

La reedición de los primeros libros de Gelman



Daniel Freidemberg

Habíamos leído a Juan Gelman, lo admirábamos, pero no teníamos sus libros: es la carencia que Ediciones Caldén vino a reparar cuando reunió en un volumen los cuatro primeros libros de Gelman, *Violín y otras cuestiones*, *El juego en que andamos*, *Velorio del solo* y *Gotán*, de 1956, 1959, 1961 y 1962, respectivamente. En realidad, sí teníamos un libro, que nos impactó a unos cuantos, *Los poemas de Sidney West*, publicado en 1969 por una editorial relativamente “grande”, en comparación con las de los libros anteriores, Galerna. Gelman, ingresaba, por así decirlo, “a otro nivel”, aunque ya había excedido el ámbito nacional con *Cólera Buey*, una edición cubana de 1965 a la que no teníamos cómo acceder. Pero el de *Sidney West* es, justamente, el Gelman posterior a la etapa de *Cólera Buey*, en la que su poética se reformuló para volcarse a una aventura incierta y permanentemente renovada, de la que el poeta no va a bajarse hasta su muerte. Del otro, el de los inicios, yo había leído sólo *Gotán*, que fue el que me llevó a descubrirlo deslumbrado, y *Velorio del solo*, además de algunos poemas de *Violín* en antologías. Ninguno de los cuatro se conseguía en librerías, de modo que la edición de Caldén, hace ahora cincuenta años, fue acceder a un tesoro.

Con el “nosotros” me refiero a quienes, entre los que estábamos por ese entonces llegando a la poesía, veíamos en la que se llamó “la generación del sesenta” un camino deseable, por varios motivos. La extraordinaria posibilidad, sobre todo, de articular la viva realidad del país y la época, con lo que de eso a uno lo afecta y lo compromete, con una actitud plebeya y una escritura poética elaborada, nada convencional, lanzada a instalar en ese terreno, el de la escritura, un vuelco tan atrayente como el que aspirábamos en la vida. Se dice, y probablemente así sea, que la irrupción del coloquialismo sesentista se dio con *Violín y otras cuestiones*: otro aire, una soltura hasta entonces desconocida, un trabajo de la materia verbal en el que tanto como veíamos valorizada nuestra propia habla, nuestras entonaciones, nuestras maneras de ser tiernos, burlones o reticentes, encontrábamos nuevas posibilidades de poner en juego la inteligencia, la imaginación, la capacidad de extrañeza ante los desafíos de la palabra lanzada al disfrute de producir “lo poético”. Se sabe: Juana Bignozzi, Roberto Santoro, Horacio Salas, Eduardo Romano, Ramón Plaza, Alberto Szpunberg, Luis Luchi, Humberto Costantini, entre otros. La cercanía con Gelman se advierte especialmente en Bignozzi y Szpunberg, pero los rasgos de lo que abrió *Violín* están, en mayor o menor medida, en todos: vitalidad, mirada crítica hacia el estado de cosas, humor, sensibilidad puesta en los hechos y las cosas de la plebeya vida de cualquiera, avidez por lo que pueda haber de revelación en el manejo de los recursos poéticos, algún toque sentimental, creatividad, desacartonamiento, ninguna solemnidad ni grandilocuencia.

Con marcas de Raúl González Tuñón –que lo prologó y que treinta años antes había publicado en el mismo sello, Gleizer, su primer libro, *El violín del diablo*– y, sobre todo, de César Vallejo, *Violín y otras cuestiones* abre, en la edición de Caldén, un rumbo de escritura que se va volviendo, de libro en libro, cada vez más singular, más sutil, más complejo en sus implicaciones, más refinado si por eso se entiende una pericia en la elección de las palabras, en la administración del tono y el ritmo. No incluye todos los poemas de *Violín y otras cuestiones* ni de *El juego en que andamos*. Del libro del 56, Gelman eliminó cinco, que reaparecerían en la edición facsimilar de Seix Barral en 2006, con la excepción de “Zapatitos”, casualmente o no el poema de *Violín* que más repercusión tuvo y sigue teniendo, por ejemplo, en diferentes sitios de la web. Ni en el volumen de 1970 está ese poema ni en la *Poesía reunida*, de 2011, ni en el volumen que con el título de *Gotán* publicó Seix Barral en 1996 y que en realidad es la tercera edición del cuarteto antes compilado por Caldén –la segunda edición, por Libros de Tierra Firme, es de 1989–, ahora presentado con un título unificador, el del último de los cuatro libros reunidos. El motivo de la elección tal vez responda al renombre del libro de 1962, considerado por muchos el más emblemático de la poesía argentina de los sesentas. Se trata, anuncia un texto en la contratapa de la edición de Seix Barral, del “apogeo” de “una voz”, vinculada a un “período de invención y descubrimiento” que “los tres primeros insinúan”.

Si Jorge Luis Borges, al reunir su obra, extirpó los tres primeros libros de ensayo y reelaboró los tres primeros de poemas, da la impresión de que Gelman decidió en algún momento marcar una distancia entre sus cuatro primeros libros y el resto de su poesía, confinarlos a una fase preparatoria. Como si no pudiera o no quisiera reconocerse ahí. No cuesta vincularlo con algo que en 1964 escribió Francisco Urondo en *Zona de la Poesía Americana*, una revista que en cierto modo prolongaba la experiencia neovanguardista de *Poesía Buenos Aires*, acercándola a las inquietudes político-existenciales de los sesentas: “Si en *Violín y otras cuestiones*, que ‘es un libro flojo’, se advertía que su autor ‘había escuchado silbar a lo lejos’, llegó el momento en que ‘Juan Gelman se da cuenta de que quien está silbando es él mismo’”, anuncia Urondo en 1964 al presentar una muestra de poemas que aparecerían luego en *Cólera buey* o cercanos a esa línea poética.

Sobre *Cólera buey* escribí una vez que “es el tramo donde los modos de hacer poesía de Gelman entran a descalabrarse, a probarse, a jugar, a ponerse en juego. Como en *Gotán*, pero más, desde aquí en adelante Gelman sabrá que poner en juego la poesía implica no tomarla del todo en serio (porque las cosas que se aman, las que merecen hacerse, no se toman en serio: se hacen), para así encontrarse de otra manera, más limpia tal vez, con la poesía”. Ese “silbar por sí mismo” del que habla Urondo puede tener que ver con la ausencia de algunos rasgos del coloquialismo sesentista: decae, por ejemplo, el pacto de familiaridad entre el lector y el texto que esa poética suponía, con la correspondiente posibilidad de una lectura más conflictiva e incierta, menos previsible o menos inmediatamente resoluble. Es evidente que entre *Gotán* y *Cólera buey* hay un salto, o incluso una ruptura. Una larga elaboración de la ruptura: “Este volumen reúne un poema al comandante Guevara y los restos de 9 libros inéditos escritos en un momento muy particular de mi vida”, escribe, en una advertencia que abre la edición definitiva de *Cólera buey*, Gelman. Aunque la edición cubana es de 1965, los años en que aparecen fechados los “restos de libros” en la definitiva van de 1962 a 1968, un período en el que Gelman, a la vez que se va del Partido Comunista, empieza a relacionarse con intelectuales y poetas cercanos a las neovanguardias, especialmente Urondo. Hay motivos para suponer que no estaba para nada en desacuerdo Gelman con las palabras con que su obra era valorada en *Zona*. Como para confirmarlo, en su primera antología personal, *En abierta oscuridad* (Fondo de Cultura Económica, 1993), no aparece ningún poema de los cuatro primeros libros, y sólo uno, de *Gotán*, en la segunda, de Ediciones Desde la Gente (1994).

Unos cuantos de los poemas de *Gotán*, sin embargo, están todavía entre los que se consideran “clásicos” de la poesía argentina, más allá de los años y las generaciones (se los menciona, se los cita, aparecen reproducidos en diversos medios): “Gotán”, “Anclao en París”, “Mi Buenos Aires querido”, por ejemplo. Podría decirse que todo *Gotán* es de hecho un clásico. Ya desde el siempre recordado primer verso del primer poema, “Esa mujer se parecía a la palabra nunca”, la consistencia y la singularidad de esa serie de textos sigue suscitando lecturas, no necesariamente –y ni siquiera mayormente– de origen académico. Gelman *silba* en ese libro un *silbido* muy propio, puede decirse, contra lo que opinaban Urondo y él mismo. Lo que había irrumpido en *Violín y otras cuestiones* y va reelaborándose en *El juego y Velorio*, aparece ahora decantado, trabajado por una conciencia más sagaz y menos inocente, liberado de los que podrían ser vistos como desbordes sentimentales y traspies retóricos, a la vez que se extienden el gozoso juego con la imaginación y, sobre todo, el humor, ciertamente un humor muy porteño, irónico y no poco autocrítico: “Los poetas se mueren de vergüenza, / ningún decreto los prohíbe, / ninguna radio los calumnia, / los poetas se mueren de vergüenza. // Alguna vez, de noche, / se ve pasar a un poeta con camello, / ubro de péstalos con crama espaminostas, / lástima, lástima, dicen las vecinas, / porque era un buen muchacho.”

Parecería estar fermentando ahí la ruptura que va a estallar en *Cólera Buey*, y no es sólo con la obra anterior del autor o con la poesía argentina de los sesentas que pone distancia esa mirada sarcástica. Como se irá viendo de ahí en adelante, es a lo que está instituido como “poesía” y al status del poeta en la sociedad, en algún punto coincidiendo con la “antipoesía” que unos años antes, en Chile, había lanzado Nicanor Parra. De un modo más radical, por esa misma época, algo así estaba intentando en Argentina Leónidas Lamborghini, sin que entonces hubiera contacto entre Gelman y Lamborghini ni entre sus obras. Buena parte del impacto de *Gotán* se debe, probablemente, a su capacidad de asumir una toma de posición que venía pidiendo cancha, en la Argentina y en el mundo. El señalamiento de la escasa o nula incidencia social de la poesía y los poetas corre pareja con la actitud irónica y lúdica con que es encarada la escritura poética y con un cierto disfrute de la desconfianza hacia las posibilidades comunicativas del lenguaje: ir hacia lo que no está reconocido como “poético”, o más bien dar los primeros pasos en esa dirección. En ese sentido, en el recorrido que va del lirismo extremo y la apuesta a la inocencia de los primeros libros al gesto demitificador de *Gotán* pueden apreciarse los modos en que va evolucionando una insistente reflexión de hecho sobre la poesía y sus alcances, de una subjetividad arrojada a la aventura de exponerse y dirigida a la sensibilidad a una poética de la crítica y la contradicción, aunque nunca el rescoldo lírico en esta obra se apaga del todo. Siempre que por “evolucionar” no se entiende una línea de progreso sino una sucesión y una coexistencia de incursiones diversas por distintas vías de la producción de poeticidad: el llamado a explorar otras posibilidades, de poner a prueba las capacidades de la escritura, nunca dejó de ser gravitante en Gelman, desde su primer libro hasta el último

Si, como se puede suponer, la edición en un volumen de los cuatro primeros libros de Juan Gelman buscó dar por superada una etapa, como señal de que se viene algo distinto o preparando el escenario para cuando eso surja, el punto de inflexión en la historia de la poesía argentina, entonces, no es el libro de 1970 sino el del 71. En comparación, la edición de Caldén es un hito menor. Pero es un hito. Al dar por cerrada la etapa, la confirma. Eso que queda atrás, lo que se ha vuelto punto de no retorno, queda atrás en el relato de la evolución de una obra, pero, en cuanto a la potencia de significación de los textos, no deja de ser palabra viva. De no muchos de estos noventa poemas puede seriamente decirse que, como dijo Borges de Evaristo Carriego, pertenece más a la historia de la poesía que a la poesía.