa que la vida ofrece otra vez un espacio habitable. La llave del gas se convierte en una metáfora de lo que Maffesoli, describiendo los rituales de lo cotidiano llama el «límite»³³. La trayectoria vital y poética de Juan Gelman, de la que sólo he abordado aquí un aspecto, vendría pues a apoyar las tesis de Maffesoli al que citaré a guisa de conclusión:

l'historiographie est là pour nous le prouver, la domination, le carnage, l'imposition, le totalitarisme sous toutes leurs formes ponctuent les histoires humaines, et malgré cela, tel un «ventre mou», la masse accuse le coup, peut plier mais n'est jamais détruite. Cette perdurance, logiquement inexplicable, semble s'enraciner sur le fondement du rite³⁴.

³³ «Tous les rituels de la vie quotidienne sont profondément marqués par la notion de limite, ce que l'on peut appeler la gestion de la mort» [Michel Maffesoli, *La conquête du présent*, Paris, DDB, 1998 (1ère éd. 1979), pág. 125].

³⁴ *Ibidem*, pág. 212.