



La significación del espacio.

Tópicos del Seminario, 24.
Julio-diciembre 2010, pp. 41-53.

La ciudad, la poesía, Juan Gelman

Raquel Guzmán

Universidad Nacional de Salta

Cuando un poeta se posa sobre el mundo lo desplaza
(Juan Gelman, en “Joseph Brodsky”)

1. Como mi padre era albañil, con frecuencia lo escuchaba describir casas sobre terrenos baldíos, señalaba las puertas, las ventanas, los cuartos y los modificaba exponiendo las razones de tal o cual mejora. Le bastaban las manos, los brazos, los ojos para que la casa tomara forma o para proponer arreglos en techos, paredes, escaleras, cielorrasos. Parecía que su mundo estaba hecho de paredes que crecían infatigables y de postigos que se abrían y cerraban llevando la luz aquí y allá. Él era el dueño de ese mundo y debía guiar a quien quisiera acceder. Este recuerdo vino a mi memoria cuando leí *Valer la pena* de Juan Gelman, la casa es ahora la ciudad que muestra sus luces y sombras, ciudad que se señala, se dibuja, se diseña en la trama de la memoria. El punto de convergencia entre ambas experiencias se sitúa en el carácter cenestésico que tiene el espacio y que posibilita la presente lectura del poemario.

Los poemas de *Valer la pena* focalizan alternativamente calles, casas, cafeterías, negocios, vidrieras que emergen entre imágenes brumosas en un recorrido reiterativo, muchas veces con efecto de circularidad que le va dando una dimensión corpórea;



en este sentido la ciudad es una extensión.¹ Las referencias a los lugares como también las relativas a los personajes de ese mundo, sus nombres y costumbres, sus preocupaciones y sueños van generando una atmósfera, una corporeidad. Se trata de un organismo gris atenazado por el dolor que apenas le permite moverse.

El espesor temporal, que se construye en asedios a distintos momentos del pasado, transforma los lugares a través de imágenes que los tiñen de variados matices, y van del espanto del pasado a la indiferencia del presente:

[...] Hay
que leer las reglas del espanto
en una ciudad con sol. Pero
las ciudades aplastan al sol.
(Gelman, “Paisajes”: 27).

El tópico de la ciudad gris, frecuente en la poesía de mediados del siglo XX y tan caro al rock, no sirve aquí para oponer lo citadino a lo rural, sino que se orienta a una tensión interna donde la costumbre y la rutina han sido atravesadas por nuevas leyes, las del espanto (“Los hechos hunden clavos fríos / en las certezas”). Cabe recordar que espanto no es sólo miedo, sino también la amenaza que lo infunde, el control y la delación que agitan la rutina ciudadana.

[...] La calle
limita con la distracción,
se ha vuelto
irreal totalmente.
(Gelman, “Calles”: 98).

¹ “La ciudad en tanto extensión propicia las distintas tomas de distancia, las mediciones, el cálculo y ofrece cara a ello un sinnúmero de posiciones, desde donde puede ser observada, recorrida, atravesada como si se tratara más que de un plano por el que uno trazara trayectorias, de un cuerpo con volumen y espesor” (Ruiz Moreno, 1999: 44).

Ocultarse o distraerse, vivir en la oscuridad o hundirse en la banalidad de un pasatiempo que aturda, que borre los bordes del mundo, que justifique la ignorancia o la ceguera. “La gente está desprovista de teorías” y ha decidido evadirse para no registrar ni siquiera la pobreza de la mujer que vende cigarros en las calles.

Paralelamente a esta figuración de lo local el mismo poemario se propone como una ciudad, con elementos que se presentan en una relación azarosa. No hay recorridos prefijados sino sucesiones de imágenes que remiten unas a otras o desplazan el sentido hacia los límites mismos de la verbalidad. Poemas breves y extensos, en verso o en prosa, remisiones a poetas y poemas de diversos tiempos y lugares, pliegan y despliegan las calles, pasadizos y vericuetos de un mundo donde el poeta se oculta y se extravía.

En ese recorrido la ciudad se transforma en lugar,² poco a poco se va realizando un proceso de concreción a través de la presencia de personajes, descripción de lugares, asociación con espacios cerrados que le confieren identidad. El tiempo deja ver escenas diversas que permiten situar la ciudad atravesada por la dictadura y sus transformaciones, por los llantos, el dolor, las desapariciones, las torturas, y traspasada también por las mentiras, la delación y la esperanza. La travesía de generaciones —abuelos, padres, hijos, nietos— ancla el tiempo, la ciudad poética los contiene a todos en sus diferentes edades, sus sueños y desdichas, el hablante fluctúa también en el tiempo buscándose:

En la esquina de Serrano y Corrientes
pasa el niño que fui
y no comprendo todavía. Cierra
la unión del alma con su vacío y la tarde

² “Los lugares darán profundidad a la ciudad en la medida en que ellos adquieran concreción, es decir que obtengan una figura aunque no sea más que elemental para que puedan ser aprehendidos” (Ruiz Moreno, 1999: 45).

se tiende como un pañuelo seco. Hay calles sentadas, despedidas, silben en el pasado que vendrá.
(Gelman, “En serie”: 93).

Ese lugar se construye desde la perspectiva de un hablante que desborda el tiempo, el anclaje en un característico barrio de Buenos Aires configura un deslizamiento de la ciudad poética hacia ese Buenos Aires de la infancia, pero se trata de una transición significativa que luego avanza en otras direcciones, ya que el lugar de la persecución y el desconcierto circunda al sujeto y lo quiebra.

El espacio del poemario registra también esta red de travesías en una sintaxis constantemente fracturada, suspendida, la puntuación sorprende y disloca el verso. La aparente dispersión semántica —nombres, ciudades, tiempos diversos— se reúne en el tópico de la ausencia. Perdidas están las personas, los acontecimientos, los sueños. El poemario es el lugar de la ausencia, o más aún “la ausentificación de la ausencia”, donde el propio cuerpo pierde toda posibilidad de situarse (Fontanille, 1995: 17).

Esta significación le confiere a la ciudad su carácter de espacio.³ El sujeto recorre los lugares, registra, compara, evalúa, distingue, en una perspectiva que oscila entre la dominación del lugar (conocer, describir, mostrar), y la sujeción al lugar (recorrer, rememorar). En esa red de relaciones emerge el sitio que

³ “La ciudad en tanto espacio se ha constituido de lugares que adquieren valor, unos en relación con otros. Y el sujeto y la ciudad también adquieren identidad en la medida que una mutua oposición los constriñe. No obstante la compleja red, siempre habrá lugares que sean parte de su entramado y a estos lugares los llamo sitios, lugares que no se definen por semejanza y por diferencia con otros. Un sitio es siempre igual a sí mismo y por eso los sitios permanecen en su rareza y aunque no llegan a quebrar la gramática de la ciudad viven apegados a ella para cuestionarla sin integrarse. Los sitios relativizan así su autonomía radical en la marginalidad del sistema con el que marcan su distinción” (Ruiz Moreno, 1999: 46).

constituye la clave del poemario, la *esquina*, que se abre en un amplio campo de sentido:

- cruce de calles
- arista de convergencia
- arista de divergencia
- piedra arrojada a los enemigos
- oposición, desavenencia
- darse por vencido
- muerte

2. Juan Gelman publica *Valer la pena* en el año 2001, en el título convergen una expresión coloquial acerca de aquellas cosas que en el mundo justifican una pena, tienen el intenso valor de la pena; y a la vez una expresión recurrente en la poesía de Paco Urondo⁴ que alude a que el solo hecho de vivir es tan valioso que merece pagarse el precio con la pena. Kierkegaard (2005) al estudiar la tragedia griega la distingue de la tragedia moderna porque mientras aquella parte de la pena, ésta se instala en el dolor. Como los personajes griegos el hablante de *Valer la pena* yace en la tragedia, y su pena surge de una situación absolutamente incomprendible que no ha producido ni entiende en su razón última. La pena es un gozne, una ruptura en el tránsito de la vida, y arroja al sujeto a un ámbito de inquietud y desasosiego. Frente a la calle, que se abre a las distancias y a la fluidez del movimiento. La imagen de la *esquina* se sitúa para quebrar la gramática de la ciudad, para impugnar su orden. Se trata de una metáfora recurrente que asocia lo pasado y lo presente, las transformaciones, las oposiciones en el tiempo:

⁴ Sin poder iluminarte; embarazada, sepultada, / mejor que valga la pena,
que todo salga bien. Perdón / y desconfianza: tu pesado calor / es una muela de
reproches / y agradecimientos y ternuras y miedos [Disponible en línea].

[...] ¿La
niñita que dio vuelta la esquina
llorando es absurda? ¿Como
el sonido de mi hambre hoy? ¿La insania
camina por la calle? ¿Se queda
en cualquier casa?
¿La tuyá?
(Gelman, “Diferencias”: 37).

La referencia a Hölderlin con que se inicia el poema sitúa la tensión de opuestos, locura / cordura y la alusión a la poesía; en una sucesión de giros abruptos la torsión asociativa desemboca en la imagen de la niña que llora quizás asustada / perseguida / orfanada por la insania que camina por la calle. La locura vuelve a hacerse presente y como una peste puede echar sus raíces en cualquier casa. La esquina, sitio metamórfico desliza el componente infantil —habitualmente relacionado con la protección y amparo— hacia el llanto y la locura.

En otros casos es la costumbre de la amistad, los ritos del encuentro los que se transforman, la esquina que en otro tiempo congregaba, es un lugar amenazado y esa persecución disgrega al yo en la medida que lo separa de los otros:

Hay mucha sombra militar que no me deja solo en la
esquina
donde Gerarda y yo decíamos “te soy” para decir
“me soy”, en vos, que te fuiste a vivir con los muertos.
¿Eso se hace?
(Gelman, “Certezas”: 47).

La torsión sintáctica a que se someten los deícticos construye la frontera con la muerte, mientras que el tiempo de la dictadura se esparce como una sombra. Este poema, “Certezas”, justamente se sitúa en la incertidumbre, en el doblez del mundo, en la “quieta inquietud”, en la “desazón en sazón”, en “el revés del mundo” donde la *esquina* fraterna es ahora amenaza y anuncio

de la muerte. Si aceptamos que el arte es una conjetura acerca del universo y también una teoría del conocimiento, el mundo que aquí se propone está hecho de esquirlas, de huellas, de restos esparcidos que apenas pueden asociarse, pero que es difícil entenderlos. Apenas doblar la *esquina* y ya ser otro, perdido, descentrado.

La *esquina* —como dijimos— es también la muerte. Doblar la esquina implica acceder a otra dimensión, de ausencia, de diálogos imposibles, de tiempos fragmentados. La infancia perdida es cercana a la muerte, como así también los recuerdos. El sujeto, solo, se mueve entre los dos mundos, entra y sale de ellos para recuperar el espíritu comunitario que lo uniera a ese mundo ahora ausente. Esos otros se fueron llevando consigo las vivencias compartidas, el reconocimiento mutuo, los sueños, los ideales.

Estas visitas que nos hacemos,
vos desde la muerte, yo
cerca de ahí, es la infancia que
pone un dedo sobre el tiempo. ¿Por qué
al doblar una esquina encuentro
tu candor sorprendido?
(Gelman, “M.A.”: 62).

Las iniciales que titulan el poema y remiten al hijo del autor, Marcelo Ariel, permiten situar la pena como sentimiento que atormenta por incomprendible e inexplicable. La palabra poética asume entonces la imposible sutura entre la vida y la muerte, entre el candor de la infancia que se recuerda y el crimen que produce la ausencia inaceptable.

La pena adquiere categoría estética y ancla en la imagen de la *esquina*. La ciudad supone la presencia continua de esos sitios particulares donde dos calles se encuentran o se separan, las casas muestran sus aristas filosas o sus ochavas que ofrecen un amparo al paseante. Las esquinas en las ciudades actuales son

lugar de espera, de cruces, de reunión, pero también de apuros que las hacen invisibles mientras los ojos atienden el tránsito frenético.

Las esquinas de *Valer la pena* son oscuras, nebulosas, con imágenes familiares que se transforman o se diluyen. La ciudad es entonces un conjunto de memorias y deseos que va tomando la forma de figuras que ya no valen por sí sino como signos de un mundo perdido pero latente en la memoria, un mundo en pena.

Anteaman los perdidos en la desolación. Las
derrotas de la libertad y
los jóvenes que nunca llegaron
callan en mi umbral.
¿Qué fue de tanto padre entre dos sogas?
Las vidas que perdí
ahí están reclamando.
Esto no es un poema.
Hablo de lo que fue.
De mi hijo, donde cabía
tanto mar y cupo tanta sombra.
¡A ver si se presenta la palabra!
¡A ver si puede!
¡Ahí da vuelta la esquina
para no verme más!
(Gelman, “La esquina”: 64).

El dolor lacerante ahuyenta las palabras, el poema es un estertor que registra los ecos de la muerte. Cuatro momentos se suceden, en el primero la imagen de la derrota de los jóvenes y sus idealismos silenciados, luego la pregunta retórica con reminiscencias de las Coplas de Manrique, enseguida la imagen del hijo muerto, para cerrar con la convocatoria a la palabra imposible. En el segundo y en el cuarto el espacio se torna signo: el umbral, comienzo y límite de la casa, el mundo propio conocido y controlable; la esquina, sitio de expulsión y desconcierto.

Pero la ciudad es además una sucesión de calles de destino impreciso que muestra a los abandonados, niños que piden, agobiados, en un ámbito de tristeza, suciedad y silencio:

Esta debe ser una tristeza urbana.
Los edificios no dialogan y
el cansancio silba. Niños
piden limosna y no huelen
a gardenia. Allí, secos.
(Gelman, “Olores”: 18).

Ellos fueron el objeto de la lucha de los mayores, esa distancia temporal que se tiende entre unos y otros le da espesor a la ciudad ruinosa, no es un presente, sino que el pasado se inscribe en ella como en las líneas de una mano. Como Dafne transformándose en laurel, también el hablante registra ese espesor, ya no sólo es él sino también su pasado, sus variaciones en el tiempo.

En “Olores” lo urbano es un espacio sensible (comer / oler / sentir / lastimar / dialogar / pedir) que se diseña asociado a la tristeza, lo que constituye una de las isotopías del poemario.

El poema “En serie” —que citamos antes— muestra en el oxímoron “el pasado que vendrá” del último verso, esa profunda relación tiempo / espacio que establecen los poemas, la sucesividad se vuelve circular en la medida en que la ciudad es el lugar del sujeto y el sujeto sólo puede definirse en la convergencia de espacio y tiempo. Complementariamente el mundo poético traza las distancias entre lo que está dentro y lo que está fuera. El poema es lugar que cobija; el poeta “va a sus versos como quien va a su cueva” (Gelman, 2001: 11). En principio parece encontrar allí su sitio, sin embargo a medida que avanza la discursividad se produce un desplazamiento donde todo repele. Es por eso que los lugares cerrados son oscilantes, a veces casas; otras, cueva; otras, cárcel o jaula y en muchas ocasiones son la posibilidad de ocultar la tortura, la crueldad, el crimen. Se transforman en lugares del espanto.

3. En correspondencia con la ciudad aparece la representación de país⁵ y aún de continentes, gradación semántica que supone inclusiones, del país en el continente y de la ciudad en el país; no obstante este esquema no resulta relevante para nuestras consideraciones ya que los espacios cenestésicos trazan expansiones y contracciones fortuitas cuya vitalidad se construye en y por el lenguaje. En este sentido cabe resaltar la intensidad de los campos de significación que constituyen al país:

- “país desaparecido bajo una gorra militar” (Gelman, 2001: 11).
- “Cuidado con el país que existe. / Cuidado con el país que no existe.” (Gelman, 2001: 23).
- “Vivió de rabia de país y / murió de eso. [...] Él apretaba / en la garganta la jota de jamás / para que le saliera amás a un país / de pesadillas pegadas” (Gelman, 2001: 39).
- “Lo importante es que la recibas / más importante aún / que abras así el país de la bondad” (Gelman, 2001: 52).
- “¿Estás ahí país? La palabra / avanza y choca con el vacío de la revelación. / Tiene los huesos con fiebre, es / un sueño incierto escrito por ninguno” (Gelman, 2001: 60).
- “Ese país / nos pertenece tardíamente” (Gelman, 2001: 84).

Mientras la ciudad se asocia a la pena, el país se orienta a la culpa, es el espacio de las pasiones que han cerrado la posibilidad de la vida pública y por lo tanto el ejercicio de la palabra. En el país se tensan las fuerzas que sojuzgan y agobian al sujeto, y por ello se constituye en espacio de oprobio y vergüenza. La palabra aparece turbada por las grietas que abre ese cuerpo enfermo, ese espacio de pesadilla que es el país. Los conflictos

⁵ “¿Qué hay detrás de la pared ahí afuera? / ¿Llanuras, ríos, caballos? / ¿qué hay adentro mío detrás de mi pared? / ¿Lo que sé y no quiero conocer?” (Gelman, “Hechos”: 143).

sociales se convierten en materia significante siguiendo una semiosis que registra las huellas de la dictadura, el militarismo, las desapariciones, el accionar de la represión desde el Estado y el silencio cómplice de los paisanos.

En este sentido el país es culpable, es ese espacio oscuro depositario de la sinrazón. Aquí se evidencia la posibilidad performativa del lenguaje, donde el poder tiene un papel decisivo, el lenguaje vive de las relaciones de poder, las refracta y las construye. La noción de “país” como territorio que forma una unidad geográfica, política y cultural se disgrega en imágenes reductivas (cabe bajo una gorra militar) o que remiten a la enfermedad y la ausencia.

En cuanto a los continentes no son más que trazos sobre un mantel, mientras que las distancias oscilan bajo la mirada del sujeto:

El signo de interrogación sobre el lugar, la
equivocación de la fecha dicen
que la tristeza tiene por ahora razón.
(Gelman, “Marcas”: 51).

La marca, la grafía se establece como lugar a la vez que permite situar la pregunta sobre el lugar / tiempo donde se funda la tristeza. Esta traslación es lo que llamamos espacio cenestésico.

4. Si retomamos las consideraciones iniciales de Luisa Ruiz Moreno, podemos postular que el espacio cenestésico se constituye en el movimiento que va del lugar al sitio impelido por la mirada del sujeto. En el caso de este poemario ese movimiento está orientado por la memoria incessante que “es el lugar de los lugares y [ella] no puede ser pensada sino como un espacio —una extensión y una profundidad— necesariamente topicalizado” (Dorra, 2002: 98). La pena, como un suplicio interior del sujeto, y la culpa que éste percibe en el mundo hostil que ha cambiado su trayectoria vital, son las pasiones que escri-

ben este lugar: “La mirada aleja a la mirada y/ cansa lo que sucede como / si la ciudad nada lavara” (Gelman, “Al norte”: 99).

La ciudad —como el poemario— que así se diseña es un organismo tenso, agobiado, con un aire enrarecido y quieto, suspendida en los lugares grises de la memoria. Habla por la voz de un sujeto que sostiene su discurso en la fragmentación, en la disrupción, acercando y alejando alternativamente los objetos del mundo figurado. Si la estesis, como dice Parret (1995), resulta de un efecto de contacto, la conjunción de fragmentos dispersos funge como fricción semántica que provoca constantes estallidos de sentido y así el cuerpo vuelve constantemente a quebrarse.

Pero también es ‘lo otro’ del sujeto que se hace presente frente a la mirada y a la mediación propioceptiva y constituye a esta ciudad poética como “simulacro semiótico” (1995: 12), que se afianza en una compleja red significativa. Allí están la Buenos Aires de la infancia y juventud —bares, familia, amigos, reuniones, sueños— por un lado, y la de la dictadura —persecución, tortura, amenaza, muerte⁶ que constituyen ambas una instancia de esa simulación significativa modalizada por lo sentido, esa dimensión sensible y pasional que le imprime la enunciación. Para el propio sujeto el diseño / descubrimiento de la otredad en la ciudad es una disforia, ya que sólo encuentra un objeto difuminado por las ausencias y las mutaciones, estesis activa que se proyecta al lector.

La voz enunciativa se sitúa dentro de la ciudad, pero como Jonás en el vientre de la ballena es también otro, la mira, la siente como cuerpo que ampara y acoge, o que expulsa y disgraga. De un cuerpo a otro circula el miedo,⁷ y la ciudad no sólo es la expresión de la política sino que se sitúa instaurando una políti-

⁶ Sin duda, un ejemplo contundente de esta dimensión se lee en Gelman (“CCD Automotores Orletti”: 82).

⁷ Esta consideración podría llevar a pensar el exilio como un análogo del aborto, pero eso sería tema de otro debate.

ca de la expresión. El poemario entrega a la mirada el cuerpo citadino tanto en su dimensión sensible como inteligible, en cuanto la presencia / ausencia de los espacios diseña una perspectiva de la historia de las ciudades latinoamericanas en los trágicos años 70.

Poema y ciudad son igualmente lugares del discurso que guardan y ordenan elementos configuradores de sentido. El hablante de *Valer la pena* —como Juan Preciado en Comala— recupera desde la memoria los afectos y las pasiones para modelar una ciudad, ese espacio cenestésico, que encalla en el poema para continuar viviendo.

Referencias

- CALABRESE, Patricia (2006). “El poema como cuerpo”, en Mariana di Stéfano (coord.), *Metáforas en uso*. Buenos Aires: Biblos.
- DORRA, Raúl (2002). *La retórica como arte de la mirada*. México: Plaza y Valdés.
- _____ (2005). *La casa y el caracol*. México: Plaza y Valdés.
- GELMAN, Juan (2001). *Valer la pena*. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____ (2008). “Ahí está la poesía, de pie contra la muerte”. Discurso al recibir el premio Cervantes.
- MANCUSO, Hugo (2008). “Semiótica de la percepción y de los afectos”. *AdVersus, Revista de Semiótica*, núm. 12-13.
- RUIZ MORENO, Luisa (abril-junio, 1999). “La ciudad como extensión y como espacio”, *Elementos*, núm. 34, vol. 6. México: Universidad Autónoma de Puebla. [Disponible en línea en <http://www.elementos.buap.mx/num34/pdf/43.pdf>].
- URONDO, Paco (s/f). “Dos líneas de fiebre, mareos y pronóstico”. *Del otro lado*. [Disponible en línea en <http://www.literatura.org/Urondo>].