

## La desaparición y la experiencia poética

*Edmundo Gómez Mango\**

“Desaparición”, “desaparecidos” son vocablos que adquirieron un sentido específico, en el contexto político social marcado por las dictaduras militares, en el cono sur de América Latina en los años setenta. “Desaparición”, “desaparecido”, indican por un lado un aspecto esencial de la represión política de dichos regímenes así como sus efectos en la población que debió soportarlos. Desaparición designa la acción del terrorismo de Estado por la cual decenas de miles de ciudadanos fueron raptados o secuestrados por el ejército, la policía u organizaciones paramilitares clandestinas.

Los operativos de secuestro se efectuaban sobre todo por la noche en los domicilios de las personas buscadas; la casa, incluso la manzana, eran rodeadas por comandos armados que irrumpían en los hogares por la fuerza, golpeando y derribando puertas. Se apoderaban de la o las personas, que eran violentadas y golpeadas, y luego encapuchadas y arrastradas hasta los vehículos. Obligaban a los familiares, maniatados y amordazados, a presenciar la escena, mientras que otros integrantes del comando rapiñaban todo lo que podía ser transportado (dinero, pero también televisores, radios, heladeras...). El secuestro se efectuaba también en las calles cuando el hombre o la mujer iban o volvían de sus lugares de trabajo, a veces en estos últimos.

De este modo particularmente brutal y violento, “desapare-

---

\* *Miembro de la Asociación Psicoanalítica de Francia - 150 Av. du Maine, 75014 París, Francia - E-mail: edmundo.gomez@wanadoo.fr*

cieron” miles de ciudadanos, en su mayoría jóvenes, a veces adolescentes. Los familiares, los amigos o compañeros de trabajo, no sabían, a pesar de innumerables tentativas de búsqueda, de contactos, de averiguaciones, ni quiénes los habían arrebatado ni dónde estaban detenidos, ni si estaban vivos o muertos.

Se supo luego con certeza, lo que ya se sospechaba durante los hechos, cuál era el destino del desaparecido: primero la tortura, que llegó a inimaginables grados de crueldad; el pretexto de la misma era obtener datos sobre los subversivos y sus organizaciones; pero más allá del nombre o del lugar que se pretendía conocer, el propósito era destruir la resistencia política, la integridad psíquica del militante y expandir el horror en la población. Los secuestrados eran condenados a muerte; muchos fallecían durante la tortura, o eran asesinados posteriormente; los cadáveres también desaparecían: nunca eran entregados a los familiares, se les arrojaba al Río de la Plata, o eran sepultados en tanques de cemento, como sucedió con Ariel Gelman, el hijo del poeta, o enterrados en fosas comunes o dispersados en cenizas. El ensañamiento con el cadáver fue un tétrico fenómeno de la desaparición: no sólo se impedía a familiares y amigos despedir en el rito fúnebre al muerto amado, sino que además, retornando a las prácticas más primitivas del odio, se ultrajaba al cuerpo muerto.

La desaparición se convertía en miedo generalizado a una gran parte de la población. A todos podía ocurrirles lo mismo: desaparecieron no sólo militantes políticos o sindicales, también escritores, periodistas, simpatizantes de izquierda, extranjeros, monjas y sacerdotes, en la capital o las grandes ciudades, también en los pueblos del interior del país.

Los poemarios de Juan Gelman escritos en las décadas del setenta y en parte del ochenta están marcados por el contexto político social aludido.

La relación entre la Historia con mayúscula, la de los grandes acontecimientos políticos y sociales que determinan la evolución de grandes grupos humanos pueblos o naciones, y la historia, con minúscula, personal de un escritor, es un tema permanentemente

abierto a la crítica literaria. Quise, sucintamente, evocarlo en el título de esta intervención: La desaparición y la experiencia poética. El primer término convoca los acontecimientos sociales y políticos en los que se perpetró lo que actualmente los organismos internacionales concuerdan en designar como un crimen de lesa humanidad; el segundo apunta a vislumbrar cómo esta vivencia social o grupal, padecida no sólo por las víctimas directas y sus familiares más cercanos, sino también por el conjunto de la sociedad, surge en el poema de Juan Gelman. Me interesa así abordar en este trabajo, la relación que se establece en su obra poética entre el contexto histórico y la experiencia misma del poema.

Parto entonces del presupuesto de que el poema es experiencia: hacer un poema y leerlo son experiencias humanas. Para el poeta, fabricar poesía, abandonarse al impulso interior -inspiración- que le hace jugar con las palabras para que éstas canten, constituye una experiencia central de su propia vida, intensamente investida, que deviene vocación y destino.

No hay en Juan Gelman vacilación alguna en lo que concierne a su vocación y su destino poético. El canto, que comienza en su pubertad, le acompaña toda su vida. Lo ha afirmado reiteradamente:

*“Pero jamás me propuse hacer historia en mi poesía. Creo que el único tema verdadero de la poesía es la poesía misma.”*

*“Pero en la poesía, todos estos elementos personales tienen una traducción que no es exactamente autobiográfica. Lo que tal vez haya es una relación entre la vivencia y la imaginación. Eso ocurre en todo lo que un poeta escribe, con mayor o menor fortuna. Hay poetas que logran establecer una distancia muy grande entre la vivencia y la imaginación; pero lo que a mí siempre me ha preocupado es la posibilidad de cercanía entre estos dos elementos. Sin embargo, cuando releo lo que he escrito ya es como si fuera de otro. No sólo en el sentido del momento que propició tal o cual poema, sino también en el sentido de la escritura misma.”*

La historia está hecha por los poetas: si entendemos por

poetas aquellos hombres que primero cantaron las hazañas o lloraron las derrotas o inventaron los orígenes de sus pueblos, o aquellos que prosiguen narrando, escribiendo, cantando, haciendo de un modo u otro acceder al lenguaje la experiencia de las comunidades humanas. Los poemas de Gelman retoman en cierto modo esta perspectiva épica: están hechos de historia, de su historia personal y colectiva, y hacen historia cuando se los lee. Cantan y cuentan lo insoportable, tratan de decir, de nombrar, lo irrepresentable del acontecimiento. En su poema el acontecimiento histórico de la desaparición retorna y aparece, adquiere significación y se propone como una experiencia nueva que se confunde con el poema mismo.

En la obra de Gelman, la palabra, fechada por el acontecimiento, hecha y rehecha en su jerga personal pero también en el lenguaje de todos y de nadie, el de los barrios y de la ciudad, está marcada inexorablemente por la historicidad de la lengua, la de Buenos Aires, la rioplatense del siglo pasado. Puede afirmarse que lleva la impronta indeleble de la lengua de la historia, la que habla en el corazón de la época, la que dice los acontecimientos, los hechos y los deshechos históricos. La lengua del poema se rebela contra la humillación del lenguaje, uno de los objetivos fundamentales de las dictaduras, contra su praxis de destrucción generalizada de lo cultural y de lo humano.

El advenimiento, la formación de la lengua poética de Gelman, dice el acontecimiento histórico, la desaparición, desde su intimidad, desde el acontecimiento en la persona, desde su sufrimiento que intenta y logra, parcialmente, acceder a la palabra. El poema dice entonces lo que se pretendió hacer desaparecer y olvidar; la palabra poética recrea lo que la historia destruye, y no quiere recordar. El poema dice y canta, es aparición de lo perdido y de lo desaparecido. La voz poética, asume, en su surgimiento, la voz y el tiempo de la historia, hace así la historia, la no oficial, la de los hombres y mujeres de un pueblo, de una ciudad.

El habla poética, interior e íntima, se construye en este *polemos*, en esta pelea, trama de memoria y olvido, de muerte y resurrección. El poema *es* un aparecido, un fantasma, una sombra

que viene y habla del más allá, de lo que se ha ido, pero también de lo más cercano, del más acá, lo más próximo y escondido, el oír interior de la voz que llama.

La palabra poética de Gelman rescata, redime y salva lo esencial del acontecimiento, a la vez íntimo e histórico.

El poema como experiencia exalta e intensifica el acontecimiento de la desaparición. Es a la vez, ensimismamiento, hundimiento o descenso en el sí mismo dolorido y enlutado, en lo más íntimo y privado, y expresión, salida, *ek-stasis* lírico en el mundo del lenguaje, en la tradición de la poesía, en lo más vivo y doliente de la lengua propia.

Quien escribe el poema es otro: el que sufrió la pérdida, enmudeció en su dolor, se ha confundido con el amado muerto, ha muerto en él. Quien habla en el poema, quien lo pone en la palabra o quien sumerge la palabra en la entraña del dolor para asirlo y decirlo, es otro. La experiencia del dolor es muda. La experiencia poética es lenguaje, es a la vez palabra que sale de un sí mismo buscando al otro.

El otro buscado (el destinatario) es el desaparecido, sus huesitos, pero también los aspectos -los “trocitos”, los “pedacitos”, dice Gelman- del propio poeta que desaparecieron con él, y de aquellos que comparten el mismo dolor. El otro que busca el poema no es sólo el compañero, ya perdido, derrotado o aún viviente; también se dirige, a ciegas, al interlocutor desconocido que, como el mensaje del naufrago en la botella arrojada al mar, puede o no alcanzar .

La lengua se hace duelo. Se hace duelo en la doble acepción que guarda el término en castellano: tristeza por la pérdida de lo amado, pero también, combate, pelea a muerte, en el seno mismo del enlutado, entre lo que desea volver a la vida y lo que intenta confundirse con lo desaparecido para no abandonarlo. En la palabra viva va la muerte, en el poema se refugia el desaparecido que no quiere desaparecer. En el canto poético los muertos sobreviven: el poeta muere en su lengua, se hace nadie, para que el desaparecido se encarne en ella y hable.

El poema enlutado es memoria viva de lo que ha sido. Es un

saber irremplazable de lo perdido, y ningún otro medio del conocimiento podría sustituir al que procura el dolor del duelo, como una forma específica de aprehender el sufrimiento, el dolor de existir de lo humano. El decir poético es quizá el hablar más auténtico, el conocer más esclarecedor, de la experiencia del dolor humano. El canto es la experiencia intensa y esclarecedora de la desaparición en la palabra.

Las rayas, las barras, las trazas o trazos, los palos o palitos oblicuos que atraviesan los versos de Gelman (y que aparecen quizá por primera vez en *Hacia el Sur*, en los poemas que comentaré más adelante) han suscitado numerosas e interesantes interpretaciones. En mi personal escucha-lectura del poema, los trazos oblicuos, en sesgo que entrecortan, separan e interrumpen las palabras, me aparecen como una advertencia o un insistente aviso: no todo está dicho por los vocablos que se leen y escuchan, existe algo fundamental entre ellos: el silencio, lo indecible, lo que escapa a la trama del lenguaje. Como si la palabra poética no pudiera más que aproximarse a un silencio oriundo, fundador, que es el que deja escuchar el canto. Las rayas oblicuas, las barras sesgadas, son trazas presentes, o ausencias, de lo que no puede decirse, y que quizá sea lo esencial que pretendía asir el decir poético. Este sólo puede avanzar o retroceder entrecortadamente, balbuceante, en torno a una experiencia muda de una cosa indecible: ¿lo inconsciente, lo irreparablemente perdido, la muerte que anida inexorable en la vida misma de la palabra poética?

Los palitos recuerdan que el poema es palabra sonora y también marca, huella, rasgo o rasgadura, que es experiencia de lenguaje pero también de trazas mudas, que es ritmo musical y también silencio. El espacio de representación palabrero cierne en su seno un espacio de lo irrepresentable. En el lenguaje freudiano podría sugerirse que la traza o el palito es una pulsión de indicio, de representación de traza, de una traza mnésica que ha olvidado su propia memoria, y no signo lingüístico o representación de palabra. Una manifestación gráfica de la pulsión de muerte, la noción más compleja y enigmática del pensamiento

freudiano, porque anuda lo que pulsa a aquello que busca la inercia de lo inanimado. El palito es siempre igual a sí mismo, es repetición de aquello que intenta repetirse indefinidamente. Quizás sea la expresión de un anhelo de dispersión infinita hasta el desfallecimiento. O la señal de lo que desliga y separa, de lo que interrumpe y desperdiga, y contra lo que lucha y combate el Eros poético de la palabra, que une, sostiene y anima la forma rítmica del poema.

En el poema “Aquí”, de *Interrupciones 2*, el palito es un vocablo :

“ [...] / *murió mil veces el palito*  
*que revolvió mi infancia en el sur /*  
*y de mil partes vino harta pena /*  
*los cuadernos sudaron al anochecer”*

El palito y los cuadernos son quizá una alusión a la proto-escritura infantil, las trazas que en los primeros cuadernos escolares permiten comenzar a acceder al escribir. Entre las palabras del poema pueden significar, por vía regresiva, la amenaza de la desaparición de la escritura, o el intento desesperado de ésta para alcanzar sus primeras trazas, como vestigios de una traza primigenia. El palito que removió la infancia del sur, el lápiz que comenzó a garabatear en el cuaderno que sudará de dolor mucho más tarde, el inicio del grafo, de la grafología personal originaria, de ese extraño y seguro impulso que une en un solo acto la cabeza, la mano y el papel, en el que aparecen y desaparecen los palotes de la infancia. El palito del poema nos hace pensar y soñar, no es el blanco de la hoja donde espera lo que todavía no ha aparecido, no es la palabra escrita a la que aferrará el poema para sobrevivir al olvido. Los palitos son apariciones y desapariciones breves, “interrupciones” intermitentes, pero también apariciones repetidas del trazo, del sesgo, que como piedritas funerarias, hacen seña a lo que se ha ido y a lo que aún queda como vestigio, como alteración de lo que ha pasado y pasa todavía.

Creo que el adverbio “Aquí” designa el espacio donde

acontece el poema y donde los desaparecidos siguen desapareciendo y desvelándose. Es en él donde

*“mataron a la negra diana mojada de abril”,  
“aquí pasó rengueando su corazón azul  
aquí cayeron los milagros de su alma como  
pedazos  
de cristal / aquí verdaderamente  
ha sucedido esto y más /”.*

Podemos escuchar en éste, y en otros muchos poemas de *Hacia el sur*, lo que podría designarse como poética de la desaparición. Poética, en el sentido de Paul Valéry, como aquello que genera la forma, la *poiësis* o la fabricación del poema. Se impone a Gelman la imagen de un desaparecido, “la negra diana mojada de abril”, y ésta genera y despliega por la actividad de la asociación poética, otras imágenes que conciernen primero a Diana, su corazón azul y rengo, los pedazos de cristal de su alma, pero también otras desapariciones, otras pérdidas que el alma niña del poeta conserva en su memoria y que ahora despiertan y se acuerdan (en la polisemia de recordar, de volver a la vigilia, despertar, y también de acordarse musicalmente). Las angustias de las pérdidas iniciales está indicada por la resonancia del palito que murió mil veces, el que revolvió su infancia en el sur. Cada pérdida resuena en otras pérdidas, la harta pena viene de mil partes, cada duelo es repetición de otro duelo, y en él resuena inevitablemente el duelo de infancia, las experiencias y las angustias de muerte que precozmente e inevitablemente atraviesan el alma del niño.

La imagen-metáfora del palito que revolvió la infancia es por esencia enigmática y ninguna interpretación unívoca puede resumirla. Sólo pretendo indicar algunas asociaciones que ella evoca en mi experiencia de lector.

Pensé en otra metáfora-imagen, o imagen-hablante, de un poema de André du Bouchet (creador que trabajó incansablemente la relación del vocablo con el espacio en el que se inscribe, lo que aparece gráficamente en los blancos imprevisibles y diferentes



que se interponen entre los versos del poema). En *L'emportement du muet*, (*El arrebato del mudo*) escribe, respondiendo quizá al interrogante abierto por el título: « [...] *pour peu que je sois dans la langue - moi, non la personne de l'autre - invariablement je suis dans la langue le muet* »

Esta indicación me parece esclarecer la relación que se establece entre el mudo, lo privado de palabra, y el poeta, que exalta el lenguaje hasta su manifestación artística. No es el poeta quien habla, según Du Bouchet, él es el mudo. El que habla es el lenguaje, pero es el poeta-mudo quien hace resonar la lengua en su lucha con las palabras. Du Bouchet parece descender aquí a las estratificaciones más profundas o primitivas de la arqueología del lenguaje. Como si el poeta asumiera la posición del *infans*, el niño, que estando ya en la lengua, rodeado por el lenguaje de su entorno, aún no ha accedido al habla. En él predominan las sensaciones, las excitaciones, las impresiones que no pueden todavía elaborarse por la expresión del lenguaje. El poeta es como el niño primitivo –Gelman lo ha designado como “el niño fundamental”- que escucha mudo en la lengua de los otros, y que va como un apátrida, como un clandestino, arrastrado por la corriente de la lengua, hiriéndose contra las palabras, para hacer resonar la “música callada” de la palabra poética.

Otras ocurrencias de la palabra-imagen “palito” van, me parece, en el mismo sentido. En “La mano” (*Com/posiciones*)

*“tu corazón / o dulce aviso /  
pueblo de separados / palabra  
que no pronunciarás / silencio  
de tu bondad / auxilio  
contra la ira que consume  
este palito / este bajar al polvo /  
sin subir a tu gracia”*

El palito se asocia aquí a lo que se consume, lo que baja al polvo a veces en la ira, pero también en:

*“este fuego que arde en tu resplandor”.*

En este poema (y también en otros) el palito se corresponde poéticamente con el hueso o el huesito o el corazón mudo (imágenes que apuntan al silencio y la muerte):

*custodia mi inocencia / mi aguas muchas /  
el pudor de mis huesos/  
la insolencia / o desgracia/  
del mudo corazón/*

En el mismo poemario, en la “com/posición” “Alrededor del cual”, leemos:

*si almiar es un pajar al descubierto con un palo  
vertical  
alrededor del cual se va apretando la mies/ un  
montón de paja o heno  
formado así para conservarlo todo el año/*

El palo es aquí un cuerpo extraño, extranjero, que persiste como tal, que no puede disolverse o absorberse en el trabajo de las palabras, pero es lo que al mismo tiempo, permite que el “almear”, el trabajo del alma, imaginado como la mies, paja o heno, se acumule y se conserve a su alrededor. Podría decirse que todo poema se construye como depositándose alrededor de un palo, de un cuerpo extraño a la vida misma del lenguaje, que actúa como desencadenante, factor en torno al cual se plasma o cristaliza la palabra poética.

El corte, la barra, el palito o el palo, podrían entenderse como las trazas de la experiencia traumática, del choque, que golpeó la sensibilidad del poeta y alrededor del cual se teje, se “almea”, el poema. La poesía de Gelman retoma así la tradición poética inaugurada por Baudelaire. En un estudio particularmente fecundo, Walter Benjamin desarrolló esta hipótesis: Baudelaire es el poeta de la modernidad porque supo elevar al rango de verdadera experiencia lo que el hombre de las grandes ciudades europeas vivía en lo cotidiano. Apoyándose en un poema en prosa que considera emblemático, “La perte de l’auréole”, (“La pérdida de la aureola”) concluye que el poeta moderno, habitado por una cólera impotente ante las muchedumbres envilecidas, y cuyos

únicos aliados parecen ser los parias y las mujeres perdidas, ha establecido una nueva ley para su poesía: “l’effondrement de l’aura dans l’expérience vécue du choc”.

En la poesía de Gelman asistimos a un re-anudamiento de la experiencia lírica con la masa. Basta haberle escuchado leer sus poemas ante un público hispanohablante, para comprobar que lo más singular, lo más idiomático de su poesía, lo que dice su experiencia más íntima y más cercana al espanto, al terror, a una experiencia sin palabras, se transforma, en el presente de la dicción poética, en una experiencia verdadera, compartida por la comunidad de auditores. No creo que este fenómeno – que no es, claro está, exclusivo de los poemas de Gelman – pueda ser explicado sólo por la temática de la lucha, de la derrota, de la rebelión y de la esperanza, del duelo y de la memoria. La poesía de Gelman es moderna porque en ella un poeta contemporáneo encuentra en su voz, la más personal quizá de la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, reconocible entre todas, porque dice y habla poéticamente la experiencia cotidiana de los ciudadanos, de los hombres y mujeres de los pueblos latinoamericanos. Porque la experiencia que se plasma en la forma rítmica del poema, comunica, iluminándolas, con experiencias hondas de muchos de sus lectores.

La experiencia poética surge en Gelman como respuesta a la experiencia degradante, empobrecedora, traumática a la que fueron sometidos decenas de miles de ciudadanos latinoamericanos en las épocas dictatoriales. El poema surge como una intensa rebelión contra la tentativa de normalización, represiva, que intentó no sólo acallar y destruir la voz de la resistencia, sino también esterilizar la lengua, oficializarla, sofocar en ella toda posibilidad de imaginación creativa.

No sólo el palito, sino toda la forma poética así como el material mismo que moldea, el lenguaje, están animados por una violencia insurreccional que se opone a la violencia que viene de afuera, que atacó la subjetividad del poeta y de quienes le rodeaban, que destruyó vidas y arrasó cultura. El poema en Gelman es territorio del terror, porque en él se evoca a menudo el terror que

sufrieron las víctimas de la violencia dictatorial, pero también el horror de las palabras mismas, espantadas por lo inaudito e indecible del acontecimiento que pretenden evocar. En la medida en que la expresión intenta aproximarse al terror indecible, se contamina, se impregna de él y corre el riesgo de volver al silencio, o de deformarse, distorsionarse. Los neologismos, las alteraciones de los vocablos, los cambios de género, frecuentes en la obra de Gelman, son en parte explicables por el sufrimiento y el esfuerzo de decir el dolor: las palabras padecen, se hieren, cuando atraviesan esa región “la más calcinada del lenguaje” que es, según Gelman, la poesía misma. La expresión de lo trágico moderno, como la del griego originario, aúna en un solo movimiento el *phobos*, el miedo o espanto, y la piedad, la compasión. También en Gelman la ternura del lenguaje surge como contrapartida del horror de las representaciones de la desaparición y de la muerte, como cuidado amoroso de las palabras así expuestas a la intemperie de un radical desamparo.

La poesía lírica, fundada sobre la norma interna del choque o trauma, implicaba en Baudelaire un alto grado de conciencia de la elaboración poética. El trauma produce un doble efecto: primeramente descalifica, por su intensidad, la capacidad de la conciencia de aprehender, de inscribir el acontecimiento. Pero estimula luego la necesidad de comprender lo que ha sucedido, de interrogar las trazas, las alteraciones que el acontecimiento ha dejado inscritas en el sujeto. Como en toda gran poesía o manifestación artística, intensidad de la emoción, y clarividencia de la expresión van juntas. Nunca el poeta es más lúcido que cuando se aproxima a sus experiencias más remotas, más inconscientes, cuando se abandona al recuerdo, diría Proust, de lo que surge de su “memoria involuntaria”.

Los dos primeros poemas de *Hacia el sur* están dedicados a desaparecidos. En el primero, “Homenajes”, surge inicialmente la figura de Hans Harp, nacido en Estrasburgo. Cuando escribía en alemán firmaba Hans, y cuando lo hacía en francés, Jean. Poeta, pintor y quizá más conocido como escultor, encabeza la serie de

homenajes a los desaparecidos (falleció en 1966). Extrañamente *Hacia el sur* debuta con la evocación de un desaparecido del norte. Quizá sea una manera de rendir homenaje a movimientos poéticos que sacudieron la estructura lírica de la poesía moderna, ya que Arp fue uno de los fundadores del dadaísmo y que acompañó luego al surrealismo. Hans Arp, Jean Arp, Juancho Arpa (como lo llama el otro Juan, Juan Gelman), es el punto de partida o el vórtice del remolino de imágenes que pone en juego el poema, el desarrollo de lo que de algún modo ya está implícito en la vida y obra del artista: dos nacionalidades, dos lenguas, la posibilidad de expresarse en diferentes lenguajes artísticos, de traducirse a sí mismo en versiones de formas diferentes y aunadas en la búsqueda de un objeto quizá inasible. Los ángeles están de duelo, reciben al alma del artista nórdico rascándose con las pezuñas de sus alas, mientras que el desaparecido del sur, el Ronco, llamado por su apodo, gira como un fantasma del mundo. Al Ronco lo mataron los militares porque “movía el amor para escuchar la voz del mundo”. Al Ronco le crecen uñas como a los ángeles y su palabra se rasca y rasga su voz para cantar el nombre de Juan (Arp, Gelman). El vértigo imaginario arrastra nombres, metáforas y continentes, y el norte se desplaza hacia el sur, los ángeles surrealistas se “mundaneízan”, vuelven al mundo de los hombres, el del Ronco y sus compañeros. En un movimiento inverso, el Ronco se angeliza. La despreocupación lúdica del dadaísmo se hermana con la poesía de la resistencia y de los compañeros. Quizá pueda entreverse aquí una expresión de la estética de Gelman : hacer “bajar” la poesía moderna, la del arte por el arte, la que enfatiza la búsqueda formal sin preocuparse de los contenidos humanos, en pos de un ideal frecuentemente vacío o exclusivamente formal. Y hacer “subir”, concomitantemente, su experiencia personal en la lengua vernácula del barrio y del tango, para hacerles alcanzar una realidad imaginaria y estética.

El Ronco se encuentra con Juancho, atraviesan la pizzería donde Juan y el Ronco navegaban hacia un mundo mejor. El poema es un verdadero “tombeau”, un monumento fúnebre palabrero en el que queda sepultado e inmortalizado el Ronco,

transformado en el verso final en un niño, en un pibe :

*“o el paraguas*

*descompuesto del Ronco bajo la muerte / pibe”.*

“Pibe”, modalidad idiomática fundamentalmente porteña, irradia como una constelación poética, hacia todo el poemario. En el segundo poema, “Aquí”, los desaparecidos parecen surgir los unos de los otros, se desvelan como un “pueblo de separados” que se juntan fugitivamente en el fluir poemático. “Aquí”, en el espacio del poema, pasan Diana, el perro amarillo de la infancia que murió tantas veces, Haroldo, Paco, Luis, Miguel Ángel, el Jote, el Ronco, y otra vez un pibe, “mi hijo”, “volando por aquí”, “un brillo de mi hijo por aquí tortolea”.

La hazaña poética de Gelman es la de haberse impregnado de la poesía moderna, de sus disonancias y sus desacuerdos, de su confianza en el poder de las palabras y de los ritmos, de su voluntad de irrupción deformante, de su atmósfera onírica, de su estética que a veces roza lo grotesco, de su delectación en el juego y en el humor del lenguaje, y haberla luego emerger de su propia voz, de sus pasiones y de sus dolores, de la tradición poética que él construye desde el presente hasta los exilios más remotos, el de los poetas bíblicos, el de los poetas judeo españoles de la Edad Media o de los místicos del Renacimiento. En su obra, la poesía resiste ante las fuerzas de lo inhumano, con esperanza y también con humor e ironía.

*“Sobre la poesía, [escribe en el poema que así se llama]*

*habría un par de cosas que decir/*

*que nadie la lee mucho/*

*que esos nadie son pocos”*

Sin embargo el “tío Juan”, otro Juan (como Gelman), que parecía un pajarito, “estuvo cantando pío-pío todo el viaje cuando se lo llevaron hasta el crematorio municipal”, y sus cenizas piaron todavía. Nada parece justificar la existencia del poeta moderno, definitivamente des-aureolado: conseguir el amor de una

muchacha, o ser candidato a presidente, u obtener que algún almacenero le fíe. La sola justificación del canto es el canto mismo:

:

*“lo lindo es saber que uno puede cantar pío-pío  
en las más raras circunstancias  
tío juan después de muerto/ yo ahora  
para que me quieras”.*

**Descriptoros: DESAPARECIDOS / DUELO /  
TRAUMA PURO / POESIA /**

**Personajes-tema: Gelman, Juan.**