El paraíso perdido de Juan Gelman

Elena Martín

Omai sarà più corta mia favella,
pure a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagni ancor la lingua alla mammella.

DANTE, «*Paradiso*», XXXIII, 106-108.

El último libro de Juan Gelman, *Mundar* (Madrid, Visor, 2008), se abre con un poema dedicado a la manzana robada en el jardín del Edén: fruto perdido que resplandece entre las aguas y parece esconder su herida. El poeta la contempla:

Manzana sola en la fuente,
¿qué hace sin Paraíso? Nadie ve
su cicatriz amarga.[1]

La fuente es, en la poesía tradicional, el espacio de los encuentros amorosos, de los azares súbitos y las citas clandestinas. Y en ella flota, a la espera, la manzana prohibida, que a pesar de sus promesas es incapaz de devolver al hombre al paraíso del que proviene. Su cicatriz – el mordisco – permanece escondida, velada por la luz del deseo. Sólo el poeta advierte su presencia, y se siente interrogado por su mirada pausada, por tal descubrimiento:

¿Me pregunta
a dónde fue el secreto

[1] Juan Gelman: *Mundar*, Madrid, Visor, 2007, p. 17.

de irse por tanta puerta
cerrada, alto el crepúsculo
firme, la cara que
sueña, sueña, sueña,
sin importar lo que perdió?[2]

El soñar –acción constante y duradera, como bien muestra la repetición– sobrevive a la desposesión y a la derrota. La manzana abre las puertas del Paraíso y a su vez las cierra: es paradoja del tiempo, de una vida ansiada que es nostalgia y espera. A lo largo de todo el libro, en el que aparecen y desaparecen, como ojos o fuentes luminosas, los motivos recurrentes de la poesía de Gelman (sobre todo a partir de su exilio político), el vivir se perfila como un arduo ejercicio del alma, la belleza clama contra el dolor, y las palabras ahondan en su tensión con la realidad, explorando el límite que separa lo sentido y lo dicho, lo presente y lo que ya no existe. La poesía pretende situarse en un espacio brumoso, lleno de peligros y de promesas, de una belleza que sin embargo cubre otros encantos. Su lugar fantasmal y fronterizo es nombrado en el poema «Gran lástima sería»:

La neblina de la palabra en
la neblina del mundo.[3]

El neologismo «mundar» da título a una obra en la que el poeta sigue explorando, con especial precisión, las posibilidades de una lengua que se retuerce con ternura y con dolor, que intenta por todos los medios recoger los cuerpos perdidos, los paisajes lejanos, nombrar un mundo que se debate entre la ilusión y la presencia plena. El verbo «mundar», que ya había sido utilizado por Gelman en anteriores ocasiones, sugiere un andar errático, arrastrado por un exilio que no acaba, que más allá de las circunstancias históricas que lo motivaron –y que hubieran permitido ponerle fin– llega a convertirse en la identidad misma del poeta, revelándose como un refugio a la intemperie. María Zambrano, en

[2] Juan Gelman: *Mundar*, p. 17.
[3] Juan Gelman: *Mundar*, p. 117.

su obra *Los bienaventurados*, analiza la identidad del exiliado, y construye una profunda teoría al respecto. Arroja luz sobre el concepto del exilio para otorgarle una dimensión artística y trascendente. El exiliado se distingue del refugiado, pues éste, en mayor o menor medida, se siente recibido y acogido en otra tierra. Tampoco se confunde con el desterrado, que sufre su castigo con violencia, sintiéndolo injusto y ultrajante. El exiliado posee una extraña armonía, pertenece al lugar de nadie, y explora su condición intentando llevarla hasta sus últimas consecuencias: sosteniéndose sobre el hilo que lleva de la vida a la muerte. Se trata, sin duda, de una situación límite, que permite agudizar el instinto y la inteligencia. Pero el exilio es ante todo un camino, una larga travesía por el desierto que conduce a ese territorio del abandono absoluto, del salirse de sí:

> El exiliado es el que más se asemeja al desconocido, el que llega, a fuerza de apurar su condición, a ser ese desconocido que hay en todo hombre y al que el poeta y el artista no logran sino muy raramente llegar a descubrir.[4]

Mundar es un libro lleno de incredulidad y también de esperanza, de instantes sorprendentes en los que las palabras parecen levantar el vuelo. El dolor de una vida marcada por las pérdidas surge ahora desprovisto de todo patetismo, de cualquier desgarro no armonioso, tal como expresa Zambrano. Gelman parece circundar, cada vez más de cerca, ese punto cero del exilio absoluto, en el que es capaz de revivir el amor, el asombro, la belleza. Pues «mundar» no parece significar sólo un andar errante, sino también, o sobre todo, el encontrarse con el mundo. Un transcurrir que es a la vez tiempo y espacio: santuario el que ambas categorías parecen no haberse separado todavía (como quizá sucede en la mente de los niños muy pequeños). El poeta que «munda» es interrogado por la realidad que va encontrando: la contempla desde fuera, pero sin dejar de participar de ella. Vemos así cómo las palabras Norah Giraldi-del Cas a propósito de *País que fue será* (Buenos Aires/Madrid, 2004) siguen estando vigentes: «Los títulos de

---

[4] María Zambrano: *Los bienaventurados,* Madrid, Siruela, 1990.

Juan Gelman se asemejan a la cifra exacta; son imágenes que representan el entramado de los poemas pero encierran un cierto misterio.»[5] La lectura del libro, presidida por ese misterioso verbo «mundar», se inicia (y quizá se termina también) con una búsqueda de sus posibles significados, connotaciones, etimologías. Cada palabra echa raíces en el conjunto de la lengua: contiene un espesor que permite al poeta – también al hablante común – relacionarla con un momento en que fue escuchada o pronunciada, deslizarse, a través de ella, por otras muchas palabras que surgen en cadena, o explorar las cadencias de otros versos leídos o cantados. Las palabras pertenecen, ante todo, a la memoria. Y Gelman, con sus neologismos, las proyecta no sin riesgo hacia el futuro: hace intervenir al mismo tiempo a la imaginación y la memoria.

Tal como explica Giorgio Agamben en su ensayo *Infancia e historia*, «la imaginación y el deseo están estrechamente ligados. (...) El fantasma, que es el verdadero origen del deseo, es también – en tanto que mediador entre el hombre y el objeto – lo que permite la apropiación del objeto del deseo»[6]. Y su satisfacción por tanto. Tal como comenta Norah Giraldi-dei Cas: «El fantasma revela en parte el origen del deseo, pero también es el mediador entre el poeta y el objeto singular que él busca y que el poeta delimita en su forma sensible. En la tarea poética el deseo se asocia a la imaginación»[7]. Pero no es ésta una imaginación estéril, relegada al ámbito de lo irreal y lo alucinatorio, sino que responde a lo que Agamben denomina su definición «pre-moderna»: como mediadora entre el mundo de lo sensible y lo inteligible, asociada al conocimiento, a la experiencia y a la acción. Por ello, las palabras de Juan Gelman son ante todo exploración de los límites, lucha contra la derrota, y nunca resignación que se complace en la contemplación melancólica de lo ausente.

La cita de Guillaume de Poitiers con la que se abre *País que fue será* es muy reveladora de este espíritu: «El paraíso no está atrás,

---

[5] Norah Giraldi-Dei Css: «Claves del paraíso perdido. La utopía de Juan Gelman», p. 119.

[6] Giorgio Agamben: *Enfance et histoire*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1989, p. 46.

[7] Norah Giraldi-Dei Css: «Claves del paraíso perdido. La utopía de Juan Gelman», p. 119.

quedó adelante». El Paraíso perdido es, ante todo, conciencia de los límites: promesa de superación, fuerza que alienta la actividad poética y la dota, al mismo tiempo, de un pasado – una profundidad – y una esperanza. El verbo conduce a la acción: el paraíso alcanzado en la literatura (que remitiría al Paraíso de Dante o de los poetas trovadorescos) emerge como deseo secreto de la poesía de Gelman. Volviendo al primer poema: ¿qué hace la manzana sin paraíso? ¿No necesitará, quizá, al poeta para encontrarlo? ¿No será *Mundar* un viaje en el que se intente crear o *re*crear un jardín de las delicias alrededor de la solitaria manzana? ¿Qué nos ofrece la naturaleza para realizar dicho cometido? ¿Y la palabra? ¿Pueden asociarse las dos? Dante confía en la poesía para alcanzar el Paraíso de Beatrice. Gelman, por su lado, parte del desencanto y con él construye una esperanza incompleta:

> Lo que en el contexto de la primera poesía trovadoresca se puede leer como la promesa bíblica trastocada (el paraíso en la tierra), cobra aquí otra resonancia. Desde la perspectiva de Juan Gelman, el paraíso perdido obedece, en primera instancia, al poder pasar de un lado a otro de los límites, lo que se formaliza en la construcción misma de este lugar de la experiencia de los límites que es el poema. Así, en los poemas se formula el gesto que posibilita una proyección hacia el futuro, el deseo que lleva a la acción.[8]

El acto poético es una promesa que se proyecta hacia lo inexistente: crea un cerco para intentar atraparlo, darle cuerpo a través de un lenguaje transformado, y cumple su cometido, según la formulación ya clásica de Gelman, «incompletamente». «El pájaro es, en la obra de Juan Gelman, una figura constante de la poesía. (...) El poema, a su vez, se representa a sí mismo, en un procedimiento clásico de *mise en abyme*, a través de la figura del pájaro que canta, incompletamente.»[9]. El canto que se origina, pues, es

---

[8] Norah Giraldi-Dei Css: «Claves del paraíso perdido. La utopía de Juan Gelman», p. 135.

[9] María A. Semilla Durán: «Las señales del pájaro constante: *Incompletamente*, de Juan Gelman», p. 86.

fragmentario o inconcluso. El pájaro lucha y sufre, hasta que en un momento abre la boca y deja salir un llanto que, sin ser perfecto, contiene los secretos del afán, la dedicación y la memoria:

el pájaro se desampara en su
vuelo/quiere olvidar las alas/
subir de la nada al vacío donde
será materia y se acuesta

como luz en el sol/es
lo que no es todavía/igual al sueño
del que viene y no sale/traza
la curva del amor con muerte/va

de la conciencia al mundo/se encadena
a los trabajos de su vez/retira
el dolor del dolor/dibuja

su claro delirio
con los ojos abiertos/canta
incompletamente.

El pájaro desamparado no quiere volar. Se siente herido, y querría ascender al más absoluto vacío para allí, acostado, convertirse en luz del sol. Su ambición está en la horizontalidad, el reposo. Vive atrapado en sus propios deseos, en un destino que no se podrá cumplir. De este modo, es «lo que no es todavía», siendo ese «todavía» infinito: se refiere a la promesa y a la eterna víspera. Además, el pájaro está atrapado en un sueño. Desea olvidar sus alas, salirse de sí, pero viene de un mundo de anhelos que le atrapa sin remedio. El territorio de lo deseado es su única patria, por lo que jamás podrá vivir con plenitud en el cielo o la tierra.

Es, también, un pájaro solitario, en el que se reúnen el amor y la muerte. Pretende traspasar el último límite y luchar contra el dolor. Entonces, se alzan ante él las cadenas del mundo, y no puede más que caer en su último delirio, su último intento. Con los ojos muy abiertos, siempre a la espera de «ver» algo más que lo que ofrece la vista, canta.

> De la nada ontológica del *no ser* [el pájaro de la poesía] asciende al vacío (espacio del que *lo que fue* ha sido expulsado) y lo ocupa con su materia de signos. El pájaro-poema crea así un cuerpo metafórico en el que alojar la conciencia (el saber de *lo que es*) y desde el cual proyectarla hacia el mundo.[10]

El pájaro, ignorante de su poder, recorre veloz los cielos. Convierte lo no sucedido en un eterno presente; se interna en una naturaleza aún no profanada, donde el olvido de los límites equivale a su casi desaparición, como la belleza se esconde a quien no sabe mirarla. *Mundar* nos ofrece esta visión en otro poema del pájaro, «El pato salvaje»:

> En medio de su olvido ocurre
> la grandeza del mundo en la
> fuga del pato salvaje.
> Y cómo vuela la criatura, cómo
> escribe trecho a trecho fuego
> en la forma visible
> que apuesta contra él.
> Eso es volar y los espacios
> de lo triste que era, rocan
> un todo pequeñito.
> Ave pájaro que
> cruzás el cielo como una ilusión
> de lo que fue no sido
> bajo el sol que no hace preguntas.[11]

El pato –la imagen del pájaro no aparece aquí representada por el ruiseñor que canta ni el esbelto cisne– es una criatura de los orígenes, que pertenece a otro mundo pero atraviesa el nuestro como una estrella fugaz. Nos recuerda que la naturaleza es muda, no sabe nada de sí misma, y sin embargo florece. El rastro del vuelo del pato es escritura. Su larga migración es una fuga. Se acerca al

---

[10] María A. Semilla Durán: «Las señales del pájaro constante: *Incompletamente*, de Juan Gelman», p. 86.

[11] Juan Gelman: *Mundar*, p. 19.

sol, y «cruza el cielo como una ilusión de lo que fue no sido». La extraña forma verbal nos remite a ese territorio, fundamental en la poesía de Gelman, de lo que pudo haber ocurrido. El poeta afirma en una entrevista:

> El único tema de la poesía es la poesía misma, y por eso ella puede hablar de cualquier tema, todo le atañe. (...) Esto también se puede aplicar a la realidad: *realidad, poesía eres tú*, entendiendo por realidad todo lo que quiso o pudo ser, y no es.[12]

Más que la imagen de lo irremediable, esa realidad es el punto de encuentro entre el pasado y el futuro –entendido como forma de la esperanza–, también la cima del deseo (pues en una vida fuertemente marcada por el dolor y la derrota, ¿qué mayor anhelo que cambiar el curso de la historia?), pero sobre todo el lugar por antonomasia de la palabra poética. El poema crea un espacio donde cobijar lo perdido: al igual que el ave, vive a medio camino entre la realidad y la ilusión, da cuerpo y materia a lo invisible. Y el sol, que calienta arriba, contempla la escena en silencio.

La personificación de animales o elementos de la naturaleza es un recurso constante en *Mundar*, como si la verdad poética se hallara siempre a medio camino entre lo civilizado y lo salvaje, lo instintivo y lo racional, la espontaneidad y el cálculo. Los animales representan un tipo de sabiduría oscura, inquietante, pero a la vez profunda: son la voz del corazón. Y es necesario captar el momento en que su aliento todavía habita las palabras. El acto poético es misterioso, necesita de una cuidada confluencia de sentidos, tal como se expresa en «Amistades», la historia de un pequeño fracaso:

> El poema que estaba en la cabeza
> del corazón se fue. Esto habla
> de la certidumbre de la incertidumbre
> que nadie puede medir.[13]

---

[12] Lucas Kinitto: «Poesía es una realidad que puede golpear o acariciar: entrevista a Juan Gelman», en *Servicio informativo iberoamericano*, 37, Quito, marzo de 2001.

[13] Juan Gelman: *Mundar*, p. 20.

Y si hay algo sorprendente e inconmensurable en *Mundar*, junto al corazón del poeta, es sin duda la naturaleza, ese mundo que se recorre y se observa sin llegar a desentrañar el misterio de su existencia. El sol es un elemento fundamental, pues contiene a la vez la fuerza de la vida y las brasas de la quema. En el poema «Vienen cómo» puede leerse: «El sol tiene un animal que no calma.»[14] Y comparte esa cualidad del «ser poseído» con el poeta, tal como ha expresado Gelman en «El animal», uno de sus textos más célebres:

Cohabito con un oscuro animal.
Lo que hago de día, de noche me lo come.
Lo que hago de noche, de día me lo come.
Lo único que no me come es la memoria. Se encarniza en
palpar hasta el más chico de mis errores y mis miedos.
No lo dejo dormir.
Soy su oscuro animal.[15]

El sol, emblema del día y luz de la tierra, se convierte así en un cuerpo vivo, en el que anida una extraña presencia. Podríamos relacionar esta personificación con la existencia, en la mayor parte de las culturas antiguas, de una divinidad solar, dotada de poderosos atributos. Sin embargo, el sol que invoca Gelman en sus poemas es un astro dolorido y fragmentado, en cuya ayuda es necesario acudir. De ahí la exhortación:

Hay que hacer un paquete con sol,
con los miembros del sol.[16]

Rescatar al sol del olvido, no permitir que se pierdan del todo su poder ni su magia: que no se ignore el milagro de la luz. Su correlato es, una vez más, el alma del poeta:

El doble sol, el de adentro y el
de afuera, queman. Flota

---

[14] Juan Gelman: *Mundar*, p. 38.
[15] Juan Gelman: *Salarios del impío y otros poemas*, Madrid, Visor, 1998, p. 15.
[16] Juan Gelman: «Tango» *Mundar*, p. 70.

un hilito perdido entre los dos.
En las noches de primavera suaves
la luna vegetal vigila.
¿Y eso qué
tiene que ver con la mano que lleva
rosas en su rincón? ¿Para el tiempo
en ese gesto dulce? ¿Se detiene
y no mueren las rosas
en el rincón de la mano? (...)[17]

Un hilo une al hombre con la naturaleza, pero es débil, y está perdido. Nadie lo ve. La comunicación que establecieron los primeros hombres con su jardín parece haberse roto como consecuencia de la caída. ¿Pero realmente es así? ¿La naturaleza se ha quedado definitivamente muda, el mundo es apenas sensitivo? ¿O hay fugaces momentos en que se atisba la comunión perdida: un remanso de paraíso? ¿Es entonces, y sólo entonces, cuando las palabras *mundan*: hablan de la naturaleza y le dan voz?

Jorge Luis Borges, en un texto titulado «La rosa de Paracelso», hace una nueva interpretación del mito de la expulsión del Paraíso. Paracelso, el protagonista, pide a Dios que le mande un discípulo a quien mostrar sus enseñanzas, y el deseo le es concedido. El muchacho llega atraído por la fama de sus poderes sobrenaturales, y le dice que le muestre un prodigio: el de quemar una rosa y hacerla renacer de sus cenizas. Paracelso le exige una fe ciega, pero el discípulo insiste en contemplar la magia. Entonces el maestro le responde que es demasiado crédulo por pensar que algo puede ser completamente aniquilado:

– (...) ¿Crees, por ventura, que algo puede ser devuelto a la nada? ¿Crees que el primer Adán del Paraíso pudo haber destruido una sola flor o una brizna de hierba?
– No estamos en el Paraíso –dijo tercamente el muchacho–; aquí, bajo la luna, todo es mortal.
Paracelso se había puesto en pie.

[17] Juan Gelman: «Doble» en *Mundar*, p. 122.

– ¿En qué otro sitio estamos? ¿Crees que la divinidad puede crear un sitio que no sea el Paraíso? ¿Crees que la caída es otra cosa que ignorar que estamos en el Paraíso?[18]

Gelman, que ha construido su obra poética como un alegato contra el olvido – de la injusticia, de los muertos, del país y de la infancia –, parece ahora atisbar el desastre original del ser humano: esa última forma de olvido, a la que se refiere Borges, y que convierte a la tierra en un espacio carente de sentido. La actividad poética sería, por tanto, un intento por recobrar los caminos de la memoria: una memoria plena, que supera con creces la acepción común de la palabra, puesto que es al mismo tiempo imaginación, acto y proyección de futuro. Los sentidos, cortados de la imaginación, exiliados de la experiencia verdadera, no hacen sino confirmar el espejismo, tal como se puede leer en «Jardines»:

Los sentidos
reducen el jardín a su imagen,
lo retiran a una criatura que
entra en la sangre y vuela. Es
una alegría que no sabe
decir qué es. Calla
sobre las aulas del desierto,
su libro, ya.[19]

La «criatura que entra en la sangre y vuela» nos remite a esa presencia escondida y pasajera –pato salvaje o ave del Paraíso– que recorre el mundo alertando de su magia. La vida en estado puro, la poesía en sí, no tienen palabras. Su libro está cerrado y reposa en el desierto: ese espacio en el que no hay aparentemente nada, donde están escondidos los rollos de la sabiduría primera, quizá en una referencia a los hallazgos de Qumram. En esas aulas del desierto ya no habla el libro: su poder ha sido aplacado por la expulsión de la criatura, por el despojamiento del mundo a los ojos del hombre.

---

[18] Jorge Luis Borges: «La rosa de Paracelso» en *Obras completas*, tomo III, Barcelona, Emecé, 1996, p. 388.
[19] Juan Gelman: *Mundar,* p. 39.

Si volvemos ahora al fragmento citado del poema «Doble», vemos cómo esa presencia que da vida aparece también bajo la metáfora de la rosa, que crece en la mano del poeta – más exactamente en el rincón de su mano – y nunca muere, pues tiene el poder de detener el tiempo. En el cuento de Borges la resurrección de la rosa quemada, cuando el discípulo, escéptico, ya se ha marchado, es la prueba de la continuidad del Paraíso: «Paracelso se quedó solo. Antes de apagar la lámpara y de sentarse en el fatigado sillón, volcó el tenue puñado de ceniza en la mano cóncava y dijo una palabra en voz baja. La rosa resurgió.»[20] ¿Es posible apresar en una palabra ese rastro de plenitud, promesa de renacimiento y comunión con la naturaleza? Gelman explora esta posibilidad en su poesía, y su respuesta – o más bien su falta de respuesta – denota un cierto escepticismo, ese «no saber» del amor que se envuelve con palabras. «Doble» termina con otra serie de preguntas:

(...) ¿Qué piensa
en las inmensidades del cristal
desconocidas entre vos y yo?
¿Amor que nos queremos sin saber?
¿Esa ignorancia con
palabras en medio?[21]

Las palabras se interponen entre los amantes, pero también les permiten acercarse entre sí. No son la fuerza mágica que puede hacer revivir a los muertos y hablar con la naturaleza – el amor mudo, ignorante de sí mismo –, pero se encuentran en un extraño limbo que hace de ellas un pequeño tesoro. Las palabras en el poema parecen albergar sólo preguntas, promesas que vuelan, secretos nunca dichos. Y es en este estadio tan cercano al silencio cuando recuperan su relación con el mundo. Las palabras esparcidas se hacen cuerpo, aire, agua:

La pregunta que no tiene respuesta
se convirtió en un sauce

[20] Jorge Luis Borges: «La rosa de Paracelso», p. 390.
[21] Juan Gelman: *Mundar,* p. 122.

verdísimo y todo su alredor
canta. Su entraña es
aire, también agua, pasado
de alguna luna que pasó.[22]

El lenguaje puede adquirir materia y frescura, tiene aún el poder de alumbrar en la oscuridad. De lo oscuro saca fuerzas para arder: alegrar la noche del alma. A la pregunta: «¿Qué enalma la noche oscura?» del poema «Qué»[23], Gelman osa responder: «Una palabra», esa presencia que abriga y cobija los dolores, que se sabe perdida y sin embargo da consuelo. Pues la noche sigue siendo oscura, pero ahora tiene un alma que la habita: no es la absoluta intemperie.

La escritura de Gelman tiene mucho que ver con el desgarro, pero también con una sorprendente ternura que no desaparece ni siquiera en los momentos más duros. Como si, ante tanta pérdida, y lejos de una confianza total en el poder del lenguaje, se intentara construir un refugio con palabras de amor: poemas como caricias, corazones cercanos o madrigueras. Julio Cortázar destaca este rasgo como principal característica de la poética gelmaneana:

> Acaso lo más admirable en su poesía es su casi impensable ternura allí donde más se justificaría el paroxismo del rechazo y la denuncia, su invocación de tantas sombras desde una voz que sosiega y arrulla, una permanente caricia de palabras sobre tumbas ignotas.[24]

El poema, como el niño, intenta alejar el espanto[25], y quizá por ello la imagen de los niños es una constante fundamental en la obra de Gelman. Hacen referencia a su hijo muerto, a su nieta desconocida y reencontrada veintitrés años después, pero también

---

[22] Juan Gelman: «La pregunta» en *Mundar*, p. 52.
[23] Juan Gelman: *Mundar*, p. 45.
[24] Julio Cortázar: «Contra las telarañas de la costumbre» en J. Gelman, *de palabra*, Madrid, Visor, 1994, p. 7.
[25] Véase el poema «El niño», en *Mundar*, p. 31.

a la propia infancia del poeta y a los niños que se acercan a la vida y padecen su injusticia. Para ellos se escribe: con la intención de rescatarlos del tiempo, de la muerte, de la banalidad o el sufrimiento, y ofrecerles un lugar, un pequeño paraíso en la escritura. Pues los niños aún conservan esa capacidad de descubrir la maravilla del mundo: de ellos es el territorio del poema. Gelman lo expresa con claridad en «Lecturas»:

La niña lee
el alfabeto de los árboles
y se vuelve ave clara. Cuánta
paciencia ha de tener en aulas
donde le enseñan a no ser.
El temblor atascado
en su garganta es mudo.
También es *mundo* que
acosan los que saben. Así aprende
a montar monstruos de ojos pérfidos
y cuando vuelve a la que fue
ve el tiempo lastimado.[26]

Las letras son las formas de la naturaleza. La niña las reconoce y a su lado alcanza la gracia y la sabiduría de los pájaros. Toda ella es una palabra incipiente, aún por nacer, en la que anidan los misterios de un mundo que corre el peligro de acabar sepultado por el conocimiento estéril, por un aprendizaje equivocado. Una vez más, la naturaleza se nos presenta como muda, pero contiene en sí la potencialidad de una palabra verdadera. El abandono de la infancia coincide con la incapacidad de reencontrarse con el mundo, y su recuerdo pesará para siempre como marca de un «tiempo lastimado». Gelman comparte plenamente el tópico de la poesía como anhelo de vuelta a la infancia: nostalgia, una vez más, de lo pasado (propio o ajeno), que se querría proyectar hacia el futuro.

Sin embargo, ¿cuál es ese don que permite acercarse a las palabras del primer aliento, tratar de devolverlas, por un instante, a su

[26] Juan Gelman: *Mundar*, p. 80.

incipiente origen? Podría ser el del olvido: no el olvido del paraíso, sino del aprendizaje que nos hace ignorar sus signos. Pero en *Mundar* la respuesta parece relacionarse también con el amor, entendido como secreta forma de revelación y entrega:

La diosa Palabra, o búfala, o leona,
sólo visita a los que ama.[27]

La relación del poeta con esta diosa-Palabra se define en términos de enamoramiento, acercándose (aunque irónicamente, a través de la identificación con animales) al ideal romántico del poeta tocado por el cielo. La visita de la Palabra le muestra el rostro de la muerte. La lengua no hace sino descubrir su irremediable tristeza («Saben los que te roban / que crujís triste»[28]).

En el poema «¿Cuánto?», la niña del temblor en la garganta se ha convertido en una muchacha que conoce la voz de los pájaros. Su presencia es comparable a la de otros elementos de la naturaleza: pura manifestación que se dice a sí misma. Habla, y no pronuncia palabras, sino que «dice pájaros»: lo que sale de su boca es puro acto, expresión que no llega a convertirse en lenguaje, porque antes ya ha levantado el vuelo.

Allí está el aire, el día, la muchacha
que dice pájaros y
nacen pájaros del
nido de su voz, el derrepente
quedado allí nomás.[29]

¿Fue ésta, quizá, la voz del paraíso? ¿Así salían las palabras de la boca de Adán y Eva antes de ser enviados al mundo del dolor? Dios pidió al primer hombre que nombrara a los distintos elementos de la naturaleza, a los animales y a las plantas. Y los nombres que Adán pronunció coincidían con la esencia de cada ser, de cada forma. Eran palabras que se comunicaban con el mundo.

---

[27] Juan Gelman: «La Diosa» en *Mundar*, p. 88.
[28] Juan Gelman: *Mundar*, p. 88.
[29] Juan Gelman: *Mundar*, p. 61.

¿Qué ocurrió después? En palabras de Walter Benjamin, «el nombre cayó en la arbitrariedad del signo»[30]. En ese momento, el hombre olvidó las palabras verdaderas: los nombres se extraviaron, y permanecen escondidos en lo profundo de la naturaleza:

En el océano del vacío
hay nombres, nombres, nombres.
En el océano de lo perdido,
hay nombres.
¿Quién responde
a este chorro de alma
que los llama? Un oleaje
de nombres, nombres, nombres.
¿Qué los separa de la grande muerte
en brazos ya de lo que fueron?[31]

El corazón del poeta intuye la presencia de los nombres primigenios, pero no puede comunicarse con ellos como la muchacha o la niña. No posee pájaros en la garganta: intenta hacerlos nacer en el poema. Conoce, antes que nada, la tristeza de la palabra, el rastro de la muerte. Y su llamado no se traduce en una comunicación constante, en un ir y venir de sonidos y placeres: el poeta emite una voz que queda a la espera, que presiente la plena existencia del mundo pero no es capaz de adentrarse en ella. Los nombres, sin embargo, no han muerto: un rastro misterioso los separa de la desaparición, pues viven en un pasado secreto que coexiste con nuestro presente. Quizá todavía hablan, y el poeta se pregunta a dónde van a parar esas señales ahora incomprensibles:

El aire, la roca, el péndulo, la
claridad de la noche
dan noticias del mundo que
nadie sabe leer. ¿Son ellas
para ellas, no más?[32]

---

[30] Walter Benjamin: «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres», p. 101.
[31] Juan Gelman: «Océanos» en *Mundar*, p. 42.
[32] Juan Gelman: «Amparos» en *Mundar*, p. 65.

El fantasma de la incomunicación no abandona el libro, y sin embargo la pregunta abierta parece arrojar un rastro de esperanza. La paradoja es total: en ella vive el poema. ¿Cuáles son esas noticias del mundo ilegibles para el ser humano? La maravilla pervive, aunque es para nosotros indescifrable. Quizá la expulsión del paraíso se refleje precisamente en la incapacidad para comprender el porqué de la belleza.

El mundo no ha sido desprovisto de su poder cautivador porque se mantiene en él la posibilidad de amar. Es muy significativa, en este sentido, la gran cantidad de poemas de amor –de amor claro, añadiría– que hay en *Mundar*. Poemas que expresan una felicidad compleja, que dan, de un modo enigmático, gracias a la vida, a pesar de los sufrimientos. Así, la poesía se convierte en un lugar privilegiado para el desgarro y la reconciliación, la oscuridad y el alba. Todo ello con una constante inclinación al silencio. Veamos, si no, el elocuente final del poema «Callar», que Gelman dedica a su esposa, Mara:

> El manantial de vos
> cae como vino en la copa
> y el mundo calla sus desastres.
> Gracias, mundo, por no ser más que mundo
> y ninguna otra cosa.[33]

A la famosa exhortación del Rey Lear, «¿Es el hombre sólo esto?»[34], Gelman responde: sí, pero quizá no es lo que parece. Su voz callada deja entrever una realidad que acoge. La amada es un río que se desliza como el vino en el interior de una copa. La imagen recuerda al *Cantar de los cantares*, un texto enigmático en el que los amantes ven sus rostros en la naturaleza. En su inicio se lee: «tu nombre es aceite derramado»[35]. Un perfume inasible pero que todo lo inunda con su olor. No un diamante que brilla bien guardado en un rincón, sino esa maravilla que no puede recogerse, que se ha echado a perder en la caída, y regala su fragancia. El

---

[33] Juan Gelman: *Mundar*, p. 113.
[34] William Shakespeare: *El rey Lear,* Barcelona, DVD, 2001, p. 134.
[35] *Cántico*, 1:3.

mundo, con su voz callada, parece operar el mismo prodigio que el amor: lo hace de forma sigilosa, derramándose, ignorante de sí mismo, como una débil señal de alarma para los paseantes.

La utopía, pues, parece hecha a la medida del hombre. La búsqueda empieza y termina en la tierra. Aquí está el infierno, construido y mantenido por los hombres generación tras generación. Sólo hay dos maneras, nos dice Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*, de no padecer el infierno que nos rodea:

> La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es arriesgada y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio.[36]

Nadar hasta una balsa de lucidez y valentía, intentar reconciliarse con una realidad tan magullada, entristecida, desalmada. Devolverle la mirada, otorgarle la posibilidad de hablar desde su silencio, y alzarse así con la última recompensa: habitar un paraíso fugitivo, reflejado en los charcos de lluvia como un frágil Arco Iris, con la misma rapidez, la misma fuerza.

Franz Kafka, en uno de sus aforismos, expresa también su visión acerca de lo que supuso la expulsión del Paraíso:

> La expulsión del Paraíso debe ser, según su significado principal, eterna. En consecuencia, la expulsión del Paraíso es final, y la vida en este mundo inapelable, pero la naturaleza eterna del evento (o, para expresarlo en términos de temporalidad, la repetición eterna del evento), hace posible que no sólo podamos estar viviendo continuamente en el Paraíso, sino que en la práctica estemos en él permanentemente, sin que tenga la menor importancia el hecho de que sepamos o no que nos encontramos en el Paraíso.
>
> Vivimos en pecado no sólo porque comimos del Árbol del Conocimiento, sino porque aún no hemos comido del Árbol de la Vida. El estado en que nos encontramos es de pecado, más allá de que seamos o no seamos culpables.

---

[36] Italo Calvino: *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 1994, p. 171.

> Estábamos destinados a vivir en el Paraíso, y el Paraíso estaba hecho para nosotros. Nuestro destino fue alterado; pero no podemos estar seguros de que lo mismo haya ocurrido con el destino del Paraíso.
> Y si bien fuimos expulsados del Paraíso, el Paraíso no fue destruido. De algún modo, nuestra expulsión del Paraíso fue un golpe de suerte, porque en caso de que nosotros no hubiéramos sido expulsados, se debería haber destruido al Paraíso.[37]

Kafka da otra vuelta de tuerca. No cree, como Borges, que la raíz del mal sea el olvido de que seguimos habitando el Paraíso. Para él se trata de un hecho irrelevante. No asegura que todavía estemos en el Paraíso, aunque se trate de una posibilidad perfectamente concebible. De su texto pueden extraerse sólo dos verdades: la expulsión es eterna; el Paraíso no ha sido destruido, sigamos o no en él. Con esta mezcla de escepticismo y esperanza, Kafka refuerza la idea, ya expresada en «La rosa de Paracelso», de que la destrucción total, en el Paraíso y en nuestro mundo, es imposible. La expulsión, paradójicamente, permitió la continuidad del Paraíso. Era un jardín hecho a la medida del hombre, y continúa siéndolo. La naturaleza quizá guarda, por tanto, la impronta de su historia de amor con el ser humano: ambos conformaban una unidad que el azar del destino – el pecado original – quebró. Pero, como bien señala Kafka, la temporalidad exige una repetición eterna del castigo: en cada instante somos exiliados del mundo, y al mismo tiempo entrevemos su murmullo constante. Las hojas del árbol, como las palabras, se abren cuando llega el amor: gesto que recuerda que el Paraíso todavía existe, que aunque la expulsión es eterna no todo en este mundo es trágico. Juan Gelman, poeta siempre en el exilio, *munda* en busca de esa plenitud de lo incompleto. Pues incompleta es la belleza, como lo son el amor y las palabras, pero ahí reside también su gracia. Su decir querría ser más corto que el de un niño de pecho («que aún baña la lengua en la leche de su madre»): ¿pues cuál es el destino de las palabras, sino el ser bañadas en el agua tibia, esperar a que se abran como flores y derramen su gusto en el jardín que compartimos?

---

[37] Franz Kafka: *Aforismos, visiones y sueños*, Madrid, Valdemar, 1998, p. 24-25.

Gelman confiere este privilegio al rostro del amor al final de un poema que no es sino asombro, «No ser sabe»:

(...)/oh, bella
siempre nueva
entre animales del dolor/
entreabrís las palabras
para ver qué callaron.[38]

Las palabras callan memoria y porvenir. El poeta las palpa, las escucha: sus ojos las guardan con cuidado. Y es en este mirar donde surge lo no dicho: donde una lengua titubeante, envuelta entre la niebla, canta a la belleza esperando que así aflore algo de lo que ella esconde. El paraíso no es ya un lugar remoto, ni una promesa inexistente, sino la puerta siempre a la vista de un jardín encantado, ciertamente perdido, pero no por ello menos verdadero.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire,* traducido del italiano por Yves Hersant, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1989.

Benjamin, Walter, «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres» en *Ensayos escogidos*, traducido del alemán por H. A. Murena, Buenos Aires, Sur, 1967, pp. 89-103.

Borges, Jorge Luis, «La rosa de Paracelso» en *Obras completas*, tomo III, Barcelona, Emecé, 1996, pp. 387-390.

Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, traducido del italiano por Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1994.

Cortázar, Julio, «Contra las telarañas de la costumbre» en *J. Gelman, de palabra*, Madrid, Visor, 1994, pp. 5-8.

Gelman, Juan, *Mundar*, Madrid, Visor, 2007.

–, *País que fue será*, Madrid, Visor, 2004.

–, *Salarios del impío y otros poemas*, Madrid, Visor, 1998.

[38] Juan Gelman: *Mundar*, p. 123.

Giraldi-dei Cas, Norah, «Claves del paraíso perdido. La utopía de Juan Gelman» en N. Giarldi-dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, Paris, Indigo, 2006, pp. 119-138.
Kafka, Franz, *Aforismos, visiones y sueños*, selección y traducción del alemán de José Rafael Hernández Arias, Madrid, Valdemar, 1998.
Kintto, Lucas, «Poesía es una realidad que puede golpear o acariciar: entrevista a Juan Gelman» en *Servicio informativo latinoamericano*, 37, Quito, marzo de 2001.
Semilla Durán, María A., «Las señales del pájaro constante: *Incompletamente*, de Juan Gelman» en N. Giarldi-dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, Paris, Indigo, 2006, pp. 81-95.
Shakespeare, William, *El rey Lear,* traducido del inglés por Enrique Moreno, Barcelona, DVD, 2001.
Zambrano, María, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990.