

Literatura y política: el lenguaje del neologismo en Juan Gelman

Pablo Heredia

Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

pabloedmundoheredia@gmail.com

Resumen

La matriz de la lengua “popular” (en la década del 60 se denominó “coloquial”, o “conversacional”) configura la experimentación con la “diferencia” discursiva que modeliza la poética de Gelman. Lo popular, como un “significado” social que se expresa en la construcción de una voz dislocada y excéntrica, sostiene la retórica de una operación política de la poesía cuyo objetivo consiste en la ruptura de su lugar enunciativo tradicional, marcado por la densidad de un “yo” constituido en el lenguaje preexistente. Crear lenguaje adquiere el sentido político de la “diferencia” con el sistema discursivo del poder. Para ello, Gelman recurre a la distorsión, la ampliación y la reverberación de los usos del lenguaje que hacen los sectores populares para comunicarse hacia adentro, a la manera de construcción de códigos de sobrevivencia y de resistencia cultural.

A manera de provocación partimos de las mismas generalizaciones que las lecturas canónicas de la crítica literaria han sostenido hasta ahora: las poéticas de los años 60 transcurren en un acto militante. No se trata aquí de un estudio del contenido político en la poesía, o de una descripción de los modos (tonos y retórica) en que la poesía de los 60 incorporó una actitud ideológica en su enunciado, sino de entender ese acto militante en el sentido de acto de construcción de un otro lugar del *decir* la poesía. Política de la literatura, como señala Ranciére,¹ en que los poetas militan la poesía (no *en* la poesía) con el propósito de fundar otro “topos enunciativo” que registre una ruptura con la tradicional postura de la poesía como el lugar de un lenguaje de la diferencia.² Si para la generación de los 60 la poesía era un lugar del lenguaje que *dice* la “vida” (vitalismo), ese lugar se constituía entonces en donde había que trabajar políticamente para romper con los códigos del lenguaje “lírico” tradicional que se sostenía en el lenguaje de una diferencia con respecto a otros discursos sociales. Lejos de pretender entrar en disquisiciones acerca de las concepciones de la política, partimos de un concepto breve de Hanna Arendt sobre la política, quien la entiende como el lugar de acción *entre* los hombres, y no del hombre con

¹ “La expresión ‘política de la literatura’ implica que la literatura hace política en tanto literatura. Supone que no hay que preguntarse si los escritores deben hacer política o dedicarse en cambio a la pureza de su arte, sino que dicha pureza misma tiene que ver con la política. Supone que hay un lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir” (Ranciére 2011: 15).

² En principio, se han tomado algunas aproximaciones críticas sobre las propuestas de las poéticas de los 60, en tanto configuraciones irruptoras del lenguaje de la diferencia que construyeron la poesía tradicional, como así también el abordaje de la obra de Gelman, del libro *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*, de Miguel Dalmaroni.

el *mundo* (figura abstracta e idealista) (Arendt 1997): allí se dirimen y se disputan modos del decir y referencias actitudinales a través de un lenguaje (una razón), o también, el lenguaje como el lugar donde se construye con esos modos del decir razones y sus referencias sociales. La poesía en los 60 suele transcurrir insistentemente en esas disputas: el lenguaje “lírico” tradicional recorta el universo de la vida soslayando el lenguaje que circula en la práctica cotidiana. Si allí está la vida y el *decir* cada uno de los mundos posibles que construyen realidades, el lugar de la poesía está también allí, para, como dice Ranciére, transformar en palabra el ruido invisibilizado de lo cotidiano; es decir que la poesía asume su *decir* desde un lugar político. El acto de romper con el lugar del lenguaje poético implica colocarlo en otro lugar, el de la política de la literatura.

Las poéticas sesentistas arriban muchas veces a una hiperbolización en la construcción de esos lugares “otros” del *decir* la poesía que ya poseían algunos antecedentes. Si bien en la vanguardia de los años 20 no hay figuraciones de esa intención, no se puede dejar de lado a Jacobo Fijman y particularmente el desarrollo de un minimalismo de tendencia mística que acentuó un ritmo diferente en “Estrella de la mañana”. O la obra de Oliverio Girondo de los años 30, cuyas experimentaciones con el lenguaje concluirían en los años 50 con “En la masmédula”, antecedente inmediato de la poética de Leónidas Lamborghini y sus “dislocaciones” de la sintaxis de un lenguaje que postulaba caduco, ya que no solo expresaba sino por sobre todo fundaba un modelo de opresión política de la expresión.

En sus primeros libros de fines de los 50 (*Violín y otras cuestiones*, *Velorio del solo*, entre otros), Juan Gelman se desliza por el lugar del lenguaje conversacional con el fin de representar lo concreto-cotidiano sin más, soslayando la excepcionalidad correlativa a un nuevo lenguaje. Palabras llanas *dicen* la llaneza de la vida cotidiana. Recién a partir de *Gotán* (1962), tímidamente comienza a construir el lugar de la poesía como un topos del lenguaje que dice su propia ruptura. Los verbos mal conjugados y las palabras mal escritas reproducen el habla popular que se dice a sí misma, como un juego de rupturas del contenido de aquel lirismo conservador que desde la distancia del “otro lugar” había vaciado el acto militante de la poesía.

En *Gotán* el título invierte la palabra recurriendo al lunfardo tanguero: hay un sentimiento cotidiano que requiere de otro lugar de la poesía. Con este volumen de poemas las palabras comienzan a decir el mundo cotidiano desde ese otro lenguaje popular, allí donde radica la diferencia, en esa otra forma de decir la relación *entre* los sujetos sociales que desconocen valores y códigos retóricos de la poesía canónica. Por eso también la poesía *dice* opinión, ensaya ideas, activa palabras que se construyen con la bronca social en tanto política de la lengua de un Otro que no accedía a ese lugar de la poesía. Gelman visibiliza el ruido y lo convierte en palabra, razón y racionalidad de lo vital-cotidiano, a la vez que visibiliza al sujeto social que encarna esa palabra.

En el poema “El facto y lo poetas” (Gelman 2011: 83) se plantea que el poeta es uno más en la multitud, parte del pueblo, y en forma de parodia se critica a aquellos que se consideran desde la diferencia, ubicados en el lugar de un prestigio falso; mientras el poder censura al pueblo y lo persigue, a esos poetas no, porque están pensando en la “posteridad” y no en el presente de la vida cotidiana de un Otro víctima de la palabra opresora. Esta antipoética requiere de un lugar, el de la parodia: el poeta de la diferencia no pone el cuerpo porque simular que no lo posee conlleva un distinto cobarde (“sin cojones”) cuyo amor carece de “cariño”. Por el contrario, en “Condecoraciones” se reivindica el lugar de la

militancia poética del poeta, el que usa “palabras como fuego, / como sol, como esperanza, entre tanta miseria humana, / tanto dolor / sin ir más lejos” (93). Ese mismo lugar alberga también la resistencia, el poeta que vive y sufre como tantos otros, el que se queda, como en “Mi Buenos Aires querido” (95). El abordaje en el plano del enunciado de la Revolución Social posee su correlato en la ruptura con el lugar de la poesía. Las lenguas sociales se ubican y se identifican en el lenguaje poético; rompiendo el lugar tradicional del lenguaje del poder se rompe su poesía sin cojones (ver por ejemplo “31 de marzo”, “Opiniones”, “Diez”). Del mismo modo Gelman se desliza por el correlativo revolucionario de Cuba en una serie de poemas que *dicen* la lengua conversacional de la política. El poema “Final”, que trata sobre su propia muerte, el “final” del poeta, se recurre al juego paródico de la lengua con palabras mal escritas, mal habladas, figurándolas en neologismos efectistas: “y nadie haya ponido el dedo”. En el verbo mal conjugado, lo irregular se convierte en regular, la vida cotidiana, la experiencia popular, expresando la regularidad de una lógica que las reglas lexicales imponen como el “buen hablar”, es decir, la obediencia del sistema. El poeta, en consecuencia, es la voz de la desobediencia popular. Otro ejemplo: “Ya te abajaron, hermanito”; otro verbo mal compuesto: “abajar”, recurrencia a la economía de una acción, se convencionaliza en un efecto coordinado en una acción concreta. El uso hace la regla, el uso hace la identidad, el uso hace la acción irruptora de una negación.

En *Cólera buey* (1962), Gelman avanza aún más en la experimentación lexical en conjunción con la ruptura de la sintaxis. En “De la creación”, recurre al uso de palabras provenientes del léxico de la militancia política para hablar acerca del camino del poeta en el mundo de lo cotidiano, universo único de la “vida concreta” (15). En “The meneater”, que en inglés hace alusión a la mujer que devora hombres, el poema de amor erótico se desarrolla sin signos de puntuación, las palabras corren detrás del sentido voraz del erotismo femenino. Las palabras se expresan con faltas de ortografía (“Vestias”) o neologismos (“la riñona”, sinécdoque que personifica su cintura) (19).

Cólera buey es el primer volumen de poemas de Gelman que experimentará sistemáticamente con la lengua poética. La poesía ahora descarta los signos de puntuación para que las palabras fluyan rápidamente. En “Héroes”, quizás el poema más representativo de esta experimentación con la ruptura de la diferencia, a través del juego con los neologismos plantea nuevamente el lugar del poeta, configurado como la voz de una lengua, y por momentos como la lengua en sí misma. El contenido, *lo dicho*, es correlativo de su experimentación con la palabra; el fracaso del poeta es concomitante con el fracaso de la palabra, por eso la palabra se distorsiona en sí misma a través de los verbos y los adjetivos. El poema comienza con “Los soles solan y los mares maran” y en la segunda estrofa arranca con “a mí me toca gelmanear”. El poeta asume la figura del derrotado social, el poeta cuya palabra fue derrotada por el poder opresor. La verbalización de los sustantivos, tanto propios (gelmanear) como comunes (solan y maran) adquieren la acción de la belleza de la derrota, otra modulación de los significantes que son llenados de una nueva acción. En el poema siguiente, “Viajes” (30), el poeta juega con la acción de la verdad: la única que existe es la de su cuerpo, identificado con su nombre propio, encarnación de una derrota del lenguaje del poeta. Y a continuación, en “Sí” (31), los verbos vuelven a asumir otros significantes (el “corazón amora”) y la lengua es la cotidiana hablada (“de atrás alante...”) para alcanzar ese otro ritmo que el lirismo oficial de la poesía niega. Este poema transcurre sin signos de puntuación, lo que permite un deslizamiento por la aceleración de las palabras que construyen una sintaxis que atropella el sentido común

del poder opresor del lenguaje oficial (“pies que piensan en vez de alar o cómo / sería el mundo el buey lo que se hija / si no nos devoráramos / si amorásemos mucho”). En el poema “Es grave grave grave”, la repetición del título avizora otra ruptura, y para ello, la deconstrucción de las palabras lleva, como en el poema anterior, al descoyuntamiento de la sintaxis: “según otoña en mi experiencia / me hago más joven de verdad / las hojas amarillan / mis asambleas de ternura”. La sensación íntima de la melancolía se imagina (se crea imagen) en la referencia del sustantivo “otoño” y el adjetivo “amarillo”, verbalizados para aludir a la idea de la juventud como un estado de la verdad.

En “Partes” el poeta se consagra a parodiar la métrica y la rima, recursos líricos del poder. En “Peonías para el viudo” rima la palabra “peonía”, de la cual duda por su significado, en confabulación con el lector (“¿es una flor?”) (48), para rimarla con “alergias”, modificándole la acentuación. Se suceden los poemas buscando su propio ritmo, a veces parodiando, otras, deslizándose por otros ritmos marcados por la sintaxis impuesta por los neologismos. La sucesión de palabras que eluden la sintaxis, evitando nexos coordinantes, marcan el compás de un nuevo significado. En el poema “Por las palabras me conocerás”, las palabras asumen nuevamente otra verbalización, sucediéndose en una nueva sintaxis. Es decir, la palabra neologizada inaugura una nueva sintaxis, una forma nueva de designar ese mundo mentado y ocultado, ficcionalizado por el poder que ha vaciado de contenido y por sobre todo ha inmovilizado a las palabras, las ha despojado de acción, esa es su victoria, y esa es la derrota del poeta-pueblo; por eso la poesía es el lugar de la ruptura con la poesía, es el lugar de la nueva sintaxis que fundará un nuevo poder popular, surgido de la lengua cotidiana que *dice* la mismidad de su uso. Veamos unos versos: “algunas vez apenas apenumbra / olvidan arden escarnecen astra / politizan solean pajaramente / pluman se arrepienten y memorizan maran”. En este poema la serie semántica nacimiento-muerte no son estados sino movimientos, y las palabras significan esa acción, y a través de los neologismos, que crean una sintaxis, van marcando la vida en ritmo para designar su lugar *entre los hombres*.³

Politizar la palabra en el lugar de la poesía significa matricularla con otro significado, pero por sobre todo construirle otra performance. Si la palabra, por el poder ha sido despojada de “victoria” para nombrar la vida (vitalismo), ahora debe convertirse en una acción para romper con los códigos significantes que la habían fundado. Para Gelman, el neologismo es una nueva experiencia para alcanzar esa victoria, o al menos, la esperanza de nombrar todo de nuevo.

La matriz de la lengua “popular”, que en la década del 60 se denominó “coloquial”, o “conversacional”, configura la experimentación con la “diferencia” discursiva que modeliza la poética de Gelman. Lo popular como un “significado” social que se expresa en la construcción de una voz dislocada y excéntrica, sostiene la retórica de una operación política de la poesía cuyo objetivo consiste en la ruptura de su lugar enunciativo tradicional, marcado por la densidad de un “yo” constituido en el lenguaje preexistente. Crear lenguaje adquiere el sentido político de la “diferencia” con el sistema discursivo del poder. Para ello,

³ En el capítulo “Sefini” (1964/65) del mismo volumen, el poeta juega con las palabras coloquiales que representan la fonética cotidiana. El juego con palabras extranjeras, “sefini” (se acabó, del francés), o concentraciones fonéticas como “Vadarkablar” (*va a dar que hablar*), o la jeringonza “Sipi” (*sí*).

Gelman recurre a la distorsión, la ampliación y la reverberación de los usos del lenguaje que hacen los sectores populares para comunicarse hacia adentro, a la manera de construcción de códigos de sobrevivencia y de resistencia cultural.

Bibliografía

Arendt, Hannah. *¿Qué es la política?*, Barcelona: Paidós, 1997.

Dalmaroni, Miguel. *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires: Almagesto, 1993.

Gelman, Juan. *El juego en que andamos. Velorio del solo. Gotán*. Buenos Aires, Página 12, 2011.

_____. *Cólera buey*. Buenos Aires, Página 12, 2011.

Ranciére, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.