
**HISTORIA DE LAS IDEAS
Y DE LA CULTURA**



«RITUALES DEL DESARRAIGO». *DIBAXU* DE JUAN GELMAN
EN LA PUESTA EN ESCENA DE HUGO ARISTIMUÑO:
DE LA INTIMIDAD A LA POLÍTICA

«RITUALS OF ALIENATION». JUAN GELMAN'S *DIBAXU* IN THE STAGING
OF HUGO ARISTIMUÑO: FROM INTIMACY TO POLITICS

Alessia Cassani

Resumen

Dibaxu ('debajo') es un poemario en judeoespañol que Juan Gelman escribió en los primeros años ochenta, ya en el exilio, y publicó en 1994.

Inspirándose en los poemas y en la vida del poeta argentino, el dramaturgo Hugo Aristimuño pone en escena una obra con el mismo título. *Dibaxu es lo que subyace, lo que está debajo, y por lo tanto, la clave para investigar la interioridad del poeta y sus angustias durante el exilio causado por la dictadura argentina.*

El guion fue elaborado recopilando versos de Gelman y extrayendo frases de sus entrevistas, al fin de formar un cuadro literario y humano del autor y —a través de la escenificación de sus pesadillas, sus obsesiones y sus dolores— brindar un homenaje a la generación de los que sufrieron la violencia de la dictadura cívico-militar.

Palabras clave:

Juan Gelman; Hugo Aristimuño; dictadura argentina; exilio; judeoespañol

Abstract

Dibaxu ('below') is a collection of Judeo-Spanish poems that Juan Gelman wrote in the early eighties while already in exile and published in 1994. Inspired by the poems and life of the Argentine poet, the playwright Hugo Aristimuño stages a play with the same title. *Dibaxu* is what lies beneath and, therefore, the key to investigating the poet's inner turmoil and anguish during the exile caused by the Argentine dictatorship.

The script was created by gathering Gelman's verses and pulling phrases from his interviews. Its goal was to paint a literary and human portrait of the author and, by dramatizing his nightmares, obsessions, and suffering, honor the generation that endured the brutality of the civil-military dictatorship.

Keywords:

Juan Gelman; Hugo Aristimuño; dictatorship; exile; Judeo-spanish

* * *

Referencia: Cassani, A. (2024). «Rituales del desarraigo». *Dibaxu* de Juan Gelman en la puesta en escena de Hugo Aristimuño: de la intimidad a la política. *Cultura Latinoamericana*, 39(1), 84-99. <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2024.39.1.3>

Fecha de recepción: 30 de marzo de 2024; fecha de aceptación: 30 de julio de 2024.



«RITUALES DEL DESARRAIGO». DIBAXU DE JUAN GELMAN EN LA PUESTA EN ESCENA DE HUGO ARISTIMUÑO: DE LA INTIMIDAD A LA POLÍTICA

Alessia Cassani¹

Università di Genova

<https://orcid.org/0000-0003-0882-236X>

alessia.cassani@unige.it

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2024.39.1.3>

Introducción

A pesar de ser de origen judío, el poeta bonaerense Juan Gelman en su obra no dio mucha importancia al tema de su religión hasta 1976, año en que se vio obligado a abandonar Argentina para marcharse al exilio. A partir de ese momento en su producción afloran con más insistencia las temáticas hebreas e incluso sefarditas, aun siendo de origen ashkenazí y no sefardí². Cabe citar sobre todo *Com/posiciones* (Gelman, 1986) — antología de textos de autores antiguos, casi todos judíos— y *Citas y Comentarios* (Gelman, 1982), en el cual el poeta conversa con los autores del pasado, especialmente los místicos del Siglo de Oro español. A pesar de haber sido publicadas en los años ochenta, ambas obras fueron compuestas por Gelman en sus primeros años de exilio (1978-1979), primero en Europa y luego en México. Pocos años después (1983-1985) compone también *Dibaxu*, su único poemario en lengua judeoespañola.

¹ Doctora en Estudios Americanos por la Universidad de Génova y profesora titular de literatura española en la misma universidad. Fue investigadora de lengua y traducción española en la Universidad de Udine y profesora titular en la universidad de Padua. Es autora de ensayos sobre literatura española y judeoespañola. Sus campos de investigación actual son el exilio republicano español en América Latina (*Ci portaron le onde. José Moreno Villa poeta tra modernismo, avanguardia ed esilio*, CLEUP, 2012) y la lengua y la literatura sefardí (*Sentieri di parole. Studi sul mondo sefardita contemporaneo*, Giuntina, 2019; *Una lengua llamada patria. El judeoespañol en la literatura sefardí contemporánea*, Anthropos, 2019)

² Como es sabido, los sefardíes son los descendientes de los judíos expulsados de España en 1492 (el topónimo Sefarad se identifica con España) y los ashkenazíes son los judíos de origen centro-oriental (Ashkenaz es un topónimo que se relaciona con Alemania), como los padres de Gelman, de origen ucraniano. Los primeros hablaban tradicionalmente la lengua judeoespañola (o ladino) y los segundos la lengua yiddish.



***Dibaxu*: poesía del exilio en una lengua exiliada**

Dibaxu ('debajo' en judeoespañol) marca un momento particularmente intenso de la trayectoria vital del autor. La mayoría de los poemas que lo componen tienen un parentesco evidente con los poemas antiguos de *Com/posiciones* y con las reelaboraciones de *Citas y Comentarios*, redactados pocos años antes, con los cuales comparte el gusto por las formas clásicas y el tono melancólico. La mayoría de los poemas que componen D**i**baxu, de hecho, son lamentaciones por la ausencia de la amada, versos que recuerdan la atmósfera lánguida de la poesía amorosa medieval y renacentista española pero también los versos de los místicos carmelitas y su anhelo para reunirse con el Amado, momento supremo de la «vía unitiva» de su *itinerarium mentis in Deum*.

En particular, es evidente la influencia de San Juan de la Cruz, sobre todo en la insistencia de formulaciones apofáticas, la cifra de la inefabilidad en la obra del santo y que en la poesía de Gelman se declinan «a lo humano», haciendo aflorar la sensación de vacío existencial que el drama de la pérdida le infunde³:

nil 'amaniana aviartain tus ojos abagan
lus animalis qui ti quimaran
adientru dil sueniu/

nunca dizin nada /
mi dexan sinizas/y
solu
cun il sol/

(Gelman, 1994, p. 22)⁴

Como se ve, el silencio, la afasia del trauma, lo indecible del dolor («nunca dizin nada», 'nunca dicen nada') acentúan la desintegración humana del poeta («mi dexan sinizas», 'me dejan ceniza'), en una asociación palabra/vida donde la ausencia de la primera conlleva también la de la segunda. Sin embargo, lo que llama la atención (y ha llamado la atención de varios críticos desde la publicación del poemario) es la utilización del judeoespañol, que tanto parecido sonoro tiene con la lengua antigua de las composiciones antologadas y comentadas por el poeta en los libros que citamos. El español sefardí, en efecto, mantiene la fonética del castellano medieval, lo que contribuye a otorgar una sonoridad antigua

³ Sobre la influencia de San Juan de la Cruz en esta etapa poética de Juan Gelman, véase Irina Núñez, 2023.

⁴ Todos los poemas, en judeoespañol, tienen al lado una traducción al castellano, del mismo poeta: «En la mañana abierta / lentamente por tus ojos pasan / los animales que te quemaron / adentro del sueño // nunca dicen nada / me dejan ceniza / y / solo con el sol» (Gelman, 1994, p. 23).



y lejana a la poesía de Gelman. Además, el poeta no utiliza la *koiné* judeoespañola, sino la variante vernácula de Bosnia, como resulta evidente por las características morfosintácticas de los poemas⁵.

El poeta, en la introducción del libro, reconoce que su principal inspiración a la hora de escribir *Dibaxu* fueron los poemas de Clarisse Nicoïdski⁶, escritora francesa sefardí de origen bosnio e italiano, que escribió novelas en francés pero que prefirió el ladino para sus versos, como expresión de amor hacia su pasado, sus orígenes y, sobre todo, hacia su madre, para la cual quería escribir unas palabras que fueran «como un kadish, repetido a menudo» (Nicoïdski, 2007, p. 37)⁷.

El kadish es una oración que se utiliza especialmente en los rituales del duelo y en los funerales, lo que explica y matiza la particular sensación de pérdida que los poemas de Nicoïdski comunican y que Gelman recoge en su poemario⁸. El poeta argentino capta de la autora francesa también el significado profundo de los poemas, la intuición a ir más allá de la superficie, descubriendo la esencia última de los sentimientos y de las vivencias para ver qué hay debajo, al fondo. En los poemas de Gelman domina un sentido de caída, de descenso, de silencio y de vacío. Uno de los verbos más utilizados es timblar, como en una trepidante espera de algo que tal vez no llegue nunca («todu lu qui terra yaman / es tiempu / es aspira di vos», p. 42). Pero también el descubrimiento de una lengua, de una palabra («avla»):

lu qui a mí dates
es avla qui timbla
nila manu dil tempu
aviarta para beber
(p. 30)

Y más adelante:
eris
mi única avla/
no sé
tu nombri/
(p. 32)

⁵ La particular diptongación, el vocalismo, el hecho de que no se dé el fenómeno de la metátesis *nd>dr* típica de otras zonas, que se mantenga por lo general la *f*- en posición inicial de palabra son todos rasgos que se pueden apreciar en estos poemas y que son típicos del judeoespañol de Bosnia. Véase los trabajos de Baruh (1930) y Knezović (1991).

⁶ Sobre la relación entre los poemas de Clarisse Nicoïdski y Juan Gelman véase Balbuena (2009).

⁷ Nicoïdski escribe esta frase en sus «Palabras introductorias» en la presentación de un compact disc de Dina Rot. Se trata de un librito de 95 páginas con anexo, un CD, en el cual la cantante argentina Dina Rot musicaliza e interpreta los poemas de Nicoïdski y Gelman. Este texto de la escritora francesa aparece también en la más reciente edición de sus poemas, *El color del tiempo* (2014, pp. 11-13).

⁸ Sobre estos poemas de Nicoïdski, véase Cassani (2019 y 2023).



El ladino de Gelman nos comunica un sentido de extrañamiento, de distancia, de ausencia. Es una lengua del recuerdo, del pasado, ancestral y casi sagrada. Pero al mismo tiempo sabemos que no pertenece a la historia personal o familiar del autor, lo que la vuelve todavía más significativa, simbólica. El del poeta es un destierro territorial y lingüístico. Se encuentra fuera de su patria y decide escribir en una lengua que no es la suya, «como si la soledad extrema del exilio me empujara a buscar raíces en la lengua, las más profundas y exiliadas de la lengua» (Gelman, 1994, p. 7). También a nivel lingüístico, pues, el poeta quiere llegar por debajo de la capa superficial, utilizando un idioma que tiene reminiscencias del castellano antiguo, que constituye la raíz del español moderno.

En un artículo anterior a la publicación de *Dibaxu*, pero posterior a su composición, el mismo Juan Gelman destaca el valor de la lengua:

Cada lengua es una cosmovisión, heredada, soportada si se quiere, construida por generaciones de hablantes [...] la lengua materna es la que nos ata a una visión del mundo construida a lo largo del tiempo por los hablantes, los hablados de esa lengua. En el tiempo se construye en la lengua lo que tal vez podría llamarse el inconsciente del discurso, hecho de un número infinito de citas anónimas, un inconsciente que nos constituye [...]. Pasamos del vientre materno a la lengua materna, de una matriz material a otra espiritual, que no nos abandonará hasta nuestra muerte. (Gelman, 1992, p. 83)

En esta lengua que representa para Gelman el exilio por excelencia, el poeta argentino escribe versos que expresan pérdida, muerte, ausencia. Sentimientos ya presentes en su inspiradora, la poeta Nicoïdski, pero que en Gelman se personalizan, se vuelven pérdida de la patria, del hijo y la nuera desaparecidos, de sus mejores amigos matados por el régimen. Circunstancias trágicas que dejan al poeta en soledad y exiliado de su patria.

***Dibaxu* en el escenario: de lo personal a lo político**

El dramaturgo y director teatral argentino Hugo Aristimuño⁹ intenta expresar el drama humano contenido en la poesía de Gelman a través de un espectáculo estrenado en 1998 que lleva el mismo título del poemario en el que se inspira: *Dibaxu*. El texto de Aristimuño se basa en fragmentos de poesías y entrevistas de Juan Gelman que el director ha

⁹ Fundador del Teatro del Viento, en Viedma, Hugo Aristimuño es también arquitecto, escenógrafo, músico, docente e investigador. Gran conocedor de las tradiciones de su país, especialmente de las mapuches, es un animador cultural pluripremiado.



elegido, trabajado e interpretado junto a sus actores, realizando lo que llamamos un «teatro de grupo», o —como el mismo director prefiere definirla— una «creación en equipo» (Nudler, 2012, p. 132), ya que

para este teatrista el texto es un punto de llegada y no de partida, es una estructura móvil, abierta, que emerge de las indagaciones actorales, espaciales y temporales de los actores, y puesto que el relato de sus obras es construido a través de diversos procedimientos, surge la asociación con la tradición de la «creación colectiva latinoamericana». (Nudler, 2012, p. 132)

Sin embargo, el trabajo de Aristimuño difiere de esta tradición por la presencia de roles definidos y de alguien que los armoniza, es decir, el director. Como él mismo explica en una entrevista:

alguien que homogeneiza, alguien que define la dramaturgia final; hay la presencia de un autor. Por eso a veces se habla del teatro de Aristimuño, porque a veces son cosas que yo quiero decir. No mediatizo a través de los actores, pero busco coincidencia en lo que queremos decir todos, y no es el caos, la anarquía de la creación colectiva, no es eso para nada. Tiene pasos, tiene roles, obligaciones, derechos. (Nudler, 2012, p. 132)

Dibaxu, elaborado e interpretado con la Compañía de Teatro-Danza Salitre, de Río Negro, une actuación, música y danza y, partiendo del poemario en judeoespañol de Gelman, ahonda en la vida y en la obra del poeta¹⁰. Según las palabras de Aristimuño:

Dibaxu fue planteado desde el inicio del proceso de creación del espectáculo como un homenaje a lo que «subyace» o está «debajo» de la creación artística en todas las artes. Este hacer visibles las obsesiones, las contradicciones, los claros y oscuros, los avances y retrocesos de cada artista en la gestación de su obra nos brindó otra dimensión en el análisis del resultado artístico; y en el caso de la obra de Juan Gelman, la conmovedora admiración por sus palabras de vida, escritas desde el lugar más oscuro de la muerte (Cabrera, 2012).

La obra se articula en siete escenas, en las cuales, con diferentes roles, siempre aparecen los tres actores-bailarines que componen el reparto. Uno de ellos, Juan, representa claramente a Juan Gelman. Los demás, un hombre y una mujer, son, según la acotación del autor, «habitantes de sus palabras, habitantes de su cuerpo y de su alma, mutantes obsesiones que no lo abandonan... ni siquiera en este exilio

¹⁰ Los textos fueron elegidos de *Gotán*, *Dibaxu*, *Exilios*, *Si dulcemente*, y de extractos de entrevistas del poeta.



no deseado» (Aristimuño, 2015, p. 127). Ya desde la primera escena, sin diálogos, el público es arrojado al mundo de sufrimiento insoportable donde Juan habita. De hecho, solo se oyen gritos de dolor, quejidos y llantos procedentes del poeta, acurrucado en el suelo, hecho un ovillo. Parece despertarse de una noche llena de pesadillas. Es el amanecer y empieza de nuevo la búsqueda cotidiana y eterna de Juan. Según las palabras de Jorge Dubatti, «como sucede con todos los exterminios, el horror de la dictadura argentina también sigue aconteciendo en el presente» (Dubatti, 2011, p. 73), de ahí la sensación de que lo que va a suceder en el escenario no es algo puntual o casual, sino un episodio más de un ritual que se repite todos los días y día tras día.

El poeta se levanta y empieza a moverse por el escenario, rápidamente, sin rumbo, con continuos íres y venires, como arrepentimientos, y cargando con una maleta casi vacía. Símbolo inmediato del destierro, que nos trae a la cabeza la imagen exílica de otro poeta, ese Antonio Machado «ligero de equipaje» del poema *Retrato*. Una maleta que representa casi físicamente el exilio, ya que en un dado momento Juan se introduce en ella, «casi fetalmente», envolviéndose en sus pocas cosas. Es la voluntad de entrar en un mundo distante que sin embargo es la única posibilidad de supervivencia. La decisión de marcharse al exilio es representada por el traje blanco con el cual el hombre-bailarín viste a Juan, su nueva piel de exiliado. Otra exiliada en México, pero de la guerra civil española, Angelina Muñiz-Huberman, describe con gran acierto la experiencia del exilio como la nueva esencia del desterrado, como un traje que se pone o una casa en la que se habita: «Cuando comprendí que el exilio era mi casa, abrí la puerta y me instalé» (Muñiz-Huberman, 1999, p. 187).

Así empieza la segunda escena, definida por el dramaturgo «Rituales del desarraigo / de los amores lejanos / de las caricias muertas / de las imágenes de la culpa y los reclamos silenciosos / huida hacia las palabras». Las fases de esta escena parecen casi una evolución desde el desarraigo hasta un arribo seguro: las palabras.

Esta escena, también sin diálogos, se basa en imágenes de una evidente y poderosa carga simbólica. Juan se besa con una mujer, en un intento de consolación que sin embargo adquiere connotaciones de desesperación y tristeza, ya que el amor se configura inmediatamente como algo enfermizo e incluso mortífero. Poco después, la mayor obsesión del poeta toma forma, y en el fondo del escenario aparece un joven colgado, desnudo y vendado, con el cuerpo torturado. La mujer se desprende de Juan y corre a descolgar el cuerpo. El joven es una evidente figura de Cristo, incluso tiene parecido con algunas obras de arte que representan a Jesús crucificado. Con la cabeza agachada y los



brazos tendidos, enseña los puntos de la pasión, como el costado, la mano atada. La mujer, de forma espontánea, intenta descolgarlo y al hacerlo se pone un lienzo en la cabeza, así pareciéndose todavía más a las imágenes de la virgen que la iconografía clásica ha consolidado. La imagen es la del descendimiento de la cruz y la referencia a la pasión de Cristo se hace todavía más evidente cuando la mujer se sienta colocándose al joven muerto sobre sus piernas. La imagen de esta «piedad» laica que los actores componen lleva consigo reminiscencias de culpa, de dolor, de crimen en contra del inocente, Jesús, víctima sacrificial por antonomasia.

El dolor por el hijo desaparecido, torturado y matado por los militares cobra forma plástica, es una presencia física y desgarradora. No es una casualidad, entonces, que la tercera escena se abra con Gelman escribiendo con su máquina y declamando su conocido poema:

A este oficio me obligan los dolores ajenos
las lágrimas, los pañuelos saludadores
las promesas en medio del otoño,
los besos del encuentro, los besos del adiós,
todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre.
Nunca fui el dueño de mis cenizas, mis versos...
rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte... (p. 129)

La muerte del hijo es el factor desencadenante de la poesía de aquí en adelante. El dolor le obliga a escribir, la escritura es un «oficio que duele». A partir de esta tercera escena la palabra adquiere más importancia. Juan escribe poemas y los lee en voz alta, se oye una voz de mujer cantando sus versos y más tarde una milonga, hay incluso diálogos entre los personajes, lo que no significa que haya una verdadera comunicación, ya que las frases que pronuncian son versos de poemas de Juan Gelman. Parece más claro a partir de ahora que todos los personajes son en realidad —según mi interpretación— una proyección del mismo Juan, que se desdobra, se multiplica en diversos personajes, actitudes, sentimientos para encontrar un consuelo para su dolor. Por eso los que parecen diálogos son en realidad pensamientos diferentes de la misma persona, que se pone varias máscaras y personifica a varios personajes en el intento de escenificar su drama y darle una forma más objetiva.

En la escena cuarta, después de la nostalgia por la patria abandonada, representada por el tango que los personajes, incluido Juan, bailan, vuelven a aparecer imágenes de torturas y muerte. La referencia a la Argentina, aunque sea a través de algo agradable (Juan Gelman era un



gran admirador del tango), siempre acarrea el recuerdo de la muerte de su hijo. Juan decide marcharse, pero el dolor le hace caerse al suelo mientras camina. «El hombre y la mujer acompañan este calvario y sujetan a Juan cada vez que cae una y otra vez, abrazan su cuerpo y caminan con él, mientras musitan como un rezo reiterado...» (Aristimuño, 2015, p. 131). En mi opinión, aquí la comparación cristológica aúna a Juan con su hijo. Ahora es el poeta quien es torturado por el dolor y que recorre su personal viacrucis (con las rituales caídas) que a la vez nos recuerda un funeral, donde los parientes acompañan al difunto hasta «el sitio exacto de la muerte», su «sábana de tierra» (p. 132). Juan intenta sustraerse a este ritual de muerte, pero se queda sin fuerzas y sin voluntad. Para intentar reanimarlo, el hombre y la mujer recitan sus versos. La escritura se presenta aquí como un medio de sobrevivencia, de resistencia al dolor. En algún momento se compone en una oración a un Padre (otra referencia a Cristo que implora a su padre antes de que le traicionen y condenen a una muerte violenta) que está en los cielos, distante, mientras que el hombre en la tierra es derrotado, humillado, rechazado. Es la «Oración de un desocupado» de Juan Gelman, con sus referencias a un hombre inocente que recibe golpes duros de la vida, siente un dolor que sobrepasa su capacidad de comprensión, un hombre humillado y derrotado, que oscila entre la resignación y la rabia,

Bájate, ¿qué han hecho de tu criatura, Padre?

¿Un animal furioso que mastica la piedra de la calle? (p. 134)

La crucifixión, el descendimiento de la cruz, el Calvario, el vía crucis, el Padre Nuestro... Hemos empezado este estudio destacando el interés por lo judío que anima a Gelman en este período de su vida, por eso pueden resultar un poco chocantes las evidentes y repetidas referencias cristológicas con las cuales Aristimuño decide representar el drama del poeta. No cabe duda de que se trate de una personal sensibilidad del dramaturgo y de su grupo de trabajo. Sin embargo, creo que estas imágenes también representan adecuadamente el sentimiento de Gelman. El poeta, en efecto, en la época del exilio se acerca a la sensibilidad poética de la mística española y a la simbología religiosa cristiana, en particular a la de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Los estilemas y los símbolos de la poesía mística le fascinan y le brindan un lenguaje que se presta a representar la tragedia de la muerte injusta, del sacrificio, de la traición, de la desesperación y —en un determinado momento— también de la esperanza en la palabra. Además, en la obra de teatro, el hecho de hacer hincapié en la figura del hijo (el hijo de Dios, el hijo de la Virgen dolorosa) hace pensar a la



tragedia del hijo del poeta, que, de esta manera, se eleva, como cristo laico, a símbolo de todos los jóvenes traicionados y desaparecidos por el régimen.

La referencia al hijo del poeta se hace más directa en la escena sexta, cuando, durante un diálogo surreal que mezcla versos de varios poemas de Gelman, sugerencias del cine mudo, un diálogo interior del poeta, en un torbellino de recuerdos y sensaciones del pasado y de referencias al exilio («No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza. La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida», p. 135)¹¹, Juan irrumpe con unas exclamaciones que hacen resonar su drama personal de padre:

¿Hijo?... ¿Hijo?
¿Estás vivo? ¿Estás muerto?
A mí me tenían que llevar.
¿Qué hicieron de vos?
Oigo a la noche caminar en tus huesitos.
Duele.
Voy a...
Voy a golpear las puertas de la muerte
Para desalojarte de hechos que NO te corresponden.
Desconsoladamente.
Des – con sol – hada – mente.
¿Para qué mierda sirve todo esto?
¿Quién me manda a meterme a mí? ¿eh?
¿Quién me manda a agarrarme el cerebro con las manos?
el corazón con verbos.
Maldecirme, gemir, llorar... (p. 135)

En este monólogo de Juan, repleto de preguntas y formas coloquiales, que expresan con más fuerza el deseo de interrogar el destino y encontrar una respuesta, se percibe no solo el sentido de culpabilidad del sobreviviente con respecto a los que han fallecido¹², también resuena la duda de que se llevaron a sus hijos porque no lo encontraron a él. Eduardo Galeano escribió una página de su *El libro de los abrazos* que alimenta esta versión:

¹¹ De «Bajo la lluvia ajena», poema de Juan Gelman, escrito en Roma el 14 de mayo de 1980.

¹² El «síndrome del superviviente» es un trastorno psíquico traumático muy bien conocido. Se empezó a estudiar en relación con los sobrevivientes al Holocausto, pero se aplica a cualquier tipo de tragedia en la que queden sobrevivientes y hayan fallecido personas (especialmente personas queridas), como los atentados, los desastres naturales, los accidentes de tráfico, las enfermedades, etc.).



El poeta Juan Gelman escribe alzándose sobre sus propias ruinas, sobre su polvo y su basura. Los militares argentinos, cuyas atrocidades hubieran provocado a Hitler un incurable complejo de inferioridad, le pegaron donde más duele. En 1976, le secuestraron a los hijos. Se los llevaron en lugar de él. A la hija, Nora, la torturaron y la soltaron. Al hijo, Marcelo, y a su compañera, que estaba embarazada, los asesinaron y los desaparecieron. En lugar de él: se llevaron a los hijos porque él no estaba. ¿Cómo se hace para sobrevivir a una tragedia así? Digo: para sobrevivir sin que se te apague el alma. Muchas veces me lo he preguntado, en estos años. Muchas veces me he imaginado esa horrible sensación de vida usurpada, esa pesadilla del padre que siente que está robando al hijo el aire que respira, el padre que en medio de la noche despierta bañado en sudor: ¡Yo no te maté, yo no te maté! Y me he preguntado: ¿Si Dios existe, por qué pasa de largo? ¿No será ateo, Dios? (Galeano, 2002, p. 229)

En realidad, como revela el mismo Aristimuño en una entrevista, las investigaciones posteriores resaltaron que los militares buscaban justamente a los jóvenes, no se trató de una equivocación, lo que evidentemente no aligera el dolor, aunque sí el sentido de culpabilidad:

En uno de sus poemas, Juan Gelman dice «¡A mí me tenían que llevar! [...] voy a golpear las puertas de la muerte para desalojarte de hechos que no te corresponden» (refiriéndose al hijo). De esa confusión hablamos en la obra, ya que Juan Gelman no estaba en su casa cuando los militares se llevaron a sus hijos. Es un tema muy delicado, porque cuando estuvimos en México recientemente y Juan presenció el espectáculo y leyó textos de Eduardo Galeano sobre este hecho del secuestro de su hijo y su nuera, que incluimos en nuestro programa, al finalizar nos reunimos con él y allí reveló detalles que surgieron en sus días de investigación y búsqueda que, en cierta forma, ratificaban la aún más terrible certeza: los militares fueron a buscar a los hijos y posteriormente también secuestraron y desaparecieron a todos sus jóvenes amigos, por los datos obtenidos de una agenda que hallaron entre las pertenencias de algunos de ellos. Jóvenes que aún estaban en la escuela secundaria... víctimas del siniestro plan de exterminio, de los miles de desaparecidos y militantes jóvenes de los cuales los hijos de Gelman eran parte. Por eso, dolorosa y paradójicamente, la certeza del objetivo de los milicos, el secuestro planificado, honra la memoria de estos pibes: no fue una equivocación. (Cabrera, 2012)

Después del monólogo poético de Juan, el hombre se acuesta en el suelo como un niño para jugar con sus juguetes y Juan se tumba a su lado, acariciándolo, como reconstruyendo una escena familiar del pasado. No parece casualidad que después del recuerdo desgarrador de



la desaparición del hijo el poeta actúe una regresión de su esencia de padre hasta lo más íntimo y querido, hasta la memoria de la felicidad y la plenitud de la alegría familiar. Sin embargo, la dura realidad irrumpe a recordarle su tragedia: la mujer aparece en un piso superior y desde allí enseña «una bandera argentina vieja y con manchas de sangre... es el ropaje de una calavera con alas» (p. 137). La Argentina nunca se cita claramente en el texto, ni como adjetivo ni como nombre geográfico, y desde luego la rarefacción del entorno espacial en el escenario y la falta de referencias concretas en la narración escénica colocan evidentemente la acción en una dimensión onírica donde las obsesiones toman forma y se materializan a través de personas, objetos y música, y la acción se desarrolla más por asociación de ideas que siguiendo un orden cronológico o narrativo. Sin embargo, la referencia a la Argentina está presente en sugerencias como el tango, el acordeón, los recuerdos del poeta. Y ahora de forma más directa a través de la bandera, símbolo político e inmediato de la nación, y además manchada de sangre, con una evidente referencia a la violencia de estado de los años de la dictadura. Juan toma la calavera y empieza a bailar con ella una macabra danza de la muerte que llena el escenario de dramática tensión. De pronto Juan se detiene y empieza a besar apasionadamente la calavera. Una escena que quizás quiera expresar la fascinación por la muerte que debe de haber sentido el poeta en algún momento, derrotado por la desaparición de su hijo. La muerte es aquí una compañera de vals, la que puede hacer voltear y olvidar el dolor, una dulce tentación de olvido. De repente Juan se para y —según la acotación del autor— «la calavera en sus manos cambia de significado. Juan la abraza junto a su pecho y rompe en un llanto silencioso y desgarrador» (p. 137). La escena recuerda la anterior, cuando Juan se había tumbado al lado del hombre/niño para jugar con sus muñequitos. Ahora a su lado no hay un niño, sino una calavera. La asociación calavera/hijo muerto es ahora, en mi opinión, más evidente que nunca.

En cuanto a la representación de la bandera argentina junto a la calavera, resultan de interés las palabras de Jorge Dubatti con relación a la sensación de la muerte de un entero país en el teatro de la posdictadura¹³:

¹³ El teatro de la posdictadura es un fenómeno multifacético, según Jorge Dubatti: «El panorama se ofrece riquísimo, inabarcable a los atribulados ojos del crítico y el investigador: teatro comunitario, danza-teatro, nuevo circo, artes performativas, teatro de calle, biodrama, *impro* (improvisación), *escena muda*, teatro de papel y teatro del relato, *escrachés*, teatro dramático y postdramático, teatro *de estados*, teatro de franquicia, teatro cultural o totémico, teatro en otras lenguas, teatro de alturas, teatro conceptual, teatro musical, teatro de muñecos y de objetos, *stand-up* y múltiples formas del varieté, sumados a la recuperación renovadora de modelos del pasado. Pero además la teatralidad derrama en la actividad social (ni hablar de los políticos y los comunicadores en los medios audiovisuales); gana una teatralidad des-definida, la *liminalidad* entre teatro y vida, entre el teatro y las otras artes, entre el teatro y la ciencia, la manifestación política, la



[...] más allá de los cambios, la Postdictadura remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. En la Argentina se experimenta el sentimiento de que nada puede ser igual después de la aberrante dictadura militar de 1976-1983, sumada a los años de accionar de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) entre 1973-1976. La Postdictadura implica asumir que la Argentina es el país de los 30.000 desaparecidos, de los campos de concentración, de la tortura y el asesinato, del exilio, la censura y la autocensura, del terror, la subjetividad hegemónica de derecha y la complicidad civil con el aparato de represión desplegado por el Estado. Uno de los espectáculos más potentes de la Postdictadura, *Postales argentinas* (1988), del director Ricardo Bartís, habla de «la muerte de la Argentina». Una vasta zona de la cultura y del teatro hasta hoy trabaja sin pausa, y de diferentes maneras, en la representación del horror histórico a través de la construcción de memorias del pasado, la denuncia y la alerta de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente. Alguna vez la Argentina saldrá de la Postdictadura, pero no será en lo inmediato, y es doloroso pensar que no está claro cuándo esto sucederá (en la medida en que el duelo de las desapariciones es imposible y no hay reparación). (Dubatti, 2015, p. 2)

Este horror histórico es representado, en mi opinión, por la acumulación caótica de imágenes en esta parte de la obra, tanto en el escenario como en las palabras del protagonista, que cita a estrellas del espectáculo como Mary Pickford y Edith Piaff, expresiones musicales, preguntas, exclamaciones, descripciones, gritos... Una confusión interior, espejo de la confusión política de una nación entera, en la cual «yace una flor, / un pájaro y / un violín» (p. 136), símbolos, posiblemente, de la muerte del arte, de la pintura (la flor), de la poesía (el pájaro) y de la música (el violín).

La séptima y última escena configura todavía más esta obra como un drama de la pérdida, simbolizada por algunos objetos que la definen y le dan fisicidad: la bandera, la maleta (la valija), la máquina de escribir, la silla cargada de objetos contribuyen a la representación de la vida del poeta como derrota, como violencia (la bandera), como exilio (la maleta), como recuerdos que se intenta conservar (la silla cargada de objetos, que en un momento dado Juan tratará de meter en la maleta), la poesía (la máquina de escribir)¹⁴. Este último elemento es la clave para la salvación. *Dibaxu* es, en definitiva, una investigación

religión... Una *teatralidad extendida, diseminada*, que convierte a la Argentina de la Postdictadura en un laboratorio de teatralidad sin antecedentes y obliga al teatro a redefinirse». (Dubatti, 2011, p. 74-75)

¹⁴ Sobre las potencialidades poéticas de los objetos en escena, véase Larios, 2018.



de lo que está detrás de la creación artística, poética en este caso. Es la escenificación de las obsesiones, de los traumas, de los dolores sufridos por el poeta y por su patria y que están en la base de su doloroso proceso creativo.

A modo de conclusión: regreso a la poesía

En la última escena Juan coloca al hombre y a la mujer delante de un muro donde empieza a trazar palabras, que parecen escribirse en los cuerpos de los dos actores. Como intuyendo que ha encontrado una respuesta a su sufrimiento, Juan empieza a escribir palabras en todos los muros, mientras que la mujer «canta y musita el poema que Juan ha escrito en la pared en lengua sefardí» (p. 139):

¿Óndi stá la yave di tu curasón?
Il páxaru qui pasara es malu
a mí no dixera nada
a mi dexara timblandu

¿Óndi stá tu curasón agora?
Un árvuli di spantu balia
No más tengu ojus cun fanbre
Y un djaru sin agua

Dibaxu dil cantu sta la boz
Dibaxu di la boz sta la folya
Qu'il arvulí dexara
Cayer di mi boca¹⁵ (p. 139)

¿Qué hay debajo del canto, de la poesía? Una hoja caída de un árbol en la boca del poeta. En la última escena, en efecto, antes de empezar a escribir, Juan parece dormido, tirado en el suelo. Recobra vida solo cuando de un árbol empiezan a caer las hojas que se depositan en el suelo. Es una hoja caída del árbol que le da voz, que le inspira estos versos. Como decíamos, las imágenes de caída, de descenso, de objetos que se depositan para formar capas (como las hojas de los árboles) son las imágenes que más impresionaron a Gelman cuando leyó el libro en ladino de Clarisse Nicoïdski, y no es casualidad que titulase justamente *Dibaxu* su poemario en judeoespañol. Tampoco es casualidad que el drama termine con un poema en este idioma.

¹⁵ '¿dónde está la llave de tu corazón? / el pájaro que pasó es malo / a mí no me dijo nada / a mí me dejó temblando / ¿dónde está tu corazón ahora? / un árbol de espanto baila / no tengo más que ojos con hambre / y un jarro sin agua / debajo del canto está la voz / debajo de la voz está la hoja / que el árbol dejó / caer de mi boca'.



El judeoespañol ha viajado con los judíos sefardíes en todos sus exilios, desde la España de los Reyes Católicos hasta el antiguo imperio otomano, con sus hablantes ha vivido exterminios, huidas, diásporas. Es una lengua que lleva consigo siglos de persecución y destierro y que ha sabido sobrevivir a ellos. Elegir este idioma, por consiguiente, es una forma de resistencia y de esperanza. Significa aferrarse a algo que permanece a pesar de las dificultades, inscribirse en una tradición y encontrar en ella su propia identidad. Significa perdurar en el tiempo y en el espacio, a pesar de las expulsiones, los exilios, los genocidios, la marginalización. En conclusión, aferrarse a ella es establecer una continuidad, así como la caída de las hojas inscribe al ser humano en el ciclo eterno de las estaciones y, en definitiva, de la vida¹⁶. También gracias a las sugerencias que le brinda el idioma judeoespañol, *Dibaxu* es, pues, una insistente declaración de supervivencia y persistencia, y una afirmación dolorosa, pero al final convencida del papel de la escritura como resistencia al dolor y al absurdo de la existencia. La vivencia íntima y personal de Juan Gelman se convierte entonces en símbolo de todos los padres y las madres que han perdido a sus hijos o hijas en la dictadura, de todos los escritores que han perdido su idioma, su voz, y han tenido que inventarse otra lengua para expresar un drama inédito, de todos los hombres y las mujeres que, a pesar de todo, han resistido y viven para contar su drama. Por eso, como explica Dubatti hablando del teatro de la postdictadura, «El teatro se configura así como el espacio de fundación de *territorios de subjetividad alternativa*, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio» (Dubatti, 2011, p. 72).

Referencias

- Aristimuño, H. (2015). *Dibaxu*. En M. Tossi (Ed.), *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura* (pp. 127-140). Universidad Nacional de Río Negro.
- Balbuena, M. (2009). *Dibaxu: A comparative analysis of Clarisse Nicoïdski's and Juan Gelman's bilingual poetry*. *Romance Studies*, 27(4), 283-297.
- Baruh, K. (1930). El judeo-español de Bosnia. *Revista de Filología española*, XVII, 113-154.
- Cabrera, H. (2012, diciembre 1). Nuevas escenas para la palabra de Gelman. *Página 12*. <https://bit.ly/3wRNfAX>

¹⁶ Sobre los cambios de actitud cuando se elige escribir en una lengua diferente de la propia han escrito varios autores, entre otros, Molloy (2016).



- Cassani, A. (2019). Curilada oscuridá. Los versos judeoespañoles de Clarisse Nicoïdski. En A. Cassani, *Una lengua llamada patria. El judeoespañol en la literatura sefardí contemporánea* (pp. 5-22). Anthropos.
- Cassani, A. (2023). I comu mi sulvidaré. Los poemas de Clarisse Nicoïdski en muestru spaniol. *Licencia Poética. Revista temática de poesía*, 5(1), 13-34.
- Dubatti, J. (2011). El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): Época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia. Revista de teatro español contemporáneo*, 11-12, 71-80.
- Dubatti, J. (2015). El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura). *ILCEA, Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 22, 1-13. <https://doi.org/mw53>
- Galeano, E. (2000). *El libro de los abrazos*. Siglo XXI.
- Gelman, J. (1982). *Citas y Comentarios*. Visor.
- Gelman, J. (1986). *Com/posiciones*. Ediciones del Mall.
- Gelman, J. (1992). Lo judío en la literatura en castellano. *Hispanamérica. Revista de literatura*, 21(62), 83-84.
- Gelman, J. (1994). *Dibaxu*. Espasa Calpe & Seix Barral.
- Knezović, A. (1991). Unas características específicas del judeo-español de Sarajevo, Bosnia. *Verba hispánica*, 1(1), 97-103. <https://doi.org/mw54>
- Larios, S. (2018). *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas/ Paso de Gato.
- Molloy, S. (2016). *Vivir entre lenguas*. Eterna Cadencia.
- Muñiz-Huberman, A. (1999). *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. GEXEL & Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nicoïdski, C. (2007). *Palabras introductorias. Libreto del CD de Dina Rot* (Vol. 37). <https://bit.ly/3KaTnaF>
- Nicoïdski, C. (2014). *El color del tiempo. Poemas completos*. Sexto Piso.
- Nudler, A. (2012). Procesos creativos en la obra de Hugo Aristimuño. Un análisis desde el punto de vista grupal y de la teoría del sí-mismo. *La Quila: cuaderno de historia del teatro*, 2, 131-149.
- Núñez, I. (2023). ¿Adónde te escondiste, patria, y me dejaste con gemido? *AEF*, 46, 179-192.