

La Junta Luz. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo: representación de la memoria histórica

Patricia Hebe Calabrese

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Resumen

En este trabajo abordamos *La Junta Luz. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo* de Juan Gelman. Toca la experiencia de la dictadura militar en Argentina y constituye el espacio para un diálogo que se sostiene por y en el acto de apropiación del lenguaje que construye al tú.

La noción de género discursivo es muy productiva: combina el género oratorio con elementos de la tragedia griega. La obra muestra la elaboración de un espacio, el oratorio, donde ir a reclamar justicia y escenifica el discurso de la memoria que se vuelve rito alrededor de la Pirámide de Mayo. El coro de las madres y obreros representa, como en la tragedia griega, la parte del pueblo consciente de los acontecimientos.

Otro eje del análisis es la idea de que el lenguaje es el espacio de la ideología: en *La Junta Luz*, el sujeto de la enunciación escenifica el discurso de la memoria social sometida al conflicto en la lucha por el sentido. Es una memoria ejemplar que se constituye en principio de acción sobre el presente, la memoria como resistencia contra el discurso del Poder.

Así la palabra del poeta trabaja en el orden del saber y del hacer.

La *La Junta Luz*, subtitulada *Oratorio a las madres de Plaza de Mayo*, escrita en París en 1982, representa la construcción de un espacio donde se escenifica el discurso de la memoria sobre los desaparecidos durante los años de la represión militar en Argentina. La obra presenta a las madres que se manifiestan contra el poder establecido y contra el discurso del poder. Ellas ponen en escena, a través de sus voces y su marcha ritual, la representación del sufrimiento y el ejercicio de la memoria que son formas de resistencia; se rebelan contra la pérdida y la muerte de los hijos; y construyen el símbolo de la madre sostenida por el hijo, imagen que encuentra su contrapartida en la marcha silenciosa que realizan alrededor del árbol-pirámide de mayo: un rito que se instala en los años de la dictadura y que remite a una memoria social que el discurso “oficial” no pudo alterar o violar.

Para Dalmaroni, en la obra de Gelman, *Carta a mi madre* y *La junta luz* son variantes de una forma de reclamar “una respuesta futura” que los vivos formulan para que haya memoria, “para que el lenguaje no pierda la memoria”; “las Madres están ahí para testificar, tenaces e insistentes, el futuro, para demandar un futuro imposible. Son un exceso inasimilable para el Estado, al margen, como la poesía lo es para el Mercado”.

La representación del relato sobre el destino de los desaparecidos y la demanda de justicia se realiza a partir de la fragmentación de una “realidad” arrancada al silencio: la palabra como aguja sin hilo entreteje los pedazos de la “realidad” así como “palito revolviendo la memoria”. La idea regente es que no hay relato centrado en una subjetividad, es decir, un sujeto autónomo e independiente desde el cual se manifiesta una única y singular visión; por consiguiente, la representación que propone el oratorio es la construcción de una identidad colectiva que refleja la identidad personal a partir de la falta y la experiencia de la ausencia.

La obra ilumina escenas de la historia argentina y episodios imaginarios de historias de vida y dramas familiares como si fueran lugares que se resisten a ser engullidos por el tiempo y la

muerte, y que también se rebelan a ser encasillados por el orden temporal lineal que impone el discurso historiográfico.

En cuanto a la exploración de la representación de imágenes y discursos que son la materia de la memoria y la experiencia sociales, es oportuno aplicar la noción de memoria ejemplar que proviene de Todorov quien propone una distinción entre la memoria literal que “se refiere a una recuperación de acontecimientos como hechos singulares e ‘intransitivos’” y la memoria ejemplar que se sitúa “más allá del acontecimiento, aunque no niega su singularidad; lo incluye en una categoría general, incluso lo usa como modelo para abordar y pensar otros acontecimientos”. Así hay distintos registros respecto de la producción del saber sobre el pasado: unos conceptuales, otros más testimoniales y también está el registro que proviene de la producción estética. Desde esta última perspectiva en el Oratorio, la dimensión ejemplar de la memoria convierte el pasado en lección puesto que la dimensión pública de la memoria ejemplar hace que el pasado se transforme en principio de acción en el presente. El oratorio, discurso hecho de canto y furia, remite al imperativo de la memoria activa: la permanencia del reclamo por la verdad y la justicia está manifestada en la forma de un mundo que “se amujera” y que encuentra su cifra en el desaparecido para enfrentar el silencio y la falsificación de la historia.

Escenificación de la historia y la memoria

La obra está armada en escenas dispuestas en cuatro planos diferentes que una primera persona “veo la escena así” describe. En el primer plano a la derecha, está la orquesta. El segundo plano, a la derecha también, más elevado que el primero, está formado por cubículos que se iluminan por medio de flashes. En el otro primer plano a la izquierda se encuentran la madre y el coro” (las madres del coro, a veces, muestran crespones negros, a veces, llevan fotos en alto, o, hieráticas, manifiestan sus ceremonias del silencio). En el segundo plano, también a la izquierda y detrás del anterior, se levanta el árbol de la vida, que es, a la vez, pirámide de mayo alrededor de la que giran las madres.

Se representa la búsqueda y el reclamo del hijo en la noche del verdugo. La madre se convierte en la voz principal del coro “dialoga con él, y es él”. Su discurso “sobre el secuestro, la tortura, la muerte, la degradación” es fundamentalmente musical.

Cuando la acción pasa al plano donde está el árbol de la vida y al plano donde está la madre con el niño, ellos conversan. La madre llora, quiere saber dónde está el hijo, el parlamento de la madre y del hijo repiten la búsqueda con las siguientes palabras: “¿por qué llorás? / ¿a quién buscás?”

Los diálogos entre la madre y el coro, entre el niño del árbol de la vida y la madre del primer plano alternan con la iluminación más o menos constante de los cubículos donde aparecen diversas escenas: una milonga de barrio en una casa, todo está mudo hasta que empieza a sonar “desde el alma”, las parejas bailan. La madre sube desde el primer plano a la izquierda, acaricia su vientre, lo besa y le habla, dirige la voz al hijo que lleva en su cuerpo; después, se pierde en la noche. Otro flash muestra a la madre y al hijo que bailan y atraviesan la escena desierta. Se ven fotografías de los desaparecidos y se oye la voz del coro que pide por ellos; un cartel que lleva el nombre de una desaparecida: “ana maría / 16 años / estudiante” -la niña canta y relata su experiencia de la tortura, luego habla al hijo que vive en su vientre-. La luz enfoca a un milico, de espaldas y en pantalla china, habla solo en la sombra, da a elegir a un torturado entre la picana y la violación; las respuestas provienen de una voz en off; luego el milico amenaza a una niña, quiere que olvide la noche de tortura. La madre-coro retoma las palabras de la niña, la frase se deshace: lo que prima es la negación “nada”, “no”, en tanto, la madre canta, grita y murmura, el hijo del árbol de la vida concibe a la madre “como palito revolviendo la memoria”. También se

representa el interrogatorio que un milico le hace a un niño: el diálogo, según la indicación de la acotación teatral, se eterniza a través de toda la obra, a veces se escuchan solo girones de los parlamentos.

En el plano del fondo, a la izquierda, las madres, que giran en torno al árbol de la vida, quedan inmovilizadas cuando caen los patrulleros: ellas alzan los brazos que quedan inmóviles, arriba; pero las manos vuelan. La madre-coro se rebela con la fe y la cólera del vientre, una fe multiplicada por su cuerpo sin el cuerpo del niño. La madre-árbol canta el regreso: se trata de volver a la dulzura del hijo. Se alternan las voces de la madre-coro y la madre-árbol: el odio y el amor son el sostén de la lucha, el alimento para la memoria.

En la escena final, todo está iluminado y articulado musicalmente, también el discurso de todos está articulado, se oye el chac chac de los cambios de las diapositivas de las fotos de los desaparecidos. Cuando todo se sume en el silencio y la inmovilidad, baja, cubriendo la mitad izquierda del escenario, un cartel que dice: “¿hasta cuándo?”, después, otro cartel, que cubre la mitad derecha, dice: “hasta encontrarte”.

La Junta Luz: oratorio y mimesis trágica

La inscripción de La Junta Luz en la clase oratorio representa un marco discursivo tanto en la etapa de la producción como en la de la recepción de la obra y, además, marca un pacto de lectura: se diluye la posibilidad de correferencialidad entre el locutor empírico y los personajes, fuentes ficticias de enunciación. No hay tampoco correferencialidad entre el autor real y el autor implícito cuyo papel se define por su actividad: la *inventio* –arte de encontrar los argumentos-, la *dispositio* –ordenamiento de las partes del discurso-, y la *elocutio* –puesta en discurso de los argumentos.

En La Junta Luz, como en el género oratorio, existe una cierta secuencia narrativa; un relator que, según la indicación escénica, es el coro; el elemento dramático entra en el diálogo de los distintos pasajes, la expresión de la meditación y expresión de la intimidad está en las arias reflexivas o líricas individuales o corales: la madre en los múltiples movimientos, entre escenas, se separa o se integra al coro o al árbol de la vida y así aísla su voz, la amplifica cuando se suma al coro o la vuelve amorosa en el regazo del hijo.

Del género dramático destacamos la mimesis de acciones verbales, no verbales y de caracteres singulares y grupales, por ejemplo, las manifestaciones de protesta. La organización del texto tiene el formato de una obra de teatro. Es acertado pensar en la representación puesto que la obra ha sido concebida como libreto dramático donde están las acotaciones necesarias para la puesta en escena: montaje escenográfico: disposición de planos en el espacio, efectos especiales respecto de sombras en pantalla china, presentación de objetos simbólicos, por ejemplo, un oso y un canario de paño, la estatua de cartón del dictador, carteles, fotos y crespones negros; distribución de los parlamentos por actores e indicaciones de las formas para la producción del discurso verbal: partes recitadas, cantadas, corales y dialogadas, modulaciones de la voz y voz en off–según se anota en la portada, el texto poético cuenta con la musicalización de Gabriel Senanes, pero no pudo aún concretarse–; movimientos y gestos de los actores: desplazamientos individuales y grupales en los diversos planos; iluminación: cambios de luz y flashes; sonido: música y canto, pero también gritos y gemidos humanos.

Sin embargo, debemos observar que la composición de las escenas, lograda a través de los movimientos corales a los que la madre-coreuta se suma o se desprende, en combinación con la expresión verbal-musical, evoca preferentemente la representación de la tragedia griega antes que la ópera barroca. Como en la tragedia del siglo V a. C., en el Oratorio, la mimesis representa y discute una cuestión de familia y de Estado. La puesta en escena muestra cómo las palabras

ocupan un espacio y significan la memoria de la historia que se vuelve rito: las madres giran en torno a la pirámide de la Plaza de Mayo. Es interesante recordar que el árbol de la vida, también pirámide, es el “oratorio”, es decir, el lugar donde rezar. A la vez, el rito se vuelve cuerpo, se monumentaliza en la figura de la madre en brazos del hijo.

Testimonio y denuncia

La representación dramática y el discurso poético presentan el testimonio y la denuncia. Las múltiples enunciaciones constituyen un relato polifónico: lo que el yo plural construye es la propia identidad a través de la ausencia de los que han sido desaparecidos, construye al tú ausente y la memoria social de la ausencia de los hijos.

El lector se vuelve observador, su contemplación se da en sucesivos desplazamientos en el tiempo y en el espacio, por lo tanto se ve obligado “a asumir un ‘punto de vista móvil’, lo cual implica una constante actividad de síntesis, corrección y modificación del sentido de lo que va leyendo.[...] En un juego constante entre la memoria y la expectación, el lector opera esas convergencias parciales que al corregirse, modificarse y/o transformarse van formando un tejido de extraordinaria densidad y complejidad.(...) Es entonces también cuando el lector debe tomar una postura frente a estas perspectivas en conflicto” . Para ello habrá de hacer valer su propia perspectiva, no solo tendrá que ocupar una posición de lectura, como relevo del lector implícito, sino que, como lector real, con su bagaje cultural e ideológico deberá interactuar con el texto y trazar una relación tanto de encuentro como de tensión entre dos mundos: el del texto y el suyo propio. Por consiguiente, el libro *La Junta Luz* es uno de los textos que se disputan la memoria histórica de los años de la Dictadura, memoria sometida a los conflictos y a la lucha por el sentido.

La representación: producto y productora de ideología

La representación no ofrece un acceso inmediato y directo al referente, antes bien es producto y, a la vez, produce ideología pues todo está mediado por representaciones. Si, por un lado, el *Oratorio a las madres de Plaza de Mayo* responde a rasgos genéricos y retóricos complejos que vinculan el discurso dramático y el poético; por otro, la “realidad” a la que alude el oratorio, también es un relato, es un “constructo”, un saber discursivo sometido a la dialéctica de la memoria y del olvido, a la denuncia y al ocultamiento.

La producción del saber sobre el pasado siempre se construye desde algún lugar. La obra de Juan Gelman habla sobre la memoria que, en este caso, construyen las madres que ocupan un lugar social, político y moral. Son ellas las que primeramente, a pesar de todos los riesgos, quitan el velo a una verdad que parecía inimaginable a causa del volumen de sus crímenes. Su rito instaura un pasado común y con él un “nosotras” que es, alrededor de la Pirámide de Mayo, un acontecimiento fundacional en la demanda de justicia. La mirada está puesta en la construcción de la figura del desaparecido, en la constitución de la categoría de la víctima ultrajada y cosificada por el poder represor y en la constitución de la categoría de un nosotros identificado con la posición de las víctimas.

Representación poético-dramática

La representación poético-dramática ordena, elabora e interpreta la experiencia, permite un abordaje y un conocimiento; además, constituye un espacio de expectativa. Así, está la representación de la experiencia del dolor y la posibilidad de la re-experiencia del sufrimiento, lo cual retrae al recuerdo y a la memoria; y también está la representación de la expectativa que se abre

ante el significado que cobran los hechos para la historia e identidad personal y colectiva.

El imperativo de contar se multiplica en la variación de las miradas de los personajes que representan posiciones de enunciación acerca de los hechos y acontecimientos narrados. Lo que se representa es imposible de abordar como totalidad acabada porque la memoria es fragmentaria y parcial, posee capas de profundidad desde las que afloran retazos del recuerdo, y porque es plural ya que es construcción grupal y testimonial.

El oratorio permite la interrogación y la exploración en los bordes genéricos: el teatro emparentado con el oratorio, la tragedia, el testimonio ficcional y la expresión poética que se concentra en el trabajo por la expresión de la relación pronominal yo-tú / vos encarnada en las figuras de la madre-hijo. En ese proceso de remodelización de sistemas genéricos, la obra interroga el hueco creado por los desaparecidos.

Bibliografía

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

Gelman, Juan. 1985. *La Junta Luz. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

Jitrik, Noé. 1995. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Biblos.

Pimentel, Luz Aurora. 1998. *El relato en perspectiva: Estudio de teoría literaria*. México, Siglo XXI.

Vezzetti, Hugo. 2003. *Pasado y presente – Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

CV

PATRICIA H. CALABRESE ES MAGISTER DE LA UBA EN ANÁLISIS DEL DISCURSO, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UBA. ES DOCENTE DE “SEMIOLOGÍA”, EN EL CICLO BÁSICO COMÚN, Y TRABAJA EN LA CÁTEDRA DEL DR. H. BAUZÁ “LA LITERATURA EN LAS ARTES COMBINADAS I”, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UBA. PUBLICÓ “LA LENGUA DEL EXILIO: DANTE ALIGHIERI Y JUAN GELMAN” EN LA REVISTA *ITINERARIOS*,; EN LA REVISTA *EL IMAGINARIO EN EL MITO CLÁSICO*, DEL CENTRO DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS EUGENIO PUCCIARELLI, ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES, PUBLICÓ “EL CENTAURO: UN SER DOBLE”, “EL MITO CLÁSICO EN PASOLINI”, “EL TÓPICO DE MÁS ALLÁ EN EL DECAMERÓN DE BOCCACCIO”; EN EL LIBRO *METÁFORAS EN USO* ESCRIBIÓ EL CAPÍTULO “EL POEMA COMO CUERPO”.