



El poemario *La junta luz* de Juan
Gelman.

El exilio y la violencia
durante la dictadura militar en
Argentina

Javier Rodríguez Sancho¹

Universidad de Costa Rica

javierr@carari.ucr.ac.cr

Palabras claves: Poesía conversacional, exilio, violencia, dictadura militar y Argentina.

Resumen.

De acuerdo con algunos postulados de la *Poesía conversacional*, haremos un recorrido por un estilo lírico que se ha cultivado en el continente americano, en particular, referido al exilio y la violencia en el poemario: La junta luz. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo (1985) de Juan Gelman.

Este estudio se orienta al análisis de elementos textuales que muestra el poemario y que evocan la *dictadura militar* en la Argentina entre los años 1976 y 1983; la misma dejó un saldo de 30.000 desaparecidos políticos según se estima y que son llorados hasta el presente por las Abuelas de Plaza de Mayo.

Pretendemos mostrar desde la óptica del *yo lírico*, las líneas argumentales del texto en sus generalidades, ya que ello faculta hacia una de las posibles lecturas e interpretaciones del poemario.

Por último, el lector encontrará fragmentos de poemas del autor que ilustran y sostienen nuestra crítica histórico-social y lírica.

1. Elementos históricos para armar un preámbulo

El continente americano ha sufrido un compendio de experiencias humanas desde la aparición del europeo occidental. Con su llegada en el siglo XV, el continente, vivió una profunda gama de transformaciones sociales que afectaron de una vez y para siempre la vida de sus moradores. Su diversidad cultural y el mosaico de sociedades que entraron en contacto con los advenedizos desde el primer contacto, ha conducido a efectuar lecturas sobre el pasado, desde diversas ópticas interpretativas.

En el presente, América muestra una serie de huellas que le han impreso sus inquilinos desde el arribo de castellanos y portugueses, luego con los franceses, holandeses e ingleses, sin dejar de lado a los africanos y asiáticos que generaron un sincretismo cultural sin parangón en la historia de la humanidad.

El período colonial, entre los siglos XVI y XIX dejó improntas de la sociedad ibérica en el modo de vida y formas de organización político-económicas. Las comunidades aborígenes verían trastocadas sus ancestrales representaciones simbólicas por paradigmas o modelos impuestos por medio de la espada y la cruz. La Colonia configuró un sistema de valores sociales complejo que se fraguó con el paso de los siglos (Subirats 1994).

Por otra parte, en el plano de la literatura hubo un conjunto de expresiones propias del período que le dieron su fisonomía (Franco 1993). En particular, la poesía fue adquiriendo su perfil de acuerdo con el paso de las décadas. Para ese momento, se afirma que irrumpieron dos géneros convencionales: la *épica* y la *lírica*. La primera no pasó más allá del período colonial e inscrita entre los siglos XVI y XVII pero asociada con los procesos de “*descubrimiento*” y conquista. Este tipo de *épica* tuvo características bélicas; aquí

ubicaríamos a Alonso de Ercilla con *La Araucana* que se publicó en 1569 (Piñero Ramírez 1993).

Entre los siglos XVII y XVIII ya organizada la vida colonial, la épica perdió fuerza y se operó una transición hacia la lírica de cuño religioso. No debemos perder de vista que los sociedades aborígenes en América tuvieron su propia poesía-por ejemplo-los Aztecas contaron con el célebre *Netzanhualcóyotl* de enorme prestigio dentro de su pueblo. Ésta fue de tradición oral y acicaló una cultura de resistencia frente al europeo.

Con la independencia política de España y Portugal, las nuevas repúblicas Iberoamericanas adquirieron una discreta autonomía escritural ya que hubo nuevos actores sociales fruto de la ruptura colonial. No obstante, permaneció una dependencia cultural que se prolongaría hasta las primeras décadas del siglo XX (Rojas Mix 1993). Esto se evidencia en las publicaciones tanto en narrativa como lírica y desde luego, en teatro con fuerte influencia del *Viejo Mundo*. Un singular caso de ello fue la producción escritural del nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) y el Modernismo que enriqueció de forma significativa la lengua de Cervantes.

Por otra parte, el advenimiento de las llamadas *vanguardias* en la primera mitad del siglo XX, junto con sus aportes regionales, generaron una renovada forma de escritura que dejó hondas huellas. Los lazos históricos se fragmentaron, producto del mismo peso de las circunstancias o al menos esta fue la tónica de la primera mitad del siglo XX en el continente. La otra parte del siglo propició condiciones para que surgiera un tipo de poesía que ya venía re-elaborándose y orientándose hacia *lo conversacional* como se explicará a continuación.

2. Situaciones preliminares y fragua de la *poesía conversacional*

El siglo pasado fue complejo y heterogéneo en razón de los cambios políticos, sociales y económicos que albergó; la segunda mitad fue abrupta. Esta centuria protagonizó dos grandes guerras mundiales; allí el modelo capitalista entró en un acelerado proceso de transformaciones, generando nuevas formas de explotación del orbe entre potencias industrializadas hasta desembocar en una deshumanizada globalización económica que no cesa (Bourdieu 2002) y (Guerra Borges 2002).

En el campo de la poesía latinoamericana, hemos tenido intrincados procesos de cambio y adaptación al calor de las condiciones inestables de la sociedad. Por tanto, hubo *una época de búsqueda, afirmación y consolidación* (Rodríguez Cascante 1983) entre los años 1900-1940. Los años cuarentas representaron un punto de partida para articular un tipo de poesía con carácter social y propia del marasmo humano del momento. En esta coyuntura ubicaríamos a dos de los más significativos escritores del continente: *Pablo Neruda y César Vallejo* que tradicionalmente se les reconoce como precursores, en razón de sus producciones, aunque sabemos que no están solos debido a la constelación de escritores que los acompañaron.

Este tipo de poesía, respondió, en parte a las condiciones históricas de la América Latina y el Caribe; la región estuvo sofocada por militares deplorables, pobreza extrema e injerencia extranjera con la venia de grupos locales de poder económico y político que devinieron en crisis sociales cada vez más complejas (Hobsbawm 1996).

2.1 ¿Qué es la poesía conversacional?: un marco de referencia

Ella no surgió como una entidad autónoma, por el contrario, fue el resultado de sendos procesos sociales que le otorgaron unos rasgos particulares con el paso de las décadas hasta desembocar en un estilo *sui generis* desde nuestra óptica.

Habíamos mencionado que *las vanguardias* impactaron en los años veintes, treintas y parte de los cuarentas al continente americano. Con el posvanguardismo-después de la década del cuarenta-se generó un retorno a “*lo clásico*”, es decir, los escritores *reaccionan contra lo particular, contra la estridencia e intentan una poética “universal”* (Herra y Rodríguez Cascante, 1995: 10).

Dentro de este marco de referencia, la literatura en general y su capacidad de poder “decir” o “evocar”-en particular-la *poesía conversacional* emergió con tesón. Se relaciona con *su evidente e intencional preocupación socio-política, su afán por incorporar la lengua cotidiana, el lenguaje coloquial a la expresión literaria* (Rodríguez Cascante, 1983: 2). Entre sus cultivadores están: César Fernández Moreno, Roque Dalton, Ernesto Cardenal, Roberto Fernández Retamar, Mario Benedetti, Jorge Boccanero, Julio Valle Castillo y Juan Gelman entre otros.²

Los supracitados individuos, fueron parte de una intelectualidad que contravino los “*valores dominantes*” harto enquistados en sus respectivos países de origen. En reiteradas ocasiones les ocasionó el exilio, tal fue el caso de **Juan Gelman** en vísperas de una sangrienta dictadura militar que asoló a la Argentina entre los años 1976 y 1983. Es necesario aclarar que Gelman salió de la Argentina en 1975, estando aún Estela Martínez de Perón “*La presidente*” en el *Poder y su salida* respondió a disquisiciones internas en el Partido Comunista con el que militaba. Él regresó en 1988, en el último año de gobierno de Raúl Alfonsín, después de que la *Cámara Federal de Apelaciones* de Buenos Aires, *dispuso su eximición de prisión* (Boccanera, 1994: 176).

2.2 Algunas fuentes y autores de la *poesía conversacional*

Tal como habíamos argumentado, la *poesía conversacional* fue el producto de una amalgama de transformaciones sociales que

convergió con su protagonismo y desde los años cuarentas ya avizoraba su desarrollo. Se ha reconocido que ésta:

recibe las voces de muchas poéticas que se han desarrollado en América Latina, en Europa y en Estados Unidos [...] son antecedentes suyos la poesía gauchesca, el sencillismo posmodernista, los "imagists" ingleses y el coloquialismo norteamericano (conocido como New Poetry) (Herra y Rodríguez Cascante, 1995: 20).

Es así como la poética de Juan Gelman ha estado "cruzada" por autores que le han tributado elementos heterogéneos y con elementos de la obra del maestro González Tuñón, los franceses, Oliverio Girondo, del caribeño Aimé Césaire y de los clásicos españoles: Teresa de Jesús y Juan de la Cruz. Aunque destaca con rango particular el poeta peruano César Vallejo (1892-1938); en el poemario: *La Junta Luz se* injerta el texto *Idilio muerte* (Gelman, 1985: 26- 28)³

En Centro América, propiamente en Nicaragua, hubo una importante expresión de la *poesía conversacional*, allí recibió un influjo excepcional para el contexto de América Latina y el Caribe. Destaca aquí una de sus sobresalientes figuras: *José Coronel Urtecho* y el Grupo de Vanguardia-*la Anti-academia Nicaragüense* con la *Oda a Rubén Darío* al *amado enemigo* en 1927 que abre la puerta a una redefinición literaria en el continente (Boccanera, 1994: 102-106).

En la lista de "antiacadémicos" nicaragüenses sobresalen figuras que luego despuntarían en el plano internacional, tal es el caso de Pablo Antonio Cuadra, Octavio Rocha, Joaquín Pasos, Luis Antonio Cabrales, Luis Downig y Alberto Ordóñez Argüello quienes provocaron cambios líricos y políticos a principios de la década del treinta. Luego el grupo se desbandó, dejando una herencia

significativa. Lo anterior fue viabilizado por medio de revistas y periódicos nacionales y su aporte se orientó hacia un derrotero diferente:

El grupo luchó contra la tradición modernista nicaragüense para instaurar una poesía coloquial, preocupada por los elementos concretos y cotidianos del hombre contemporáneo [...] expusieron su deseo de una renovación política y social (Herra y Rodríguez Cascante, 1995: 26).

No obstante, algunos de los integrantes insistieron en reformular el proyecto, dándole un nuevo respiro y con ello, a la *poesía conversacional*. Pablo Antonio Cuadra fundó en Granada el *Taller San Lucas*, al que se sumó el cura Ernesto Cardenal, abocándose al estudio de la cultura popular nicaragüense.

En los años setentas, el Padre Cardenal organizó la comunidad de Solentiname bajo los principios de la *Teología de la liberación* y allí también se escribió poesía con gente campesina (Beverly y Zimmerman, 1990: 67). Este modelo de micro-sociedad, más tarde sería reprimido por la Guardia Nacional de los Somoza en 1977 y se convirtió en otro de los detonantes que llevó a la cruenta guerra civil y el triunfo insurgente en julio de 1979 de los rebeldes sandinistas por medio del FSLN (González 1998) y (D'Escoto, 2004).

Para ese período, surgen nuevas figuras y prioridades dentro de la intelectualidad local; entre ellos se encontraba Sergio Ramírez Mercado que además de escritor reconocido, llegaría a ser vicepresidente del país (Vargas Vargas 2001). La consolidación del FSLN en 1961 de la mano de Carlos Fonseca Amador y con un proyecto político para derrocar a la agraria dictadura Somocista, fue un propósito ineludible, fraguado al calor de las circunstancias político-sociales. En 1974 y 1976 el FSLN *se lanzó al combate miliar* (Herra y Rodríguez Cascante, 1995: 29).

No debemos omitir que el estilo *coloquial* en poesía, estuvo frecuentado por renombrados poetas latinoamericanos, entre ellos: José Asunción Silva, Amado Nervo, Arévalo Martínez, Fernández Moreno o López Velarde. Esta forma de escritura no estuvo ayuno del componente social, dado que como hemos visto, devino de un conjunto de situaciones tanto históricas como escriturales que le imprimieron carácter. En los años sesentas su difusión continental fue mayor; en este momento ubicaríamos a **Gelman**. Cabe destacar que la línea de escritura conversacional tuvo propósitos específicos:

que reactualizan el tejido de los vanguardias rupturistas europeos de principio de siglo, los sesentistas abrevan en la poesía norteamericana que de Pound a los beatniks arrimó un enfoque directo. En la búsqueda de un lenguaje cada vez más libre de sus ataduras convencionales (Boccanera, 1994: 102).

3. El espacio tangible de Gelman⁵: un hombre en el exilio

En los años cincuentas comenzó a escribir y sus dos primeras creaciones fueron *Violín y otras cuestiones* (1956) y *El juego en que andamos* (1959) precedente de una gama de textos que ha publicado hasta sus las últimas obras: *Valer la pena* (2002) y *Afganistán-Irak. El imperio empantanado* (2004) (Boccanera, 2004).

Este hijo de inmigrantes rusos nació en Buenos Aires en 1930 y desde niño hablaba: ruso, yidish y español; en el exilio perfeccionó el italiano y el inglés. Desde joven se incorporó a la militancia política dentro de la *Izquierda* argentina, situación que le llevó fuera de su país en 1975. En esta condición personal escribió poesía que inevitablemente estuvo:

comprometida con la militancia política, pero muy lejana del panfleto, Gelman ha escrito en el exilio: Si dulcemente, Hechos

y relaciones, Silencio de los ojos, Hacía el sur, Citas y comentarios, La junta luz e Interrupciones I y II. Estos dos últimos textos recogen toda su producción del exilio (Rodríguez Cascante, 1983: 11).

Gelman formó parte del grupo *El pan duro* que en los años cincuentas publicó sus creaciones y brindaron recitales en Buenos Aires donde podían propiciar debates con la gente del común; esa fue una poesía ligada al accionar político (Boccanera, 1994: 20). En los sesentas lo llevaron a la cárcel por plantear la necesidad de una revolución social en plena Guerra Fría y en años de efervescencia política en América Latina. Para ese período, el Partido Comunista argentino había sido proscrito y algunos dirigentes del peronismo también, en particular, vinculados con gremios de la carne, metalúrgicos y ferroviarios (Skidmore/ Smith 1992). Aunque las preocupaciones de carácter revolucionario no eran exclusivas del *Río de la Plata*, ya que en *Cólera buey* (1965) había manifestado sus preocupaciones por la lucha anti-imperialista en el Tercer Mundo: Vietnam, Lumumba y Argelia.

3.1 Los rostros del dolor y *La Junta Luz*

Las dictaduras militares en el *Cono sur* fueron emblemáticas durante la Guerra Fría; por ejemplo, Brasil (1964-1985); Chile (1973-1990); Uruguay (1973-1985) y Argentina (1976-1983)⁶. Fueron regímenes violentos que tuvieron cobijo de la *CIA* y *el Pentágono* o del Kremlin moscovita en América Latina y el Caribe, además de otras latitudes del mundo.

La *Operación Cóndor*, plan de golpes de Estado en la década de los setenta, fue uno de esos vástagos macabros. Curiosamente algunos de estos países habían experimentado procesos de industrialización significativos, con niveles de vida nada despreciables en el plano internacional, pero con contradicciones políticas que fueron un

componente más de nuestro pasado. Por eso, las condiciones ambivalentes del entorno político demostraron que algunas democracias occidentales y el sistema capitalista seguían sin encontrarse para construir un modelo de sociedad mejor o al menos donde se garantizara el cumplimiento de los Derechos Humanos elementales (Floria y García Belsunce 1992).

Sobre la base de lo anterior, miles de intelectuales latinoamericano y caribeños, entre ellos: cineastas, escritores, cantantes, actores, pintores, deportistas, profesores, etcétera, se vieron forzados al *exilio* como una de las pocas alternativas ante las decadentes condiciones políticas internas en sus países de origen. Cabe agregar que como códigos culturales, *el exilio* y la *violencia* se convirtieron en componentes inevitables y sellos trágicos del latinoamericano y el caribeño. Estos códigos se plasmaron en el espacio de la literatura.

En cuanto a Juan Gelman, cuenta con una cuota significativa para aportar al presente estudio; durante años tuvo que abandonar la Argentina desprovisto de otras opciones personales en momentos en que su país era arrebatado por la "lógica" de *Juntas Militares* que definieron las nuevas condiciones humanas. El general Jorge Rafael Videla fue el primero de los milicos que materializó el terror político (Skidmore/ Smith 1992: 103-111) y (Floria y García Belsunce 1992). Aclaramos que Gelman se marchó meses antes del arribo de los uniformados, sin embargo, fue víctima de sus desafueros como ya se había mencionado.

Una considerable porción de la poesía *gelmaniana* está mediatizada por la pregunta, la interrogación que no cesa, el dolor que subyace de ello. En otras palabras, por el deseo de saber dónde están los desaparecidos y torturados que reclaman las madres-hoy abuelas-en un espacio público concreto: *Plaza de Mayo*. Más de dos décadas después, sabemos que no hubo respuestas, ni direcciones y las preguntas quedaron en la memoria del pueblo que no desfallece. No

obstante, en los últimos años han surgido una serie de instrumentos legales que podrían llevar a los Tribunales de Justicia a los responsables del descalabro militar en Sur América y otras regiones del mundo. Hay una abierta lucha contra la corrupción e impunidad acerca de los sucesos políticos de antaño (Ugalde, 2000).

Recordemos que el juez español *Baltasar Garzón* solicitó la extradición de Augusto Pinochet de visita en Londres y aunque esta situación no prosperó, sentó un precedente inédito en el Derecho Internacional.

Hoy día son requeridos varios militares de alto rango del ejercito argentino en cortes europeas y el presidente peronista *Néstor Kirchner* solicitó al Congreso una revocatoria que destierre de una vez y para siempre, las infames leyes: *Punto Final* (1986) y *Obediencia Debida* (1987) que fueron suscritas en una coyuntura que favorecía a los usurpadores del orden constitucional⁷. Eso dependerá de la anulación por parte de la Corte Suprema de Justicia. Otra significativa decisión ha sido la creación en la ciudad de Buenos Aires del *Museo de la Memoria* en las instalaciones donde funcionó la sangrienta *Escuela de Mecánica de la Armada* (ESMA) para la tortura y que ha generado una polémica local (Rohter, 2004).

Las leyes citadas protegieron a los militares durante más de una década, a pesar del saldo humano que se ha estimado en 30.000 víctimas de la represión. Asimismo, la Corte Penal Internacional y la Carta Democrática de la Organización de Estados Americanos se convertirían en mecanismos legales que repelerían cualquier intento de restituir las dictaduras por medio de golpes de Estado, fraudes electorales u otros medios ilícitos.

Con base en lo anterior, el académico Jorge Boccanera, considera que la lírica gelmaniana: *no está tanto en lo que afirma, sino en lo que pregunta* (1994: 163). Desde las condiciones en donde escribe, es difícil encontrar una forma diferente de articular un discurso que no

sea el del *exiliado político*. En la *Obra Poética* de Gelman (1984) el *yo lírico* expresa:

Cómo será pregunto.

Cómo será tocarte a mi costado.

pregunto yo

¿quién habrá de aguantarle la mirada? (1984: 235)

Desde luego que las preguntas, también recorren el poemario *La junta luz* y sobre ello hablaremos en otro momento. Pero retomando lo anterior, algunas composiciones de la *Obra Poética* llevan títulos identificables en relación con lo argumentado: *preguntas, otras preguntas, más preguntas, ¿com'e? (sic), ¿cómo?*. En los libros del exilio, entre ellos: *Si dulcemente* (1980) y *Hacia el sur* (1982) la pregunta, el cuestionamiento, inundan el poema. Desde luego, Gelman escribió otros textos que recurren al mismo código como núcleo generador de sentido: *La temática es la reflexión sobre esa derrota que es el origen del exilio. Más que reflexión sobre el exilio, es reflexión del proceso que condujo al exilio* (Paoloni 1983). En *Carta abierta*, escrita en 1980 y compilada en *Interrupciones I* (1988) el *yo lírico* evoca al ausente:

¿qué voy a hacer con mí / pedazo mío? /

¿qué pedacitos puedo ya juntar? /

¿hablás así contra la pena / como

arrancándote el alma? / ¿me apretás

con tu amor? / ¿escondido? /

¿estás como no estás? / ¿meditás vida? /

el sufrimiento / ¿es derrota o batalla? /

realidad que aplastás / ¿sos compañera?

*¿cómo será la suerte de que vuelvas? /
¿la veré acaso? / ¿vendrás con tu muda
razón? / ¿tu pulso abierto?*

*¿venis y no te veo? / ¿dónde estás
escondido? /*

*¿dónde estás mismo ahorita? / ¿descansás? /
¿nadie tortura tu blancor? / ¿ya mudo
quietás tu luz contra tinieblas? / ¿late
tu oscuridad? / ¿llagás en puro fuego?*

*¿rostro es el tuyo? / ¿qué no vemos? / ¿cerca?
¿muriendo? / ¿desmuriendo? / ¿para siempre? (1988:
142-164).*

El tétrico desenlace de *Carta Abierta* está signado por una nota sobre la desaparición de Marcelo Ariel y su esposa, María Claudia el día 26 de agosto de 1976 en la ciudad de Buenos Aires en manos de un comando militar y llevados a un centro de detención para nunca volver. Se sospecha que la joven, fue llevada a la vecina Uruguay⁸. Estos “chicos” fueron-en el mundo tangible-el hijo y la nuera encinta del poeta Juan Gelman:

*mi hijo marcelo ariel y
su mujer claudia, encinta
fueron secuestrados en
buenos aires (1988:165)*

Ante las funestas condiciones políticas en el Río de la Plata, Gelman abrazó el exilio. Claro está que los regímenes dictatoriales dejaron como saldo a una masa de desarraigados, ahora lejana de su patria y desde sus nuevas condiciones de “emigrantes forzados”, allá escribieron. Algunos estudiosos hablan del *arte del exilio* (Rodríguez

Cascante, 1983: 2) para referirse a una lista heterogénea de intelectuales que huyeron por el mundo, entre ellos, brasileños después de 1964; chilenos con la caída de Allende 1973 ó argentinos posterior al derrocamiento de Isabel Martínez de Perón en 1976, para citar tres ejemplos en el extremo austral de América. De forma agónica en *Bajo la lluvia ajena* (1983) se reclaman las sin razones del exilio: *No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza. La gente queda dolorida. La tierra queda dolorida.*

3.1.1 *La junta luz: una aproximación al texto*

En cuanto a la construcción del poemario *La junta luz: oratorio a las Madres de Plaza de Mayo* (1985), responde a los condicionamientos e innovaciones que brinda la *poesía conversacional* arriba explicada.

En un primer momento se exponen las condiciones en que se desarrollarán las “*escenas*”. La *Junta* simboliza lo militar y la oscuridad que se contrapone a la *luz* o ¿la esperanza de las madres que buscan a los desaparecidos? Se emplea en el texto una *fauna* diversa con significados múltiples: un *oso verde, que siempre se pierde*; el *canarito canta/ canta* y *las bestias*. Éstos elementos con valores negativos o positivos de acuerdo con lo evocado y todo ello en torno a su humanización- por ejemplo- la madre le reclama a las *bestias ignorantes* la desaparición de su hijo: *el canarito* (1985: 13 y 14).

La organización del texto, se parece más al formato tradicional de una *obra de teatro* que a las normas tradicionales de un poema; ello en virtud de la estructura que presenta. Para corroborar lo anterior, transcribimos literalmente el verso primero o ¿párrafo?:

(*Veo la escena así:*

- *primer plano a la derecha: la orquesta*

- *primer plano a la izquierda: la madre y el coro*

- *segundo plano a la izquierda, detrás de la madre y el*

coro:

*el árbol de la vida, que también es la pirámide de mayo,
las madres alrededor*

- segundo plano a la derecha, más elevado (como el anterior), una especie de segundo escenario con cubículos, donde aparecen los flashes) (1985:11)

El poemario concluye con otro verso que amarra la representación final y señala las condiciones en las que quedan los personajes y ciertos elementos de *la puesta en escena* en el teatro de la vida. El teatro ¿se compara la vida?, la que no tiene valor ante las condiciones de muerte en que se desarrollan los hechos. El epílogo está trazado de la siguiente forma:

Final:

*todo iluminado / los cuatro planos, el de derecha atrás,
todos los cubículos / articular musicalmente-ritmo, ritmo,
ritmo- el discurso de todos- madre/ coro/ niño y madre
del árbol de la vida/ desaparecida/ desaparecido/ tortura
dor/ "chac- chac" de las fotos/ etc/ de pronto/ un enorme
silencio/ todos se inmovilizan en un gesto/ baja un cartel
que tapa la mitad izquierda del escenario- se oye el
sonido*

*de las cuerdas cuando baja- dice "¿hasta cuándo?" baja
otro cartel que tapa la mitad derecha del escenario- dice
"hasta encontrarte" (1985:61)*

Según se anota en la portada, el texto cuenta con *musicalización* que le acompaña; compuesta por *Gabriel Senanes* con una inconfundible dedicatoria a las *Madres de Plaza de Mayo*, en particular: a *Flavia/ en Flavia* bajo el patrocinio de la *Colección de Poesía Todos bailan*. Estos elementos ¿podríamos asociarlos con la canción del roquero británico *Sting* de los años ochentas: *Ellas danzan solas?* Allí se parodia a *Mr. Pinochet* de la dictadura chilena y

argumenta: *¿Por qué están aquí danzando solas? Porque hay tristeza en sus miradas, hay soldados también, ignoran su dolor, porque desprecian el amor, danzan con los muertos, los que ya no están.*

En el texto se adicionan tres dibujos o figuras que ilustran algunas páginas del poemario a modo de intertextos; dos de ellos reflejan escenas macabras o de dolor. Posterior a este preámbulo, hay “un acto” en el que los protagonistas-en primera persona-lanzan una negación por al ausente:

Madre:

Así que él no está más aquí.

Voz (en off. Canto/tenor):

¿por dónde andás / tristísimo de tibio?” (1985:11)

Los motivos argumentales del poemario giran sobre una relación íntima entre una de las formas más sublimes del amor, el insondable vínculo entre *madre e hijo*; es por él o ella que grita y clama, llora sin descanso. El niño no está presente en la primera escena:

¿y esas bestias dicen que no estás más aquí?

¿y dónde estoy volando yo / sino en vos /

¿y acaso yo no soy / no te soy / no soy vosyo?(sic)

(1985:13)

De seguido surge en “escena” el Hijo bajo el simbolismo del *árbol de la vida*, aspecto medular en la composición que tratamos. En esta primera parte se brinda un aspecto que el crítico Jorge Boccanera reconoce como insoslayable; no es casual que el poema cuente con una musicalización, ya que: *madre e hijo se buscan por medio de una danza alrededor del árbol de la vida, se hablan en la oscuridad, se miran en los cuartos vacíos. La madre finalmente dialoga con ese hijo que va buscando y pariendo al mismo tiempo (1994:185).*

Acerca de *el árbol de la vida* y en torno al cual danzan ambas criaturas, se articula una dicotomía fundamental en la existencia humana: *vida o muerte* que son auto excluyentes. La simiente que guardó en sus entrañas, vio nacer y crecer, pero ahora *¡no está!*, es precisamente el motivo del sufrimiento y preocupación según el *yo lírico*. Un detalle importante es que en las *culturas antiguas* de América, *el árbol* se asociaba con la fecundidad, además tiene la facultad de elevarse hasta el cielo. También evoca el *árbol de la vida* del Génesis bíblico, centro del paraíso terrenal, emplazado en el vientre materno, al que descuajan a temprana edad tal como se observa en la premonición siguiente:

Madre (canta):

*temprano empieza el alma a dolor / pálida /
a incierta luz explora tu no estar*

*fuimos uno / hijo
un solo ser en dos / te abrigué, te gesté, te diste*

*con mi cuerpo vacío de vos /
eras mío /*

*(al fondo, vuelve la manifestación de las madres
silenciosas
alzan un cartel que dice: "¿hasta cuándo?"baja, sube otro
dice: "hasta encontrarlos".)*

*lo volvería a mi vientre / a mi abrigo / a mi mar /
otra vez lo nacería" (1985: 14-17)*

Es pertinente destacar que el tratamiento dado al *ausente*-su construcción-fue echando mano al recurso del documento o informe oficial para nombrar con propiedad a una de las desaparecidas y su ruta mortal. Este segmento cuenta con una referencia final que reza lo siguiente: *Nota: las escenas de la páginas 33 y 34 se inspiran*

directamente en testimonios recogidos por Carlos Gaveta en su libro Todos somos subversivos (1984:62). Pero retomando un fragmento del poema y de acuerdo con el hablante lírico se señala:

flash

arriba, cartel que dice: "ana maría / 16 años / estudiante"

otro cartel, al costado: "buenos aires / 13 de junio 1977"

niña (candice)

un auto/ dos hombres/

me vendan los ojos/

en la ciudad/ es la ciudad/

el día/ el día

¿dónde está tu familia?/

la picana/

los pechos/

la vagina/ (1985:33)

La sección concluye con una evocación metafórica en torno al árbol: *esta madera / obrera del fuego que me arde para llama*. Otro de los versos-o escenas-se presenta bajo un drama cargado de violencia entre *un milico* y *una niña*. Una relación siniestra que estalla ante lo que se le obliga a decir a la indefensa. El *personaje sombrío* ordena desde su ocultamiento y le plantea a la niña dos formas de agresión: *¿picana o violación?* ella asiente por la segunda vía después de la reprimenda del verdugo que insiste en hacerla declarar situaciones de los que no es conciente ni responsable:

milico (gesto de golpear):

oíme bien, idiota / anoche no te hicimos nada, ¿me

entendés? / empecemos de nuevo (gesto de gol-

pear) ¿qué te hicimos anoche?

niña (voz):

nada /

anoche no me hicieron nada

madre / coro:

nada /

te hicieron nada /

anoche /

nada /

no /

me/ (1985: 39 y 40)

Se interpreta que del forcejeo entre ambos, hay un explícito juego con la misma muerte. Al militar le interesa que *la nena o el nene* reconozca su actividad guerrillera, razón por la cual, la (lo) presiona. Aclaremos que el *personaje infantil* sufre una metamorfosis entre varón o dama según las circunstancias. El *pibe* termina reiterándole al personaje sombrío: *soy un niño* aunque después de golpearlo acepta-no hay otra opción-su condición subversiva: *usté no me golpeó para que diga eso [...] o sea, sos un guerrillero* (1985: 43-44).

Para terminar, observamos que en la última sección, al igual que las anteriores, el texto continúa con los agónicos reclamos en torno a los ausentes o desaparecidos; es la muchedumbre que clama. Los diálogos entre el *coro* y la *madre* son téticos y constantes; el primero arranca con una pregunta: *¿hasta cuándo? [...] ¿cuándo? / ¿cuándo? / ¿cuándo?* y la madre responde: *en el tiempo de atrás*. Es un reclamo de justicia, coreado por *el pueblo* con la escasa esperanza que se articula por boca de la víctima.

Asimismo, la complejidad del conocimiento entre la madre y el hijo es indiscutible a pesar del precario estado en que se sobrevive. Es decir, la solidaridad como posibilidad para quienes han perdido a sus

seres queridos y en ella depositan sus esperanzas, más allá de la oscuridad que produce el mal:

hijo (árbol de la vida):

crecen ramitas verdes de tu dolor, mamá

madre:

dolor / serví

hijo:

a tu sombra crece todo mi amor de vos

madre-árbol:

tu primera respiración fue un dolor maravilloso

hijo:

una maravilla dolorosa

madre-árbol:

yo quería que vos nacieras

hijo:

fuimos uno

madre-árbol:

te volveré a mi vientre

hijo:

volveré cuando todos seamos uno

madre-árbol:

te naceré otra vez

hijo:

universo temblando/

seré todos

seré (1985: 53-57)

BIBLIOGRAFÍA

Beverly, John y Marc, Zimmerman. 1990. *Literature and politics in the Central America revolutions*. Austin, University of Texas Press.

Boccanera, Jorge. 2004. "Juan Gelman. La primera baja de la guerra es la verdad" En: *Semanario Universidad, Suplemento Forja*, abril, pp.1-3.

_____. 1994. *Confiar en el misterio: viaje por la poesía de Juan Gelman*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, S.A.

Bourdieu, Pierre. 2002. La esencia del neoliberalismo. En: *Le Monde Diplomatique*. Santiago. Editorial Aún creemos en sueños.

D'Escoto, Miguel. 2004. "Reagan fue el carnicero de mi pueblo"
En:
www.jornada.unam.mx/033a1mun.php

Floria, Carlos Alberto y García Belsunce, César. 1992. *Historia de los argentinos*. Tomo II, Buenos Aires. Ediciones Larousse.

Franco, Jean. 1993. La cultura Hispanoamérica en la época colonial. En: Iñigo Madrigal, Luis. editor. *Historia de la Literatura hispanoamericana*. Tomo I. Madrid. Editorial Cátedra.

Gabetta, Carlos. 1984. *Todos somos subversivos*. Buenos Aires. (s.e).

Gelman, Juan. 2004. *Afganistán- Irak. El imperio empantanado*. Barcelona. Editorial Planeta.

_____. 2002. *Valer la pena*. Buenos Aires. Editorial Libros de Tierra Firme.

_____. 1988. *Interrupciones I y II*. Buenos Aires. Libros de Tierra Firme / Editorial Último Reino, Colección de Poesía Todos bailan.

_____. 1985. *La junta luz: oratorio a las madres de Plaza de Mayo*. Buenos Aires. Colección de poesía Todos bailan/ Libros de Tierra Firme.

_____. 1984. *Obra Poética*. Buenos Aires. re-edición de la antología. Corregidor.

_____. 1983. "Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)" En: Osvaldo Bayer. Exilio. Buenos Aires. Legasa.

_____. 1965. *Cólera buey*. La Habana. La tertulia.

_____. 1959. *El juego en que andamos*. Buenos Aires. Nueva Expresión.

_____. 1956. *Violín y otras cuestiones*. Buenos Aires. Gleizer.

Guerra Borges, Alfredo. 2002. "Globalización: ordenar el debate y asignarle un imperativo ético" En: *Nueva Sociedad*. México D.F, N° 178, Aportes, UNAM.

González, Secundino. 1998. La democracia en Nicaragua: un balance pesimista. En: *Centroamérica después de la crisis*. Barcelona, Institut de Ciencies Politiques i social.

Herra, Mayra y Francisco Rodríguez Cascante. 1995. *La nueva poesía conversacional Latinoamericana*. San Ramón, Sede de Occidente, Universidad de Costa Rica.

- Hobsbawm, Erick. 1996. *Historia del siglo XX: 1914-1991*. Barcelona. Editorial Crítica.
- Pacheco, José Emilio. 1987. La otra vanguardia. En: *Revista Crisis*. Nº 55, Buenos Aires.
- Paoloni, Oscar. 1983. penurias del exilio y locuras en el país. En: *Kosmos*, Nº 16, Buenos Aires. (s.e).
- Piñero Ramírez, Pedro. 1993. La épica hispanoamericana colonial En: Iñigo Madrigal. Luis. editor. *Historia de la Literatura hispanoamericana*. Tomo I. Madrid. Editorial Cátedra.
- Rodríguez Cascante, Francisco. 1983. *La poesía latinoamericana del exilio: Jorge Boccanera y Juan Gelman*. San Ramón, Sede de Occidente. Universidad de Costa Rica.
- Rojas Mix, Miguel. 1993. La cultura hispanoamericana del siglo XIX. En: Iñigo Madrigal, Luis. editor. *Historia de la Literatura hispanoamericana*. Tomo I. Madrid. Editorial Cátedra.
- Rohter, Larry. 2004. "Debate por museo de abusos divide a argentinos" En: *La Nación, Suplemento The New York Times*. San José, sábado 24 de abril, p.6
- Subirats, Eduardo. 1994. *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. México D.F. Siglo Veintiuno Editores S.A.
- Skidmore, Thomas and Peter Smith. 1992. *Modern Latin America*. New York City. Oxford University Press.
- Ugalde, Rafael. 2000. "Los militares quieren ahora la paz" En: *Semanario Universidad*. San José, del 30 de agosto al 05 de setiembre, p. 11.

Vallejo, César. 1989. *Obra poética completa*. Santa Fe de Bogotá. Editorial. La Oveja Negra.

Vargas Vargas, José Ángel. 2001. *Novela centroamericana contemporánea: la obra de Sergio Ramírez Mercado*. Tesis doctoral. Salamanca, Universidad de Salamanca.

Notas:

[1] Historiador e investigador de la Sección de Historia y Geografía de la Sede de Occidente, Universidad de Costa Rica. Es egresado de la Maestría en Literatura Latinoamericana y actualmente cursa el Posgrado Centroamericano en Historia de la Universidad de Costa Rica. Ha publicado diversos artículos en revistas tales como: *Anuario de Estudios Centroamericanos*, *Káñina*, *Comunicación [ITCR]*, *Herencia*, *InterSedes* y *Pensamiento Actual* entre otras.

[2] Consúltese la nota 3 del artículo de Mayra Herra y Francisco Rodríguez Cascante (1995: 33 y 34).

[3] Consultar César Vallejo (1989: 54).

[4] Publicada en *El Diario Nicaragüense* de Granada el 29 de mayo de 1927.

[5] Entre los premios internacionales que le han otorgado están: Juan Rulfo (2000); Lerici de Italia (2003); Casa de las Américas (2003) y Ramón López Velarde (2004).

[6] Acerca de la dictadura argentina se han filmado varias películas, entre ellas: *La historia oficial* (1986) de Luis Puenzo o *Kamchatka* (2002) de Marcelo Piñeyro.

[7] Se recomienda consultar: *Semanario Universidad*, San José del 30 de agosto al 05 de septiembre del 2000, p. 11; *La Nación*, San José, sábado 26 de julio del 2003, p. 25A ; 27 de julio del 2003, p. 24A; domingo 31 de agosto del 2003, p. 22A y domingo 28 de marzo del 2004, p. 17A.

[8] Situación que recientemente se reavivó y generó una polémica entre ambos gobiernos rioplatenses. Ver: *La Nación*, San José, domingo 18 de enero del 2004, p. 24A También en: <http://www.clarin.com.ar> o en <http://www.lanacion.com.ar> en las mismas fechas de enero del 2004.

[9] Periodista argentino que escribió el libro con base en reportajes de la dictadura militar en 1984.

© *Javier Rodríguez Sancho 2004*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

