

Violín y otras cuestiones: la apuesta por una poética comunicante

Violín y otras cuestiones: The bet for a communicating poetic

Félix Manuel Molina Flórez
Universidad Popular del Cesar
flex20_06@hotmail.com

Resumen:

Este artículo explora el primer trabajo del poeta argentino Juan Gelman. En este poemario, se evidencia la mediación de un YO poético que analiza la realidad y la lleva al plano del lenguaje, donde sufre una reestructuración estética hasta construir un discurso que exalta la cotidianidad como principal mecanismo de interacción con los otros. *Violín y otras cuestiones* es un poemario mayormente lírico en el que prevalece la visión permanente de un YO que expresa la visión de un sujeto que habla de sí y desde sí.

Palabras claves: Poética comunicante, YO poético, Juan Gelman, visión de mundo.

Abstract:

This article explores the first work of the Argentine poet Juan Gelman. In this collection of poems, the mediation of a poetic “I” that analyses the reality and leads it to the level of language, where it undergoes an aesthetic restructuring till building a speech that extols the everyday nature as the main mechanism of interaction with others is evidenced. *Violín y otras cuestiones* is a mostly lyrical collection of poems in which prevails the permanent view of an “I” that expresses the vision of someone who speaks about himself and from himself.

Keywords: communicant poetics, authorial voice, Juan Gelman, worldview

* * *

*Si me preguntás si me quiero comunicar,
te contesto que sí; si me preguntás si estoy dispuesto
a sacrificar algo para comunicarme, te digo que también.*

Juan Gelman

Desde el momento de su publicación *Violín y otras cuestiones* (1956) tuvo una buena acogida por parte de la crítica. El texto aparece en un momento de euforia en Argentina donde también se viven los estertores de las dictaduras latinoamericanas; en medio del fuego, la sangre y la muerte, irrumpe Juan Gelman¹ con “su violín”, quizá con la idea de apaciguar el sonido belicoso de la violencia. Es pertinente decir que Gelman junto a otros jóvenes argentinos crearon el grupo *Pan duro* y publicaron la revista *Muchachos* en la que dejaron ver sus principales motivaciones y preocupaciones al momento de escribir. La primera publicación fue impulsada por el gran poeta argentino Raúl González Tuñón quien valoraba propuesta estética de Gelman.

Si algo caracteriza el primer trabajo de Gelman es que está construido con una palabra sutil. Se evidencia en él la mediación de un YO poético que analiza la realidad real y la lleva al plano del lenguaje, donde sufre una reestructuración estética hasta construir un discurso que exalta la cotidianidad como principal mecanismo de interacción con los otros. Se observa, también, cómo esa voz camina y toma autonomía para distanciarse del poeta, mostrándonos esa cotidianidad en diferentes planos: el discurrir del hombre y las cosas, y todos aquellos problemas capitales de la condición humana: la barbarie, la frustración y la muerte. Además, hay una marcada tendencia por identificar algunos de los problemas sociales que desde siempre han atormentado al hombre: el abandono estatal, la agonía existencial y la

¹ Poeta y periodista argentino nacido en Buenos Aires en 1930. Ha publicado veintiséis libros de poesía dentro de los que se encuentran *Violín y otras cuestiones* (1956), *Carta a mi madre* (1989), *País que fue será* (2004), *El emperrado corazón amora* (2011). Ha ganado, entre otros premios, el Premio Cervantes (2007), el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo (2000), y los premios iberoamericanos de poesía Ramón López Velarde (2003), Pablo Neruda (2004) y Reina Sofía (2005).

injusticia. Por eso aseveramos que *Violín y otras cuestiones* es un poemario mayoritariamente lírico si asumimos que en la lírica prevalece la visión permanente de un YO que expresa la visión de un sujeto que habla de sí y desde sí (Navarro, 1998), y ese carácter lírico sobrepasa lo románticista y se centra en la observación de ese YO poético que nos devela algunas de las preocupaciones específicas del poeta.

Planteamos aquí que Gelman crea una voz alterna —no muy distante de él— que nos devela sus principales preocupaciones estéticas e ideológicas²; es así como podemos reconocer su toma de posición frente a algunos aspectos puntuales. De hecho, Raúl González Tuñón dice en el prólogo del libro: “En su libro palpita un lirismo rico y vivaz y un contenido principalmente social, pero social bien entendido, que no elude el lujo de la fantasía” y asegura que en muchos poemas el poeta argentino da “un toque de solidaridad con los dolores y las esperanzas de otros pueblos”. Los dos elementos señalados por González Tuñón estarán presentes en muchos de los libros publicados posteriormente por Gelman con lo que se ratifica esta hipótesis inicial.

Es claro, por eso, que Juan Gelman estructura su proyecto estético apuntándole a una poética comprometida pero sin sacrificar la estética del lenguaje, entendida esta como la acumulación de los elementos que permiten “mirar el mundo como propósito de armonía” (Sepúlveda, 2003, p.28). Su percepción de la ciudad y la visión que tiene de la sociedad moderna y la vida se verán presentes en toda su obra. Una poesía atravesada por la música,

² Lo señalado aquí como ideología se reduce a lo político únicamente, entendiendo que Gelman tiene, en ese momento, una clara inclinación hacia el Marxismo.

los silencios, la urbe, la naturaleza y una permanente indagación por algunos de los temas capitales del hombre: la soledad, el amor, la muerte, el tiempo y la tristeza. Una poética en la que existe un desdoblamiento de la voz de Gelman que se nombra así mismo, como sucede en el poema *Oficio (V 59)*: “Quién me manda, te digo, siendo un juan,/ un juan tan simple con sus pantalones” o en este sin título (61) “y tan juan como suelo entré a la calle”.

A la par de ese marcado lirismo —presente no solo en su primer libro sino en posteriores— se puede percibir todos los elementos que Benedetti (1981) reconoce en los que él llama los poetas comunicantes. En este ensayo nos proponemos reconocer aquellos aspectos puntuales y explorar hasta qué punto la comunicabilidad poética se sitúa por encima de cualquier otra preocupación estética y comprobar si, como dicen algunos críticos, Juan Gelman es un poeta cuya preocupación no ha variado a pesar de que ha explorado diversas formas de expresar sus inquietudes.

Una poesía que comunica

Mario Benedetti en el libro *Los poetas comunicantes* (1981) entrevista a una serie de poetas latinoamericanos que tienen ciertas coincidencias temáticas, e indaga sobre lo que cada uno de ellos reconoce dentro de la función que le ha sido encomendada al poeta. Para Benedetti, los poetas entrevistados tienen una propensión por explicitar sin muchas complicaciones todas sus concepciones políticas mediante un discurso cotidiano, no obstante poético. En lo que aquí respecta, repasaremos algunos de los conceptos emitidos por Gelman que servirán de apoyo para sustentar nuestra proposición.

En primera medida, observemos la definición que hace Benedetti (1981) de lo que es un poeta comunicante: “Poeta comunicante significa, en su acepción más obvia, la preocupación de la actual poesía latinoamericana en comunicar, en llegar a su lector, en incluirlo también a él en su buceo” (p, 16). Los poetas incluidos por Benedetti nacieron entre 1920 y 1935 quienes, impulsados por las revoluciones española y cubana, empezaron a soñar con la libertad y la realización humanas. Idealizaron una Latinoamérica libre de dictaduras y opresiones y empezaron a hacer explícitas todas sus opiniones mediante una poesía más próxima al realismo que al vanguardismo, que utilizaba un lenguaje coloquial para construir un discurso literario.

La apuesta de escritores como Roque Dalton, Nicanor Parra, Jorge Enrique Adoum, Ernesto Cardenal, Gonzalo Rojas, Eliseo Diego, Roberto Fernández Retamar, Idea Vilariño y Juan Gelman, entre otros, por una poética consciente que en cierta medida mostrara la visión crítica de los intelectuales entorno a los estragos del totalitarismo, permite reconocer que la poesía es, tal como lo plantea Heidegger un testimonio de la historia y el elemento principal que la hace posible. Estos poetas mostraron esa realidad en la que habían crecido. Algunos como Dalton, incluso, justificaron la lucha armada como forma de reivindicación de los derechos y la libertad en nombre de la revolución; otros más alejados de una afiliación política como Rojas y Vilariño desentrañaron realidades más intimistas que sin embargo vinieron a ser valoradas comunalmente. Otros, incluso, con inclinaciones religiosas como Cardenal y Diego dejaron ver su descontento por la realidad de una Latinoamérica golpeada por la tiranía. Pero todos, no obstante, se incorporaron a una forma

comunicacional y convirtieron la poesía en un instrumento de divulgación y una expresión testimonial de la época. Todos defendieron una postura que podría ser vista como populista si se mira desde una óptica anacrónica. No obstante, le apuntaron a reconocer que el artista, sea cual sea su campo de acción, se constituye en una voz que se erige para salvar la memoria humana.

Los llamados poetas comunicantes tienen unas preocupaciones comunes que atraviesan sus obras. Por un lado está la invitación a iniciar una revolución, una que se vuelva hacia la gente y reconozca la libertad del individuo por encima de cualquier otra consideración individualista. También, hay una constante preocupación por denunciar todos aquellos hechos que de una u otra manera maltratan al ser humano y lo obligan a vivir en condiciones de miseria y abandono. En este sentido, podríamos decir que estos poetas configuran una poética social que pretende emancipar al ser humano. Una poesía comprometida que parte de la poética de Martí y de algunos eventos históricos de reconocida trascendencia como la Revolución Española y posteriormente la cubana, como lo habíamos mencionado anteriormente.

Varios elementos son los que propone Benedetti al considerar la comunicabilidad de los poetas en mención: los discursos social y político, la sencillez del lenguaje, lo cotidiano como punto de partida, la recuperación de la anécdota, la visión romántica, la crítica a la modernidad, la construcción de una poética lírica, el contacto con el pueblo, la concepción de patria, etc. Todos estos elementos están presentes en *Violín y otras cuestiones* y han

estado de alguna manera presentes en toda la obra del poeta argentino. Miremos en el siguiente cuadro algunos ejemplos que nos permitirán corroborar la aseveración anterior:

El discurso social y político	La sencillez del lenguaje	Lo cotidiano	La recuperación de la anécdota	La crítica a la modernidad	Poética lírica
Pasan los hombres. Luchan por su estatura, / por un pan milagroso de porvenir. (29) (...) yo no robé, no asesiné, fui niño/ y en cambio me golpean y golpean. (44)	Hoy que estoy tan alegre, qué me dicen,/ me miro el pecho y río (61) Me he acostumbrado a beber la noche lentamente (63)	Clavada está en el medio de mi pueblo. / Todavía golpea en lo más puro. (50) Ciudad, ciudad, hoy te amo como nunca, hoy no te hiero... (62)	Aquí vinieron, construyeron casas,/ relojes, sillas, lápices, pañales/ (48) Te has quedado, don luis, como te digo, preguntándote el tiempo en que jugabas a la escondida con el negro (41)	Un grave industrial hace negocios./ Un vago duerme junto a la banquina (...)Un angustiado compra cianuro (27) Cómo duele./ aprender a contar por bombarderos y el cielo de pizarra! (51)	Ven muchacha, he Llegado. Caminaremos. / Deja atrás esa música triste. / Con mi juan, el del triste violín. (30) Hijo mío, te quiero, desde ya, desde el fondo...(46)

Ahora bien, ¿Cómo se manifiesta esa comunicabilidad en la poética de Gelman? ¿Cómo logra insertar a un destinatario sin el cual no sería posible concebir la poesía como una herramienta comunicativa? ¿De qué manera hay una clara interacción entre el poeta, el lenguaje y el oyente? Ciertamente Gelman en *Violín y otras cuestiones* asume la postura de un poeta sencillo que se aleja de la excesiva retórica para encarar las situaciones de la cotidianidad argentina. A él no le parece interesar la idea del poeta como agente observador de la naturaleza sin entrar a participar de los conflictos sociales y la problemática en la que se encuentra inmiscuido el ser humano, tal como los poetas románticos. Más bien, se muestra preocupado por explorar la naturaleza humana y poner de relieve los principales problemas que lo atañen. O dicho de otro modo, Gelman es un poeta que comunica sus percepciones a través de un lenguaje estructurado desde su propia experiencia. Todo eso en

concordancia con lo planteado por Villegas (1976) para quien la poesía “es un acto de comunicación en el cual el poeta a través de la voz poética —que denominamos yo poético o hablante lírico— nos dice algo acerca del mundo o de sí mismo” (p. 21) ¿Acaso no es eso lo que hace Gelman en *Violín y otras cuestiones*?

Un HABLANTE que habla a un OYENTE que oye.

En el ya clásico ensayo *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Heidegger (1998) analiza algunas sentencias emitidas por el poeta alemán para reconocer los elementos que convierten dicha poesía en esencial. Una de ellas señala: “desde que somos un diálogo” (p. 133). Heidegger reafirma que lo que hace universal la poesía hölderliana es la excesiva estrechez que tiene con el aspecto lingüístico y comunicativo. En la medida que es comunicativa y funcional, se convierte en una propuesta casi primigenia para comprender la génesis del hombre, si se acepta que el hombre es un ser netamente comunicante y comunicativo.

Y en ese mismo sentido Heidegger dice: “nosotros los hombre somos un diálogo. El ser del hombre se funda en el habla; pero esta acontece primero en el diálogo” (p. 133). Esa dialéctica comunicativa del hombre con el hombre y con el universo que lo rodea lo hace más concreto, más real. Es decir, en la medida en que el hombre dialoga está confirmando su existencia: “El diálogo y su unidad es portador de nuestra existencia” (p. 134). Y ese diálogo está presente desde siempre, y le ha permitido al hombre entrar en permanente

interacción con los dioses, con quien comparte la facultad de comunicar: oír y hablar entre sí.

Por eso creemos que la comunicación solo es posible cuando los que intervienen en ella están situados en el mismo contexto y comprenden los elementos de la que está rodeada. No es posible una comunicación direccionada cuando uno de los agentes participantes desconoce las realidades en las que se estructura dicha comunicación. No así los personajes o destinatarios escogidos por Gelman para que escuchen el mensaje de su poesía. El poeta argentino parte de una realidad conocida por todos, sufrida por todos, dialogada por todos, de manera que cada expresión dicha será entendida por los oyentes. Al respecto dice Gelman a Benedetti (1981): “El primer libro de poemas tenía elementos diversos, pero hay un elemento que permanece en todos: es la cotidianidad, entendida esencialmente como realidad” (p. 188). Esa realidad a la que se refiere Gelman no es otra, en el caso de *Violín y otras cuestiones*, a una en la que es prácticamente normal la desigualdad social que ha imperado en Latinoamérica, contra la los marxistas han luchado desde el principio.

Observemos, por ejemplo, (y retomando el carácter lírico del poemario) cómo el foco de acción del YO poético se sitúa ante cuadros que nos develan las preocupaciones del poeta por tomar una posición clara frente al lector y hacerlo partícipe. En un fragmento de *El caballo de la calesita* (24) nos encontramos ante dos situaciones que parecen contradictorias. Por un lado: “Un grave industrial hace negocios./ Un vago duerme junto a la banquina, mientras que por el otro (Transitando de risas y de niños/ gira el caballo de la calesita)”.

Los dos versos iniciales nos muestran la percepción vista por el YO poético cuando pone en el mismo plano de acción “la industria y los negocios” con la “indigencia” y el abandono del que es víctima el “vago”. Sin embargo, en otro plano aparece un grupo de niños (que desconocen su entorno) “transitando de risas” en el carrusel. Esa visión fatídica de Gelman concuerda con su hasta entonces rechazo hacia el capitalismo al que consideraba, junto con otros poetas, no solo “el enemigo número uno de la poesía” (p.189), sino como el peor mal de la humanidad. Podemos constatar sin mayor esfuerzo qué intención comunicativa nos presenta Gelman en este poema: mostrar la decadencia de la ciudad y el futuro incierto en el que se encuentran los niños.

Otro ejemplo que podría servir para ilustrar esa tendencia de dar a conocer la toma de posición del poeta frente a la situación, lo podemos observar en el poema *Crepúsculo distinto* (29). “Pasan los hombre, luchan por su estatura, / por un pan milagroso de porvenir”. No se requiere de mucho esfuerzo para reconocer que detrás de esta sentencia hay una gran preocupación que lleva al poeta a indagar sobre el futuro, el futuro donde indefectiblemente tendrá que habitar después.

Pero quizá donde esté más marcado ese aire de discurso dirigido a un destinatario específico sea en este fragmento de uno de los poemas de la sección *El amor ha crecido* (62): “ciudad, ciudad, hoy te amo como nunca,/ hoy no te hiero, apenas hoy si te/ toco, apenas si rozo tu armadura/ de asfalto y piedra y barro y hombres de/ cojón y viento, apenas si te sigo/ mañanero, salud”. Hay un hablante lírico que ha definido totalmente hacia quién

va dirigido ese “mensaje” mítico: una ciudad que no solo es de concreto y calles sino de desolados que andan y divagan por ahí como a la espera que una palabra los nombre. Un oyente que se sitúa en un espacio real y que lo materializa y humaniza a la vez. Hay una voz que manifiesta un amor por una ciudad en la que ha nacido y que por ende merece toda la atención por parte del poeta.

Poetizar la política o politizar la poesía

Decía Aristóteles que el hombre es un animal político por naturaleza. Muy a pesar de la tendencia de animadversión que se tenga contra la política siempre se estará involucrado en ella de una u otra manera. Más aún la literatura, que se ha constituido en una forma plena de hacer explícitas las opiniones sobre diversos temas. Es decir, toda literatura es en sí política en la medida que permite conocer de manera tácita o abierta la visión de mundo del creador.

Los poetas comunicantes, en su mayoría, como ya lo insinuamos más arriba, expresaban una abierta defensa por el marxismo al considerarlo una forma de alcanzar la igualdad y la libertad. El caso puntual de Gelman nos permite descubrir que todo ese capital político suyo está presente, no solo en su primer libro, sino en toda su obra. De hecho, él mismo lo reconoce: “otro elemento que ha estado presente en mi obra, ha sido el social y político. De muy joven, entré a militar políticamente”. Pero, ¿Cómo no hacer que esa visión política plague la estética? ¿Hasta qué punto la conciencia de lenguaje de Gelman está protegido

contra manifestaciones panfletarias y un discurso sobrecargado de arengas y mamertismo?

Eduardo Milán³ (Gelman, 2005) nos ayuda a comprender este punto:

Pero la conciencia política en esta poesía —y si todavía hubiera que hablar de méritos en la poesía de Gelman— nunca estuvo separada de la conciencia estética y creativa del lenguaje. No se trató nunca, desde muy temprano, de traducir al poema los enunciados de un discurso político ni convertir el poema en proclama: el acto de Gelman siempre creó las circunstancias, desde el lenguaje, para que el poema pudiera hablar de lo político. Lo político, entonces, no como ingrediente temático sino como acontecimiento dentro del poema (p.9-10)

Gelman sabe, como Atahualpa, que el poeta debe fijar su “mirada” en temas concretos. “De tanto mirar la luna ya nada sabes mirar” es la sentencia que el poeta indigenista argentino les recuerda a los otros escritores que están a espaldas de la cotidianidad. Con este pronunciamiento Atahualpa Yupanqui resumió el papel, más allá de lo estético, que todo poeta debe asumir frente a las realidades sociales. Y Gelman parece entender que el compromiso del escritor no es solo con la palabra y con la esencia de la poesía como realidad de pensamiento, sino que el poeta es la voz de su tiempo, y por ende debe poner de relieve desde una estética particular la realidad real en la que se circunscribe; dar testimonio de la historia para condensarla en el universo mismo del poema.

En este mismo sentido Heidegger, reconociendo la esencialidad de la poesía de Hölderlin declara la importancia de la poesía en la construcción histórica: “La poesía no es un adorno

³En el prólogo de la edición.

que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia” (p. 26). Dicho fundamento encuentra su asidero en la construcción axiológica del poeta que ha decidido escribir su propia versión de la historia que sumada a otras propuestas estéticas temporales, constituyen la versión poética de la historia, desligada de la oficial y la furtiva que casi siempre prevalecen.

Barthes (1997), por su parte, asume que la construcción histórica es importante en la medida que nos permiten identificarnos. Plantea, además, que las situaciones históricas forman la identidad de las escrituras revolucionarias. Quiere decir esto que toda escritura que se pretenda insurrecta es producto de la acumulación de eventos históricos que han sido comprendidos y que pretenden ser, por el autor, extrapolados de algún modo. Evidentemente hay momentos en los que el escritor se ve abocado a testimoniar lo que ve, lo que oye y lo que siente. A eso se refiere Octavio Paz (1996) cuando dice que toda “actividad poética es revolucionaria por naturaleza” (p. 13). Así pues, todos estos elementos están claramente condensados en *Violín y otras cuestiones*, sobre todo cuando asume los hechos históricos de mayor relevancia.

Con relación a la importancia de lo histórico en el quehacer artístico, tocaremos dos hechos significativos en la historia de Argentina y el mundo. El primero al que haremos referencia tiene que ver con la controvertida ley expedida por el Congreso argentino en 1902 y que se conoció como la Ley de Resistencia, que es referenciada por Gelman en su poema *Un viejo asunto* (V 47). Una ley que maltrató durante varios años a los extranjeros que buscaban

asilarse o exiliarse en Argentina; una ley que disolvió organizaciones sindicales que propendían por defender la dignidad de los trabajadores; una ley, que supuestamente defendía el patriotismo y el nacionalismo de los argentinos; sin embargo, para el argentino Gelman era una ley descabellada.

Y la explicación no es otra que la respuesta del poeta, de su experiencia interior, como “inmigrante”. A pesar de que Gelman nació en Argentina era hijo de unos judíos ucranianos que decidieron emigrar a América en busca de mejor fortuna. Ese hecho histórico que podría ser simplemente ignorado por tratarse de un hecho pasado, es recordado por Gelman quien, con un discurso nostálgico, da su versión del asunto: “Fue a principios del siglo./ La ciudad se ponía los pantalones largos”. De repente, los inmigrantes se toparon con la expulsión, con otro desarraigo: “mientras los inmigrantes descendían/ con pantalones castigado”s. Y enseguida, nos muestra la presencia de todo tipo de inmigrantes que arribaron a la argentina a finales del siglo XIX y principios del XX: “Aquí vinieron italianos, turcos,/ árabes, rusos, búlgaros, judíos,/ eslovacos, polacos, españoles,/ con los dedos del hambre en la mejilla/ con la lágrima seca sobre el pómulo,/ con las espaldas hartas del fusil,/ del knut, del palo policía”. Argentina era según esta versión de Gelman, una patria con las puertas abiertas, multicultural y plurilingüista.

Cada uno de esos ciudadanos llegaron y “construyeron casas,/ relojes, sillas, lápices, pañales,/ empuñaron la reja... aquí vinieron/ y edificaron días, esperanzas, árboles, hijos”. Pero toda esa esperanza empezó a derrumbarse cuando legó una ley cruel: “Queda prohibido para el extranjero,/ jornalero, albañil, bracero o pobre/ pedir aumento de salario,

unirse,/ luchar por su camisa (...) Tiene permiso para sufrir hambre,/ golpes y lágrimas, humillaciones (...) Puede olvidar de a poco que es un hombre,/ (...) Esta es la ley...4144./ Clavada está en el medio de mi pueblo./ Todavía golpea en lo más puro”. Esa ley no fue otra cosa que una abrupta disolución de la paz de los extranjeros y los pobres que encontraron en trabajos humildes la forma de sobrevivir. Gelman a través de un breve poema, (como recordando la sentencia de Bachelard)⁴, inmortaliza un momento histórico para que quede en la memoria colectiva de los extranjeros que como él tuvieron que vivir en carne propia esa barbarie.

El otro poema en el que Gelman despliega su visión humanista —y mira más allá de la luna como dice Atahualpa Yupanqui— y congela por un momento la historia para mostrarnos la barbarie es *Niños: corea 1952*. Este poema retrata los resultados de aquella sangrienta guerra de las Coreas donde intervino Estados Unidos a apoyar los Sur coreanos. El poema es simplemente la voz de un niño que con rencor, recuerda los estragos de la guerra “¡Cómo duele, hermanitos,/ saberse de memoria la h de hambre/ y saberse la muerte de memoria/ y saberse a los **yanquis** de odio puro!” (V 51.) Hay un claro tono de odio en estas sentencias, en contra de la invasión yanqui tan recurrente. La guerra no trae más que desolación, muerte y hambruna. Y como testigos de la guerra quedan la horfandad y los nombres de unos padres que ya no están, estampados en los cuadernos: “olvidar el cuaderno donde dice/ mamá con letras tiernas”.

⁴ Bachelard (1998) asume que cada poema debe ser completo en sí: “En todo poema verdadero, se puede entonces encontrar los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue la medida, de un tiempo que nosotros llamaremos vertical para distinguirlo de un tiempo común que huye horizontalmente con el agua del río, con el viento que pasa” (226)

La pugna interna: música vs silencio.

Desde el título Gelman nos presenta una simbología que bien podría resultar contraria. Por un lado, toma el *violín* no solo como un instrumento musical —uno de los más complejos de tocar y menos usuales en medio de una cultura como la gaucha— sino como una parte esencial de significación paratextual en la medida que refiere la complejidad de los asuntos a los que se referirá; y por el otro, la expresión *otras cuestiones* pareciera denotar muchas cosas al tiempo, pero que a la final no plantea con claridad a lo que el lector se enfrentará una vez abra el texto. Lo cierto es que el lector no se tropezará con un concierto dulce de violín; se enfrentará, más bien, a una sinfonía de expresiones humanas violentas; ha de entrar a un concierto de imágenes que dan cuenta de procesos de guerra, de barbarie y de muerte.

El violín viene a representar la idea de música y esta a su vez la significación de tranquilidad y sosiego; sin embargo, cada vez que aparece el violín o la música, florecen también el silencio y la muerte. Veamos cómo en el primer poema, *Epitafio*, se encuentra esta dicotomía: “Un pájaro vivía en mí. / Una flor viajaba en mi sangre. / Mi corazón era un violín” (V 23). Sin embargo, esa idea de tranquilidad aportada por la música termina minimizada por la muerte: *Aquí yace...un violín*. Después de la muerte reina un silencio ininterrumpido se despliega por la infinitud de la hoja; un violín sin manos que lo toque no es más que el cadáver de una música ad portas de podrirse de silencio. Un silencio que sin embargo es usurpado por el canto de un pájaro o el latido de un corazón inconforme.

Otra muestra ejemplar de esta oposición, por lo demás consciente, se puede observar en los siguientes versos: “El crepúsculo atraca al triste y solo/ violín de mi corazón. El crepúsculo toca en las esquinas/ una música gris. Y llora largamente, blandamente. / (¿No lo oís?)”. (V 25) Aquí se personifica al corazón y se le da el valor de un instrumento musical que ha sido arrebatado por el crepúsculo, que tiene una connotación de degradación frente al día. Se puede observar claramente que el yo lírico nos habla de una música triste cuando le da el tono grisáceo; cuando asume que el crepúsculo entona una melodía con su corazón. Este ambiente musical que se percibe se asemeja a la estructura misma del tango cuyo contenido recurrente es la tristeza y la melancolía producto de una insatisfacción permanente.

El pájaro o la sobrecogedora libertad.

Otro de los elementos presentes en *Violín y otras cuestiones* es el pájaro. Aunque no se especifica qué tipo de ave ronda los poemas de Gelman, es claro que cual sea tiene una significación simbólica dentro del poema. Las aves, por antonomasia, representan la libertad; la posibilidad que tienen de surcar los cielos y desplegar su vuelo sin restricción alguna, las convierten en los animales más libertarios entre los seres vivos, cuyo único límite es el vasto cielo. Las alas, una especie de brazos extendidos, pueden literalmente tocar las nubes y sentir cómo el viento soporta la pequeñez de su anatomía. Quizá ese aire de libertad sea el que quiere reflejar Gelman en algunos de sus poemas. Si bien todo el poemario es la erección de una voz a favor de la libertad y la vida, son recurrentes algunas alusiones que hace para acentuar esta insistencia. El poema *Epitafio* arranca con una

aseveración de un hablante lírico que reconoce la presencia, en un tiempo pasado, de un pájaro adentro de sí: “Un pájaro vivía en mí”. Sin embargo, en el poema este pájaro yace yerto dentro del mismo cuerpo destinado a la descomposición. Ahí se reitera esa antítesis. Pero la idea del pájaro no solo puede ser asumida con el carácter de libertad total. Es posible, y eso lo deja entrever Gelman, que haya gente que como pájaros vuelan sin encontrar un rumbo fijo donde aterrizar su vuelo: *Los hombres van y vienen. (P 27)* Aquellos, que como Luis, deciden suicidarse mientras, acentuando la tragedia con la libertad de elección de los hombres, el enunciador poético fija su mirada hacia dos pajaritos que hacen el amor: “Afuera, bajo el sol, copulan los gorriones (V 42)”, quizá quiera minimizar, a su vez, la tragedia de un ser que se halla preso bajo la jaula de su existencia.

Otro ejemplo del pájaro como símbolo de libertad, ahora limitada, se refleja en el poema “Estoy sentado como un desierto de mi deseo de ti”. En él se observa la imagen de unos pájaros desesperados que exigen libertad. Aquí el concepto de esclavitud está supeditada al de amor: “En mi corazón se agitan los pájaros que en él sembraste y/ a veces les daría la libertad que exigen para volver a ti...” (V 63).

Uno más permite ver cómo una vez más los pájaros ocupan un lugar esclarecedor en la poética de Gelman: “Estoy de novio con la primavera,/ con mi mujer y con mis manos./ Si me toco la frente con un silbo/ echo a volar mis pájaros”. Se puede constatar cómo el hablante lírico está plagado de pájaros que constantemente parecen invadirlo y que, por una razón u otra, desean emprender vuelo.

Los estragos de la ciudad

Abordar este texto de Gelman significa adentrarse a una voz que se levanta para dirigirse a la ciudad y desde ahí mirar el panorama de la Argentina de los años 50. Nos permite develar una serie de fenómenos sociales, políticos y culturales que han permanecido en la memoria colectiva de muchos intelectuales durante décadas. Habíamos dicho que Gelman si-túa su discurso desde y en la cotidianidad, y es aquí donde cobra importancia su visión de ciudad. En la ciudad que “pinta” se denotan estragos y catástrofes que se fraguan silenciosamente; pero esas catástrofes no solo son de carácter bélico sino psicológico y espiritual.

En *El caballo de la Calesita* (V 27) una mirada infantil-omnisciente analiza, desde diferentes focos, que van cambiando según varía la ubicación del hablante lírico, algunos de los problemas centrales de las ciudades, algunos de los contrastes más marcados. “Un grave industrial hace negocios./ Un vago duerme junto a la banquina; Una pareja se ama. Un angustiado/ compra cianuro, escribe y se suicida”. El hablante no solo reconoce en su ciudad los problemas de desigualdades sociales (el industrial-el vago), sino también aquellos que son de carácter emocionales y existenciales (amor-suicidio).

En el primer poema de *Viendo a la gente andar*, —una de las divisiones del poemario— nos presenta el tránsito de un hablante que mira detenido el devenir del tiempo y la cotidianidad a la que se enfrentan las personas del común. El hablante, o más bien el vidente, observa cómo la gente anda, se viste. Pero su mirada va más allá de lo externo y

entra a divisar los anhelos de esa misma gente: “Viendo a la gente andar, ponerse el traje,/ el sombrero, la piel y la sonrisa,/ comer los platos dulcemente,/ afanarse, correr, sufrir, dolerse,/ todo por un poquito de paz y de alegría” (V 37). Ahí es cuando, creemos, salta a la vista la naturaleza lírica de este poemario; cuando Gelman adopta la impostura de una voz y unos ojos para mostrarnos cuál es su verdadera visión de mundo y sus preocupaciones. Al poeta argentino le preocupa “cómo la gente llora en los rincones” a la espera de que las cosas cambien: “*acabaremos...de una buena vez por ser dichosos*”.

Pero quizá el poema que resume la visión del hombre que se enfrenta a la rudeza de la ciudad sea *Oración de un desocupado* (V 43). La esquina, la calle y las piedras son algunas de las imágenes a las que recurre el enunciador poético para ponernos frente a un hombre que se haya abandonado, solo en medio de la intemperie y sin pan, reclamándole a una imagen divina que la reconoce cruel o despiadada. Es este poema el que sintetiza todas las preocupaciones del poeta frente a los asuntos que entran en *las otras cuestiones* diferentes al violín.

Aquí algunos versos que muestran la discrepancia que *un desocupado* tiene con Dios: “Desde los cielos bájate, si estás, bájate entonces,/ que me muero de hambre en esta esquina”. El desocupado es producto de la ciudad. Nos muestra a través de esta oración, que más bien es un reclamo, el inconformismo que le genera el saberse abandonado y con hambre. Pero, ¿Qué intenciones tendría Gelman para tomarse el derecho de erigir una voz que visibilizara a los abandonados y los hambrientos? ¿Por qué le canta a la otredad? Anderson (2003) en su historia de la literatura Hispanoamericana nos ayuda a descubrir que

Gelman es un “lírico que tañe una lira de muchas cuerdas, desde la de la ternura hasta la de la ironía; además de cantarse a sí mismo en momentos de soledad, canta mientras observa los conflictos sociales de su tiempo” (p. 403)

Dichos conflictos sociales a los que se refiere Anderson hacen ecos en las calles, en las esquinas, en la urbe, hasta donde a veces la voz de la oficialidad no llega; entonces el artista o el poeta, se acerca para desempolvar esos silencios y materializarlos a través de la expresión artística o poética. Esta reconstrucción de la realidad es posible una vez el poeta ha tenido una experiencia íntima con la realidad y se siente motivado para escribir. Por eso Rupérez (2007) asegura “Toda obra representativa es la consecuencia de una experiencia del mundo singular que contiene denominadores comunes humanos rarificados o intensificados hasta el punto de hacerlos inconfundiblemente propios” (18)

Gelman, ante los oídos sordos del establecimiento, reclama a una deidad —resulta irónico que terminémosle pidiendo a una deidad los bienes o derechos que otros humanos tienen que darnos— se mantiene hasta el final de la “oración”: “Padre, bájate,/ tócame el alma, mírame/ el corazón, yo no robé, no asesiné, fui niño/ y en cambio me golpean y golpean. Un reclamo que se cierra con una diatriba contundente: ¿Qué han hecho/ de tu criatura, Padre?/ ¿Un animal furioso/ que mastica la piedra de la calle?”(V 14)

Mucho se podrá decir del primer trabajo de Gelman que se excede en su visión comprometida con la realidad histórica de su país, que es una poética próxima a ser sectaria o contestataria. Ciertamente es que toda expresión artística, incluyendo la poesía, tiene un lado

revolucionario, como lo dijera Octavio Paz, y Gelman en este primer trabajo así lo deja evidenciado. Quizá Gelman crea con Borges (2001) que “Quienes dicen que el arte no debe propagar doctrinas, suelen referirse a doctrinas contrarias a las suyas” (p. 34).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anderson, Enrique (2000), Historia de la literatura Hispanoamericana. Tomo II. Época contemporánea. México: Fondo de Cultura Económica.

Artel, Jorge (2010). Tambores en la noche. Colombia. Universidad de Cartagena y Ministerio de Cultura.

Bachelar, Gastón (1998). El derecho de soñar. México: Fondo de Cultura Económica.

_____ (1998). La poética de la ensoñación. México: Fondo de Cultura Económica.

Basave, Agustín. (2002) ¿Qué es la Poesía? Introducción filosófica a la poética. México: Fondo de Cultura Económica.

Benedetti, Mario. (1981). Los poetas comunicantes. México. Marcha Editores.

Borges, Jorge Luis (2001). Otras Inquisiciones. Bogotá. Biblioteca el tiempo.

Gelman, Juan (1956). Violín y otras cuestiones. Argentina. Ediciones Gleizer.

_____ (2005). Pesar todo. Antología. México. Fondo de Cultura Económica

_____ (2001). Valer la pena. Argentina. Seix Barrar. Biblioteca Breve.

_____ (1997). Incompletamente. Buenos Aires. Seix Barral. Biblioteca Breve.

_____ (1994). De palabra. Madrid. Colección de poesía Visor.

_____ (1994). Los poemas de Sidney West. Seix Barral. Biblioteca Breve

Guerrero, Gustavo (1998) Teorías de la lírica. México: Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, Martín (1988) Arte y poesía. México: Fondo de Cultura Económica.

Itaka (2004) Revista del Lenguaje (Año 1 volumen 2) Valledupar. Ediciones Universidad Popular del Cesar

Paz, Octavio (1996). El arco y la lira. México. Fondo de Cultura Económica.

Rupérez, Ángel (2007). Sentimiento y creación. Indagaciones sobre el origen de la literatura.

Sepúlveda, Ángel (2003). Estética y simetrías. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Navarro DURÁN, Rosa (1998). Cómo leer un poema. Barcelona: Ariel Practicum.

Villegas, Juan (1971) Estructuras míticas y arquetipos en el Canto General de Neruda. Barcelona: Editorial Planeta