

EL ARTE TOTAL EN “LA JUNTA LUZ” DE JUAN GELMAN

CHING-YU LIN

Universidad de Ciencia y Tecnología de Macao

Title: The Total Art in Juan Gelman's *La Junta Luz*

Abstract: The present study focuses on the dramatic poetry of Juan Gelman in his work, *La Junta Luz*. The diverse artistic resources applied in the poetic writing, as well as the total art, which includes different types of languages, such as poetic, journalist and photographic language, are analyzed. The work resembles the Greek drama genre from which the concepts of publicity, kinetics and tragedy are extracted. The poetic words are masterfully integrated into the testimonial and journalist text to present a series of events of torture and violence. Finally, by means of photography and its technical mechanisms, the effects of repetition and fragmentation that the images produce are highlighted.

Key words: Juan Gelman. *La Junta Luz*. Drama. Tragedy. Testimony. Photography.

INTRODUCCIÓN

La poesía existe en una dimensión ontológica donde se muestra como forma artística. Este género nos da a conocer un perfil creado por el espíritu, entendido como lo perceptible dentro de la interioridad espiritual. Siendo un medio para unir las contradicciones, la escritura poética pertenece a un arte total y universal. Sin embargo, no se puede considerar exclusivamente como una estética utilizada para representar formas espirituales, más bien, posee un derecho absoluto a configurar su propio discurso y un valor de ser por sí misma, en todo su vigor, para expresarse y exhibirse, hasta el punto de que los versos se conviertan tanto en su principio como en su fin. En el mundo creativo de Juan Gelman, la poesía viene a sintetizar las múltiples variedades artísticas: clásicas y modernas, textuales e icónicas, visuales y musicales. *La junta luz* (1985), poesía dramática, podría ser el ejemplo más notable para ilustrar el tema del arte en sí. La obra se caracteriza por una discontinuidad estructural, que comprende textos heterogéneos que pueden ser leídos por separado, y una alternancia de expresividad artística, mezclando fragmentos de distinta índole tales como el teatro, el testimonio y la fotografía, para representar una relación trascendental entre lo propio y lo ajeno, entre subjetividad y objetividad, entre lo público y lo privado. El poeta manifiesta una especie de fúnebre intimidad personal con respecto a

la memoria dolorosa de la política argentina. En cierta medida, la escritura gelmaniana responde al concepto de la tragedia, al mismo tiempo que valiéndose de la textualidad testimonial pone al descubierto los crímenes cometidos por la dictadura militar. La poesía teatral, en última instancia, se transforma en una filosofía de la fotografía, considerada como un lenguaje plástico con el que se aúnan textos e imágenes. En el presente estudio, nos proponemos indagar en el arte total de nuestro poeta argentino, que aborda temas sociales en el mismo entramado poético y muestra una actitud de resistencia y persistencia de la colectividad ante la represión de la época.

TEATRO Y TRAGEDIA EN EL CORPUS POÉTICO

La junta luz, con el subtítulo de *Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo I* se crea a partir de la experiencia individual y colectiva de la opresión socio-política durante la dictadura militar en Argentina de 1976 a 1983.¹ Durante aquel periodo, gran parte de la sociedad se encontraba inerte ante las atrocidades que perpetraron los militares. La gente se veía obligada a vivir bajo el terror, experimentando en toda su magnitud el concepto de “desaparecido”, que engloba el secuestro, la tortura, el asesinato y la desaparición (Gelman, 2008: 120). En el caso de nuestro poeta, la creación poética vinculada al discurso de la pérdida se inspira en su propia vivencia. Como bien recuerda, en 1976 su hijo Marcelo fue secuestrado junto a su nuera María Claudia, embarazada de siete meses. Un comando militar asesinó a Marcelo de un tiro en la nuca. A su nuera la trasladaron a otro campo de concentración del ejército, el Pozo de Quilmes, cuando estaba a punto de parir. Desde allí fue trasladada y recluida en la sede de los servicios secretos de Uruguay, lo cual fue posible por los acuerdos de Plan Cóndor, que unió las dictaduras del Cono Sur. De hecho, su caso es una evidencia de la existencia de ese plan que trascendió las fronteras argentinas. En cuanto nació Macarena, su nieta, la separaron de su madre, y la robaron para venderla de acuerdo a una lista

¹Entre 1976 y 1983, Argentina se encontró en una etapa de terrorismo, autodenominada “Proceso de Reorganización Nacional”. La junta militar de las Fuerzas Armadas dominó toda la sociedad, cometiendo genocidios, secuestrando niños y violando los derechos humanos.

de espera siniestra.² Después de catorce años de búsqueda, el poeta encontró a la nieta en Uruguay y se reunió con ella. En cuanto a María Claudia, desafortunadamente, fue asesinada y sus restos aún no han sido encontrados.

En nombre de una de las víctimas de la injusticia social, Gelman toma la palabra poética como arma de resistencia al yugo expresivo e ideológico. De este modo, una obra tan comprometida como *La junta luz* refleja una gran variedad textual para lograr la plenitud, la totalidad y la infinitud del arte en defensa del ser humano. En este sentido, se destacan los rasgos clásicos y modernos presentes en su corpus poético. Así, el oratorio del duelo deja de definirse como un género específico, tornándose en el caldo de cultivo propicio para producir lo heterogéneo, una conciencia subversiva y provocativa con la que se enfrenta a la realidad social. Lo heterogéneo gelmaniano desemboca en diversas lecturas artísticas, de ahí que se cumpla la misión final de la palabra poética.

La junta luz se considera una obra de poesía dramática, cuyos componentes son la acción, el diálogo y la escenografía. Por medio del drama, la obra sintetiza lo objetivo de la épica y lo subjetivo de la lírica. Esta consiste en modos de expresar, la pasión, locura, delirio, desdicha y derrota, mientras que aquella se refiere a sucesos e historia. Según Hegel, en la poesía dramática se efectúa una “acción real que surge ya de lo interno del carácter que lo realiza, ya del resultado de la naturaleza sustancial de los fines, los individuos y los conflictos involucrados” (Hegel, 1985: 236). Conforme a la idea hegeliana, se puede colegir que el poeta identifica la poética ejercida en *La junta luz* con la acción externa de los protagonistas como protesta por el trato inhumano y la interna del drama para presentar tanto la permanente lucha existencial como la unidad armónica del arte.

El oratorio de la Madre y de las madres se enmarcan en el género teatral, junto a un rito de duelo por la ausencia de los hijos. “Casi responso, plegaria, ritual que se mueve en los orígenes de la poesía, el teatro y la co-

²En el ensayo titulado “Carta abierta a mi nieta o nieto”, Gelman nos señala que “había una lista de espera siniestra para cada campo de concentración: los anotados esperaban quedarse con los hijos robados a las prisioneras que parían y, con alguna excepción, eran asesinadas inmediatamente después” (Gelman, 1997: 198).

municación” (Medina, 2005: 140). En este sentido, el elemento teatral viene a intensificar el ambiente funeral y elegíaco de Gelman con el activismo. La poesía es inverosímil y se puede interpretar de diferentes maneras, en cambio, el teatro muestra la acción escénica de modo que los espectadores lleguen a lograr una comprensión inmediata. César Vallejo, poeta peruano al que Gelman estudiaba con devoción,³ indica que el teatro es cinematográfico en el sentido de que su expresión es políglota y accesible a todos los públicos (Vallejo, 1984: 294), puesto que la palabra debe ser lo de menos para que el movimiento o la acción dirija el escenario.

La obra comienza con la enunciación de un espectador-testigo: “Veo la escena así”. El poeta presenta un testimonio con la primera persona para informarnos del diseño escenográfico de los dos planos, que incluye la orquesta, la madre, el coro, el árbol de la vida y un cubículo. Inmerso en el ambiente teatral, el yo-espectador, identificado con el lector, se hace “un participante activo y autocreador” (Núñez Ramos, 1991: 55). Esta participación no se limita a percibir lo narrativo conversacional, sino que también se amplía a la contemplación del ritmo de las acciones. Se encuentra un ejemplo en la descripción de las manifestaciones silenciosas de las madres. Al fondo estas sostienen ininterrumpidamente carteles para mostrar su perseverancia acompañada del dolor a lo largo de la vivencia de búsqueda de los hijos desaparecidos. En este instante, el movimiento se desplaza al de los manifestantes obreros, prueba de una solidaridad que comparten las madres con otros marginados sociales. El cambio de ritmo continuará en el siguiente plano: “en cuanto a las manifestaciones silenciosas del segundo plano: ver ritmo,

³La influencia de César Vallejo en la creación poética de Gelman puede remontarse a la década de 1950 cuando éste formaba parte del *Pan Duro* (1955-1963), grupo literario que mostraba gran entusiasmo por las obras de Vallejo, emulando sus rasgos característicos y relacionando la poesía con la lucha política. En el mundo poético de Vallejo existe un combate permanente con el lenguaje a fin de liberar la palabra y abogar por una ruptura lingüística. A pesar de ello, este campo de batalla no se refiere exclusivamente al concepto de la poética, sino que también refleja un deseo de ir más allá y de ahondar en el fondo humano por medio de alteraciones de palabra. Es evidente que Juan Gelman sigue los pasos de Vallejo, transgrediendo las normas de escritura, llevando al extremo la experimentación en todos los niveles lingüísticos, tales como sintácticos, semánticos, morfológicos y gráficos.

movimiento, cuándo y cómo cesa. Movimientos: a veces, crespón negro en alto. A veces, fotos en alto. A veces, cesa, con las madres hieráticas. Las ceremonias del silencio” (Gelman, 2012: 636). Arianna Fiore opina que “la obra esté llena de movimiento, sustancia, corporalidad y vida, en contraste con los temas de la ausencia y la muerte” (Fiore, 2014: 115).⁴ Es de suponer que el carácter cinematográfico que se presenta en los pasajes mencionados proyecta tanto el ritmo de las actividades escénicas como el del desarrollo de la tensión ambiental. Por consiguiente, surge la teatralidad que no depende de los diálogos sino más bien de las acciones para que el lector-espectador se vea implicado en esta complejidad emocional sin palabras.

Pese a ello, el ritmo interno escenográfico aparece como una condición esencial de lo público. Dicho de manera más concreta, Gelman aplica el arte griego a sus versos, haciendo hincapié en el vínculo triangular entre el teatro, la tragedia y el hombre. Recordemos que en la cultura clásica el hombre griego es un ser público, puesto que se manifiesta a sí mismo en ciertos lugares, tales como el *ágora*, la plaza pública y el teatro. En la obra gelmaniana, las madres salen del hogar a la plaza para manifestarse, al mismo tiempo que se convierten en un héroe trágico que desde las paradojas vive su relación con la sociedad (Herreras, 2014: 55). Efectivamente, la idea de “lo público” en el ámbito clásico griego gira exclusivamente en torno a los hombres. La integración de las mujeres en el mundo de la *pólis* reside primordialmente en dos funciones: la reproducción y la prostitución. Por otra parte, en la tragedia no existe el protagonismo femenino, pero sí los aspectos femeninos de los hombres. Si las mujeres están presentes en ella, no adoptan sino un papel secundario desde la perspectiva masculina. No obstante, “las mujeres de la tragedia no reflejan sólo el conflicto de las relaciones de género, sino el conflicto de la sociedad en general” (Plácido Suárez, 2000: 59), puesto que en lo femenino se observan explícitamente los problemas que afectan tanto a los varones como a su entorno. En otras palabras, aunque las mujeres no poseen un lugar relevante en el mundo dominado por los

⁴“L’opera risulta ricca di movimento, sostanza, corporeità, vita, che contrastano con i temi dell’assenza e della morte”.

hombres, tienen la doble función de revelar tanto la complejidad de la sociedad como la de la misma presencia femenina. Consciente de la diferencia entre el papel masculino y el femenino en el ámbito de lo público, la obra de Gelman muestra la dualidad de discursos que representan la madre-árbol y la madre-coro. La primera canta sus versos de añoranza por el hijo. La segunda, a su vez, indica los padecimientos colectivos dilatando el discurso privado al universal. Veamos las siguientes estrofas:

madre-árbol
no sé qué hago fuera
de tu dulzura / a no ser
aprender a volver hacia ella
para no ser otra cosa que vos / o sea serte
(...)

madre-coro:
odio / no me dejes

madre-árbol:
no me dejes / amor
(...)

madre-coro (candice):
el frío de los pobres que un día triunfarán / cruje
en el fondo del país / torturado / callado
crepita otoñando padecer / se le caen
hojitas / olores secos / compañeros / se pudren (Gelman, 2012: 660-661)

Según Geneviève Fabry, la madre-coro habla desde la carencia, la ausencia y la cólera. La madre-árbol, a su vez, apuesta por una unión imposible (Fabry, 2008: 130). Desde otro punto de vista, la madre-coro, en nombre de las ciudadanas, lleva a cabo un acto público, a través del cual expone sus preocupaciones sociales. Obsérvese un fragmento en el que expresa su ira frente a la dictadura:

madre-coro:
yo te reclamo /
golpeo cada jueves las botas del dictador con tu nombre / me pongo en la
cabeza un pañuelito blanco como vos / el dictador no ve mis lágrimas,

nunca verá mis lágrimas de vos / yo lo golpeo con mi furia de vos/
(Gelman, 2012: 633)

Ahora bien, las referencias públicas nos dan a conocer el carácter destacado de la tragedia en la obra que nos ocupa. Remontándose al arte griego, la tragedia trata temas ciudadanos para enseñar al pueblo ateniense (Rodríguez Adrados, 1972: 475). En el caso de Juan Gelman, el acto de hablar de la ciudad lo realiza valiéndose de la intertextualidad. Se cita un poema entero de César Vallejo, titulado “Idilio muerto”, en una escena en la que la voz de la madre y la del milico se alternan. El poema integra dos mundos: la tierra andina y la ciudad de Bizancio. Léase la primera estrofa y la última que Gelman intercala en el canto de la madre:

aquél estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí
ahora que me asfixia Bizancio y que dormita
la sangre como flojo cognac dentro de mí. (Gelman, 2012: 643)

Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje
y al fin dirá temblando: ¡qué frío hay... Jesús!
y llorará en las tejas un pájaro salvaje / (Gelman, 2012: 645)⁵

Nos preguntamos cuál es el motivo por el que se pone en boca de la madre para recitar el poema vallejiano. En ello se concibe una escisión de la conciencia y el cuerpo de la figura del yo poético, al tiempo que se yuxtaponen el espacio andino y el metropolitano en dos tiempos del presente y el futuro. Con la dulce Rita se personifica el universo familiar y hogareño. Empero, Bizancio, una ciudad griega destacada por su posición estratégica para la navegación entre Europa, África y Asia en la historia, puede ser la “ciudad mundo” que por su magnitud “implica la posibilidad de aniquilación del sujeto” (Fernández Cozman, 2009: 22). En otras palabras, es una ciudad donde la muerte está al acecho y uno se va perdiendo. Así, después de la cita

⁵Gelman cita el poema entero, pero lo divide en tres secciones. Delante de cada una, se anota que la madre lee sobre el hombro del hijo. Se trata de una premonición, de una intuición de la madre, que sabe que su hijo posiblemente ya no regresará.

del poema, el milico interroga a la madre con tono irónico: “¿no encuentra a su hijo? seguro está paseando por europa” (Gelman, 2012: 645).⁶ Cabe señalar que la idea del desaparecido como un viajero por Europa era tópica del discurso de la dictadura. Por otra parte, en la conciencia del yo poético se esboza un retrato futuro de la Rita impotente, que aguantará el cambio y dialogará con Dios en aras de obtener el consuelo divino. Efectivamente, se trata del ser trágico, que se enfrenta inevitablemente a los conflictos urbanos y dilemas existenciales.

TEXTUALIDAD TESTIMONIAL

La obra contiene un informe de Plaza de Mayo, parecido a la prosa periodística, que informa sobre los modos expresivos que utilizan la madre y el relator en el ritual público. A lo largo del informe, se evidencia un rasgo característico de agramaticalidad, una técnica frecuentemente usada en sus poemas. He aquí el comienzo del informe:

el discurso es sobre todo musical/ se trata de una realidad entrevista en el delirio, se trata de un informe que el relator lee-murmuracanta y que la madre comenta y sigue leyemurmura-cantando.

el relator es un coro, salen informaciones, gemidos, gritos, voces ininteligibles —dentro de una trama musical perfectamente inteligible—. (Gelman, 2012: 636)

El informe tiene por objeto registrar de forma personalizada una crítica o una autocrítica con respecto al oratorio de la Plaza de Mayo. Además de las minúsculas en cada oración, el poeta inventa su propio neologismo para englobar una serie de acciones, como por ejemplo, “lee-murmuracanta” y “leyemurmura-cantando”. En lo que concierne a esto, César Vallejo opina que a cada poeta se le permite modificar la estructura literal y forjar una ortografía y semántica personal. “Cuanto más personal es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva” (Vallejo, 1973: 64). Entre la poesía dramática y la escritura informativa gelmaniana, ajena a las fórmulas establecidas, nuestro poeta no olvida el valor del periodismo, que le orienta

⁶El poeta subvierte las normas gramaticales de la escritura sin poner la letra capital al comienzo de cada oración.

hacia el público para que pueda estar en contacto con la gente y sus problemas (Benedetti, 1972: 241). No obstante, se requiere coraje para romper la norma de escritura y recrear una lengua sin autoridad y “sin estado” (Dalmaroni, 2004: 51). Ahí se sitúa la sensibilidad personal con la que siempre alude a la libertad colectiva.

El pasaje que hemos citado adopta un lenguaje funeral, uno de los elementos omnipresentes en la tragedia, a fin de hacer coincidir la vida y la muerte. “Las tragedias están llenas de costumbres mágico-religiosas” (Muschg, 2008: 16), en las que se exponen los rituales y lamentos por la pérdida. A este informe Gelman añade una escena teatral, que contiene una imagen profundamente trágica: “en el centro del árbol de la vida están la madre y el niño, la madre es bellísima y joven. el niño es un hombre, está semidesnudo, brilla. los dos son jóvenes y bellos, como amantes, son amantes, sin gestos exteriores. la madre está en el regazo del niño” (Gelman, 2012: 637). Observamos que la madre rejuvenece y el niño se transforma en un hombre adulto. La madre deja de ser la que protege a su hijo, y es, en cambio, el hijo el que le ofrece consuelo a la madre. Esta representación dramática alude efectivamente al antagonismo entre realidad e ilusión, que forma buena parte del pensamiento trágico. El informe remite al bello espejismo en que las madres-ciudadanas levantan un escenario religioso de resurrección o de reencarnación en oposición al acoso implacable del régimen. Se trata de una de las piezas deplorables desde la que no se refleja sino un “espejo roto” de la realidad social (Vidal-Naquet, 2004: 53).

A partir de la escritura periodística, Gelman intercala testimonios dentro de sus versos para plantear el tema de la otredad y cuestionar una sociedad donde la gente vive bajo el terror. Tres fragmentos testimoniales, inspirados en el libro de Carlos Gabetta, titulado *Todos somos subversivos*, funcionan como una memoria poética que acierta a “poetizar el horror” (Eugenia Straccali, 2013: 293) e incitar a la compasión del público. La primera escena del testimonio comienza con un aviso de la identificación de la víctima y, a continuación, se lee una estrofa de canto con el registro del soliloquio de la niña raptada:

arriba, cartel que dice: «ana maría / 16 años / estudiantes»
 otro cartel, al costado: «buenos aires / 13 de junio de 1977»

niña (candice)
 un auto / dos hombres
 me vendan los ojos
 en la ciudad / es la ciudad
 el día / el día
 el subsuelo
 la escalera
 la pieza
 ¿dónde está tu familia?
 la picana
 los pechos
 la vagina
 ¿dónde está tu familia?
 querosén en los ojos
 la boca
 la nariz
 desnuda yo
 ¿dónde está el tiempo?
 el tiempo que
 la picana
 ¿dónde está tu familia?
 el tiempo
 la mañana
 ¿dónde estás? / mi mañana? (Gelman, 2012: 648)

El canto de la niña asocia lo teatral a lo testimonial, dando la “posibilidad de la re-experiencia del sufrimiento” (Calabrese, 2010: 2229). Sin poder ver lo que ocurría a su alrededor, valiéndose del dolor causado por la picana, el instrumento de tortura utilizado durante la dictadura, lo que marca su experiencia sensorial, la niña construye su testimonio acerca del sadismo del secuestrador. Encerrada en un lugar apartado de la ciudad, es interrogada, y a la vez se interroga a sí misma, de forma reiterativa sin respuesta. El suplicio no refleja la realidad, sino que la cuestiona, lo cual corresponde al sentido de la verdadera tragedia (Vidal-Naquet, 2002: 27).

Otro ejemplo lo encontraremos en el diálogo entre el milico y la niña, que sufre la violencia sexual. Se revela un proceso imitativo de condena mediante la imposición del lenguaje:

milico:

¿qué te hicimos anoche?

niña (voz):

me violaron

milico (gesto de golpear):

oíme bien, idiota / anoche no te hicimos nada, ¿me entendés? / empece-
mos de nuevo (gesto de golpear)

¿qué te hicimos anoche?

niña (voz):

nada

anoche no me hicieron nada (Gelman, 2012: 651)

El sufrimiento por medio del lenguaje se evidencia de nuevo con el niño, que se ve obligado a realizar una falsa confesión para salvarse. Al igual que el caso de la niña, el del niño muestra un abuso prolongado:

milico:

confesá que sos un guerrillero

niño:

un niño

milico:

decí tu nombre y apellido, tu apodo de guerra, de qué grupo sos, la zona
donde actuabas.

niño:

soy un niño

milico:

ahora confesá que sos un guerrillero

niño:

sí, ahora soy un guerrillero

milico:

¿viste que sos un guerrillero? ¿porqué no lo dijiste antes?

niño:

lo dije porque usté me golpeó para que lo dijera

milico (gesto de golpear):

ya no te golpié para que digas eso. decí que no te golpié para que digas eso niño:

usted no me golpeó para que diga eso

milico:

¿viste? eso quiere decir que no te golpié y que dijiste que sos un guerrillero. o sea, sos un guerrillero

(este diálogo se eterniza a través de toda la obra a partir de su aparición.

Se eterniza la escena, que aparece y desaparece —con luz—, las frases se escuchan a girones, a veces, durante el resto de la obra). (Gelman, 2012: 655-656)

El papel protagonista de los niños testigos cobra gran significado en la obra. Jorge Boccanera nos explica acertadamente que el poeta “otorga a esta figura, frágil y tenaz a un tiempo, sucesivos padecimientos y resurrecciones” (Boccanera, 1994: 62). En vez del testimonio de adultos, apelando a la voz infantil se reprueba una violencia monstruosa que nos amenaza de generación en generación. Por añadidura, la voz testimonial de los niños se produce desde el ámbito literario, no como recopilación de hechos (Sillato, 1998: 370). Por un lado, su intervención en la estructura poética causa una fragmentación y discontinuidad textual; por otro, una sucesión de negaciones y afirmaciones, que pasa a atormentar a los testigos en términos de lenguaje, acaba formando una infinita negación derivada del posicionamiento ético de la literatura en contra de la barbarie.

PLATAFORMA FOTOGRÁFICA

Hablando de la totalidad artística con la que el poeta plasma el dolor, cabe señalar el medio visual de la fotografía como la presencia muerta de la ausencia. La fotografía, más que un útil escenográfico, de hecho, lleva a cabo un doble proceso de quebrantamiento y restablecimiento. Lo que se quiebra es el espejo de una “subjetividad fácil”, que realmente se malogra tan pronto como ha sido expresada (Barthes, 1990: 52), ya que el reflejo no es sino lo no-identificable e inaprensible. En el momento en el que vemos estas imágenes, se restablece un itinerario de identificación por el que uno busca constantemente los fragmentos del yo, al tiempo que le invade un inefable extrañamiento. Por ello, nos llama mucho la atención el lenguaje de la ima-

gen, que engendra una ciencia y una conciencia de reconocer al otro y su ámbito. Quizá no sea inoportuno decir que las imágenes se crean en función de la subjetividad, pero, no obstante, terminan por objetivizar un rostro del olvido, así como lo que describe un poema de Gelman recogido en *Velorio de solo* (1959-1961): “tu rostro es como una tierra siempre desconocida / y esta fotografía el olvido, otra cosa” (Gelman, 2012: 64).

Al comienzo de la obra, el testigo del yo poético enuncia que entre los planos escénicos se ve un cubículo donde aparecen los flashes. Con la luz de la cámara fotográfica se intenta aprehender el estado exterior de los objetos. Los flashes connotan esencialmente el anhelo humano de capturar un instante de lo vivo, aunque lo que se ilumina no sea más que lo inmóvil y lo efímero. Así, no es extraño que la fotografía funcione como la taxidermia (De Luelmo, 2004: 144), el arte de conservar el cuerpo para su exposición. La razón por la que Gelman acentúa los mecanismos fotográficos en los versos es convertir su escenario en un imán para atraer el espíritu siempre patético de las imágenes visuales. Estamos ante una ceremonia de mirada, destinada a rendir culto a la pérdida definitiva. Así, un canto de la madre confirma esta idea:

tengo un oso verde
que siempre se pierde
yo le hago chas-chas
y él se pierde más

oso que se pierde
¿adónde te vas?
a un país muy verde
donde no hay chas-chas (Gelman, 2012: 630)

El oso verde puede ser un objeto a través del que la madre recuerda a su hijo. Renuente a aceptar la ausencia, la madre no tiene otro remedio que realizar un acto ritual de aferramiento tanto de la figura como del Tiempo mediante la onomatopeya del chasquido del aparato fotográfico. Los ruidos mecánicos, en cierta medida, anuncian una apertura espacial entre la vida

y la muerte. A raíz de ellos, las imágenes se van apartando del espacio vivo donde nos encontramos, a saber, se van espiritualizando. En la segunda estrofa del canto, se expone la voz del espectro encerrado en el marco fotográfico, mostrando su ansia de salir del terreno limitado de las imágenes.

El sonido mecánico reaparece en una descripción sobre el cubículo donde se pasan las diapositivas. Con el ritmo del “chac-chac”, se cambia de una foto a otra, de un fragmento pasado a otro, ejerciendo “una magia donde todo se repite” (Flusser, 1990: 12) y todo se fracciona. No obstante, hemos de subrayar que lo que repiten las diapositivas es precisamente una existencia irre recuperable. Y es esta característica de la repetición la que permite a Gelman expresar un pésame en forma visual. El movimiento continuado de la proyección viene a contradecir el mensaje que emiten las sucesivas imágenes de que se está contemplando lo estático. Geneviève Fabry opina que “las diapositivas proyectadas traducirán el gesto de inmovilizar al difunto en la fijeza y la singularidad individualizante de la fotografía” (Fabry, 2008: 120). En este sentido, la fotografía, en vez de ser utilería del teatro, es un género expresivo que representa la paulatina adaptación a la totalidad ausente. Finalmente, el sonido reiterativo de las diapositivas termina por reemplazar las imágenes, formando parte de la música de fondo e imbricándose en las palabras: “se apaga la luz de ese cubículo, pero el «chac-chac» sigue / es un ritmo que se incorpora / ritma la música / ritma el coro /” (Gelman, 2012: 640).

Antes de que se efectúen los testimonios, los flashes iluminan y oscurecen ininterrumpidamente las escenas. En la escena donde el milico, la niña, el niño y la madre-coro dialogan, el poeta describe de esta manera: “cubículo, pantalla china, milico solo, espaldas enormes, de espaldas, hablando solo en sombra, respuestas en off” (Gelman, 2012: 651). Se trata de un estado de cierre en el que las respuestas se simplifican o se privan de su certeza. La “voz en off” (Gelman, 2012: 653) de los niños desaparecidos, cortada a la fuerza, preside toda la escena, junto a la figura tenebrosa del milico. El poeta apunta así: “flash (el milico siempre aparece como sombra en pantalla china)” (Gelman, 2012: 653). Huelga decir que la cámara fotográfica o la pantalla, como otro medio representativo, fusiona dos elementos: el de

la sombra y el de la luz. Se hace evidente que el título de la obra muestra la intención del poeta de reflejar lo militar de la oscuridad y las memorias mediante el concepto de “aura” que acompaña a la obra artística. Recordemos la explicación de Walter Benjamin sobre este término. El aura es una “manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (Benjamin, 1989: 24). En otras palabras, estamos ante una pantalla cercana, que no proyecta sino un instante o una posibilidad de percibir lo remoto y lo fantasmagórico.

Por otra parte, se puede atisbar una interacción sutil entre la escritura y las imágenes, puesto que estas terminan por afectar aquella y viceversa en la lectura. La escritura interviene en la fotografía y en el movimiento de la reproductibilidad técnica, insertando el término “ídem” para mostrar sus reiteraciones. El flash se repite en función del formato de las citas que exige la redacción académica. Curiosamente, la paráfrasis tradicional nos entrega a un mecanismo imaginario que sustituye la exactitud visual. En este punto, surge el llamado proceso dialéctico que influye en gran medida en la crítica moderna con respecto a la pugna entre la ciencia textual e ideologías imaginarias. Veamos el siguiente comentario de Flusser:

La explicación de esta dialéctica es la siguiente: aunque los textos explican las imágenes a fin de comprenderlas, las imágenes, a su vez, ilustran los textos para hacer que su significado sea imaginable. Aunque el pensamiento conceptual analiza el pensamiento mágico para deshacerse de él, el pensamiento mágico se infiltra en el pensamiento conceptual a fin de imaginar sus conceptos. Durante este proceso dialéctico, el pensamiento conceptual y el mágico se refuerzan mutuamente: los textos se hacen más imaginativos y las imágenes más conceptuales. (Flusser, 1990: 14)

Los versos, adaptándose al lenguaje fotográfico, se hallan en un proceso inverso en el que ya no especifican las imágenes, sino más bien van desarrollando y enriqueciendo las perspectivas imaginarias hacia lo concreto visualizado. El final de la obra, por así decirlo, resulta ser una síntesis fotográfica, que encierra la voluntad firme de buscar la vida y eternizar la memoria de la búsqueda:

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 / torturador / «chac-chac» de las fotos / 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» (Gelman, 2012: 667)

La luminosidad propia de la fotografía simboliza el deseo del poeta de que el arte visual y escénico destaque lo más incógnito de la humanidad. No es preciso dar más explicaciones con palabras al “horror sin nombre”⁷ y sin término. Basta con escuchar atentamente los sonidos alarmantes del “chac-chac” y con pasar de un rostro a otro para hacer referencia de forma artística e insistente al Otro del que nunca nos podemos alejar.

CONCLUSIÓN

Juan Gelman combina distintos géneros literarios y artísticos en *La junta luz* no para abordar una cuestión histórica, sino más bien para revelar una herida colectiva. A través de su heterogeneidad expresiva, nos brinda una oportunidad para reflexionar sobre la poesía y el drama. Quizá sea superfluo distinguir entre lo poético y lo dramático, puesto que la poesía viene a potenciar ciertas secuencias dramáticas. A raíz de la unión de ambos, los lectores se encuentran inmersos en “la intensidad de una situación o la unidad total del drama poéticamente realizado” (Valente, 2008: 825). El oratorio de las madres se parece al teatro griego en que nos lleva a pensar en lo público y sus arquetipos ciudadanos. El género clásico del teatro griego nos enseña la importancia de ponerse en el lugar del otro. Dicho de otra manera, nos propone una forma del arte público que tiene mucho que ver con el compromiso que asumimos y con la comunicación en el entorno social.

La voz gelmaniana prescinde de las categorías y normas de escritura, recurriendo a diversos medios expresivos. El poeta no pasa por alto el estilo

⁷En uno de los ensayos de prensa, Gelman trae a colación la visita de un compañero de campo de concentración, quien viene a relatarle lo que le ocurrió a su hijo Marcelo. El poeta menciona que el compañero trató de explicar cada cosa con un “porque”, como empeñado en domesticar tanto el horror sin nombre (Gelman, 1997: 287).

periodístico, que utiliza en sus quehaceres poéticos, agregando informes y testimonios en sus versos. No obstante, esta especie de textualidad se une a los elementos de susurro y oralidad para que el dolor de los vivos y de sus queridos fantasmas sea una fuente de comunicación para toda la sociedad. El valor de esta intercalación no estriba en la enunciación de las pruebas de sucesos escalofriantes, sino más bien en un efecto transversal en el que desemboca el lenguaje poético. Los testimonios llegan a su grado máximo con la exhibición de la iconografía. Las imágenes, el aparato fotográfico y su técnica pertenecen al material de la modernidad, que el público utiliza para captar un pasado irrepetible. En Gelman la memoria de lo inmemorial requiere una mirada hacia lo aurático, un arte total que ilustra la eterna sensación de aislamiento, la ausencia y la pérdida. Son los destellos que aparecen inesperadamente los que expanden la memoria del espíritu del ser amado e iluminan el alma poética, que busca una salida al dolor y, finalmente lo acepta.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1990), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós.
- BENEDETTI, Mario (1972), “Juan Gelman y su ardua empresa de matar la melancolía”, *Los poetas comunicantes*, Montevideo: Marcha, pp. 223-249.
- BENJAMIN, Walter (1989), *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid: Taurus.
- BOCCANERA, Jorge (1994), *Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Juan Gelman*, Buenos Aires: Sudamericana.
- CALABRESE, Patricia Hebe (2010), “La Junta Luz. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo: representación de la memoria histórica”, *El IV Congreso Internacional de Letras*, Departamento de Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 2226-2230. <http://2010.cil.filo.uba.ar/sites/2010.cil.filo.uba.ar/files/328.Calabrese.pdf>
- DALMARONI, Miguel (2004), *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*, Buenos Aires: Melusina.
- DE LUELMO, José María (2004), “Poesía y técnica: el fragmento romántico y la fotografía”, *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad*, 4, pp. 144-153.
- EUGENIA STRACCALI, María (2013), “Memoria poética. Imágenes de un diálogo. Acerca de la poesía de Raúl González Tuñón y Juan Gelman”, *A Contracorriente*, Vol. 11, 1, pp. 287-305.
- FABRY, Geneviève (2008), *Las formas del vacío: La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*, Amsterdam: Rodopi. B.V.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2009), “El sujeto mirante en la poesía de César Vallejo. Primera aproximación”, *Raido*, Vol. 3, 5, pp. 17-28.
- FIGLIARETTI, Arianna (2014), “La junta luz di Juan Gelman I: un oratorio contro il silenzio”, *LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, vol. 3, pp. 109-126.
- FLUSSER, Vilém (1990), *Hacia una filosofía de la fotografía*, México: Trillas.
- GELMAN, Juan (1997), *Prosa de prensa*, Buenos Aires: Grupo Editorial Zeta.
- GELMAN, Juan (2008), “De pie contra la muerte”, *Transatlántica de educación*, 4, pp. 119-214.
- GELMAN, Juan (2012), *Poesía reunida*, Barcelona: Seix Barral.

- HEGEL, G.W.F. (1985), *Estética 8 – La poesía*. Trad. de Alfredo Llanos, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- HERRERAS, Enrique (2014), “Teatro griego clásico: una metáfora de la dimensión política del arte”, *Laoconte: revista de estética y teoría de las artes*, 1, pp. 53-70.
- MEDINA, Dante (2005), “Juan Gelman frente a sus libros”, *Juan Gelman: poesía y coraje*. Madrid: La Página, pp. 139-142.
- MUSCHG, Walter (2008), *Historia trágica de la literatura*, México: Fondo de cultura económica.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1991), “La comunicación teatral”, *Introducción a la semiótica: actas del curso de introducción a la semiótica*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, Departamento de Arte y Literatura, pp. 53-70.
- PLÁCIDO SUÁREZ, Domingo (2000), “La presencia de la mujer griega en la sociedad: democracia y tragedia”, *Studia histórica. Historia antigua*, 18, pp. 49-63.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1972), *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona: Planeta.
- SILLATO, María del Carmen (1998), “Función del testimonio en *La junta luz* de Juan Gelman: la reconstrucción de la historia desde la voz del Otro”, *Revista hispánica moderna*, 2, pp. 368-375.
- VALENTE, José Ángel (2008), *Obras completas II. Ensayos*, Barcelona: Galaxia.
- VALLEJO, César (1973), *El arte y la revolución*, Lima: Mosca Azul.
- VALLEJO, César (1984), *Crónicas*, Tomo II. México: UNAM.
- VIDAL-NAQUET, Pierre (2002), *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Barcelona: Paidós.
- VIDAL-NAQUET, Pierre (2004), *El espejo roto. Tragedia y política en la Grecia antigua*, Madrid: Abada.

recibido: marzo de 2016

aceptado: mayo de 2017