

# La poesía carcelaria de la última dictadura argentina: un lugar de memoria para los desaparecidos

Amandine GUILLARD

*CIECS-CONICET/Universidad Nacional de Córdoba*

## *Resumen*

Este artículo busca acercarse a la poesía compuesta en las cárceles dictatoriales en Argentina entre 1976 et 1983. Si casi la totalidad de estos textos sigue por explorar, algunos elementos comunes ya se pueden definir. De esta manera, se advierte que el confinamiento de los presos políticos junto con la incertidumbre de la liberación tuvo varias ‘consecuencias poéticas’. Entre ellas, nos parece particularmente interesante rescatar el rol clave que tuvo la poesía en la elaboración del duelo y en la exteriorización de sentimientos relativos a la muerte o desaparición de seres queridos. Nos basaremos sobre un corpus en gran parte inédito para demostrar que la poesía se ha convertido, en aquel contexto límite, en verdadero lugar de memoria para los desaparecidos: mediante la reconstrucción y remodelación física y poético-simbólica de la figura del ausente, por una parte; y, por otra parte, mediante la difusión poética de su memoria.

*Palabras clave:* poesía carcelaria, dictadura argentina, reconstrucción, desaparecido, memoria.

## *Abstract*

This article offers an overview of the poetry written within the dictatorial prisons in Argentina between 1976 and 1983. If almost all of these texts remain unexplored, several common traits can already be defined. Political prisoners’ confinement and the uncertainty regarding a possible freedom had several ‘poetic consequences’ that should be emphasized. Amongst them, it appears particularly interesting to study the crucial role of poetry in the grieving process and the sharing of the feelings linked to the death or disappearance of loved ones. We will focus on a mostly unpublished corpus to show that in this context of trauma, poetry turned into a memory space for the missing people: by the reconstruction and physical and poetically symbolic remodelling of the departed, on the one hand; and, on the other hand, by the poetical diffusion of his memory.

*Keywords:* prison poetry, Argentine dictatorship, reconstruction, missing person, memory.

## INTRODUCCIÓN

Los múltiples estudios sobre la relación entre encierro y escritura hacen innecesarios demostrar su existencia y su legitimidad<sup>1</sup>. Ahora, queremos recordar el hecho de que los análisis tendieron a focalizarse, por un lado, sobre las producciones de autores que ya eran (re)conocidos antes del encarcelamiento, enfocándose primero en el texto y luego en las condiciones de creación. Por otro lado, se expresó una voluntad de visibilizar también la producción de autores desconocidos, pero en este caso, se hizo hincapié en las condiciones de creación más que en las características estético-literarias de sus textos. Son esos últimos los que nos llamaron la atención y que queremos poner en valor aquí, en todas sus dimensiones: tanto históricas, testimoniales como literarias. En particular, decidimos interesarnos por la poesía surgida de la mano de los ex-presos políticos argentinos durante la última dictadura (1976-1983)<sup>2</sup>.

Poco se sabe acerca de la producción artística que surgió en las cárceles dictatoriales, sin embargo, es importante señalar que, además de una gran cantidad de cuentos, dibujos y artesanías, se compusieron allí más de quinientos cincuenta poemas<sup>3</sup>. No se pretende aquí hacer un estudio minucioso de cada uno de ellos, no obstante y a pesar de la unicidad de los textos y de sus autores, conviene advertir que se observan rasgos comunes a casi toda la poesía escrita en prisión, bajo condiciones infrahumanas. En particular, resalta que el confinamiento de los presos junto con la incertidumbre de la liberación tuvo varias ‘consecuencias poéticas’: algunas ‘previsibles’, otras inesperadas.

En este trabajo, nos interesa más precisamente ver en qué medida la poesía se ha convertido en un lugar de memoria para los desaparecidos. Desde esta perspectiva, queremos indagar, por un lado, la manera cómo ayudó a los presos a procesar la desaparición de sus seres queridos, mediante la reconstrucción y remodelación física y poético-simbólica de la figura del ausente (desaparecido, asesinado)<sup>4</sup>. Por otro lado,

<sup>1</sup> Del lado europeo, podemos mencionar, a modo de ejemplos, los estudios de Pierre Seghers, Henri Pouzol, Jorge Semprún, en lo que concierne la escritura en los campos de concentración europeos; Isabelle Tauzin-Castellanos, Fatiha Idmhand respecto a la literatura latinoamericana. Del lado latinoamericano, Alfredo Alzugarat, Alicia Partnoy, Fernando Reati, son algunos de los que estudiaron la cuestión.

<sup>2</sup> A modo de recordatorio, cabe señalar que la última dictadura argentina instauró métodos inauditos de persecución y asesinato, poniendo en funcionamiento más de 600 centros clandestinos de detención, desapareciendo a 30.000 personas y encarcelando a 12.000 más por razones políticas.

<sup>3</sup> Un tema de investigación como este invita a revisar permanentemente las cifras. Lo que no se conoce hoy, no quiere decir que no existe o que no existió. Es posible que se hayan compuesto más poemas que no hayan salido a la luz o que han sido destruidos.

<sup>4</sup> Este trabajo forma parte de una investigación más extensa que concluyó en una tesis doctoral todavía inédita: *Palabras contra palos: la poesía carcelaria y concentracionaria de la Argentina dictatorial (1976-1983)*. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 13 de marzo de 2015. Para llevar a cabo esta tesis, realizamos un trabajo de recolección y juntamos más de quinientos cincuenta poemas, entre los cuales más de la mitad era inédita. Este trabajo culminó con la publicación de una antología poética, acompañada de un estudio crítico (Guillard, 2016). Es sobre una parte de este corpus que nos apoyamos para escribir este artículo.

demostraremos que, a través de la poesía, muchos autores asumieron el deber de difundir la voz y la memoria de los silenciados.

#### RECONSTRUCCIÓN POÉTICA DEL AUSENTE

Un estudio minucioso del material producido en las cárceles de la última dictadura nos permite dimensionar la complejidad que rodeaba la expresión y la exteriorización de sentimientos y sensaciones experimentados por los detenidos políticos durante la última dictadura argentina. En efecto, el análisis de la poesía, de los dibujos, de las cartas a los familiares y de los cuadernos de la prisión nos brinda informaciones clave para entender los procesos internos por los cuales pasaban las personas; nos muestran claramente que cada soporte y cada formato servía para expresar determinadas sensaciones. Desde esta perspectiva, se puede llevar a cabo un interesante e intenso trabajo de cotejo entre esos distintos materiales para poner de realce las estrategias de rodeo que encontraron los presos políticos para expresar sus preocupaciones, a pesar de las fuertes medidas de censura aplicadas en todas las prisiones del país.

En ese sentido, es llamativo observar que la muerte o la idea de la muerte – omnipresente en la realidad cotidiana de los presos– está más representada en la poesía que en las cartas a los familiares. Se puede explicar en gran medida por el diferente recorrido que emprendía cada soporte. Las cartas, al salir de la cárcel, estaban sistemáticamente sometidas a una lectura por parte del personal penitenciario que podía impedir la salida de la misma si su contenido no respetaba una serie de reglas tácitas. Asimismo, el destinatario estaba claramente identificado (familiar) y le podía ser muy doloroso recordar permanentemente las razones del encierro. En el caso de la poesía, se advierte que este género brindó más libertad a la hora de expresar sentimientos relativos a temas sensibles e íntimos, como lo fue la pérdida de un ser querido:

[...]

En esta noche larga, muchas veces, recorrí el universo de tu magia,  
desanduve caminos para hablarte, y entrelacé luceros para alumbrar tu casa.

En esta noche larga, larga noche, me cuesta amor total  
pensarte en la distancia, cubrírte mentalmente con mis besos  
recorrer palmo a palmo tu amada geografía  
fijada a mí como mi propia palma.

En esta noche lenta, lenta noche, quisiera amor total cubrírte  
con mi cuerpo ponderar molécula a molécula tus sinuosos escondites que añoro,  
descender por la cintura curvada de tu sexo, arar tu vientre desde mi vehemencia para poblarte palmo a palmo con mis desoladas fantasías, las ganas de poseernos, fundirnos, re fundarnos.

En esta noche dura, muchas veces, pude verte total amor total  
tendido en la distancia: entregado-elusivo, total amor total  
construirte en las ansias, rememorararte línea a línea, poro a

poro, fibra a fibra, como si fueras  
 total amor total cada huella camino o laberinto de mi  
 propia alma.

(Guillard, 20016: 116-117)<sup>5</sup>

Soledad García ofrece con “Insomnio” un poema dirigido a su compañero desaparecido: Eduardo Requena<sup>6</sup>. No expresa la seguridad sino el dolor de no poder sentirlo más. Acude a una serie de recursos que pone de relieve la extrema frustración ante la ausencia. El léxico es uno de ellos: “me cuesta”, “desoladas fantasías”, “noche dura”, “ansias”. La puntuación es otro marcador de un ritmo irregular, sinuoso, que alude a una respiración entrecortada o a la infinitud del recuerdo que le permite estar un instante más con el ser amado. Los encabalgamientos “arar / tu vientre”, “re / fundarnos”, “poro a / poro”, etc., rompen el verso y parecen ilustrar, al mismo tiempo, la ruptura del lazo. Cabe recordar que la figura del encabalgamiento no siempre era voluntaria. Muchas veces tenía que ver con las limitaciones materiales. Es muy probable que algunos autores hayan cortado versos adecuándose al soporte que les tocaba. De esta manera, se pueden observar, a veces, cortes en el verso que corresponden en realidad al final de la hoja, a los fines de no desperdiciar el papel<sup>7</sup>. Sin embargo, intencional o no, el efecto poético es notable, y en este caso, evidencia la ansiedad de la autora que derramó sus sentimientos en el orden y fluir que fuera. El resultado cabe en los versos largos irregulares que se asemejan a la prosa, como si el yo poético estuviera realmente interactuando con el vos del compañero. Le insufla la vida y la corporalidad que se suponen perdidas. La reconstrucción poética de la “amada geografía” precisa y detallada contiene aspectos sumamente realistas en comparación con otros poemas de amor. Por ejemplo, Soledad García es la única mujer –según el corpus que recolectamos– en nombrar explícitamente el “sexo”, poniendo palabras en el extrañamiento físico causado por la desaparición de su compañero por una parte; y, por otra parte, por el confinamiento de las mujeres en la cárcel de Devoto. Lo que se intuye y se expresa sutilmente en la mayoría de los poemas, se encuentra expuesto aquí con palabras concretas y más duras a la vez porque no se nombra a ninguna abstracción o ilusión sino, más bien, a lo que ella conoció y sabe perdido.

En el caso de las parejas separadas por la muerte o desaparición, la expresión del deseo se hace más terrible aun porque se sabe que nunca más se lo satisfará. El “quisiera” de Soledad García no tiene, pues, el mismo peso que el “quisiera” de otro poeta que pide por algo factible. No solamente ella quisiera reencontrarse con su compañero sino que confiesa que “[l]e cuesta amor total / pensar[lo] en la distancia”.

<sup>5</sup> Este poema, “Insomnio”, ha sido compuesto en la cárcel de Villa Devoto en 1977.

<sup>6</sup> Este dato ha sido proporcionado por Soledad García en una entrevista personal realizada el 18 de agosto de 2012 en Córdoba.

<sup>7</sup> Resulta difícil saber exactamente cuándo fue intencional o no la figura del encabalgamiento. Para ello, es imprescindible tener conocimiento del soporte original para ver la manera cómo el autor usó el espacio de la hoja. En el caso de Soledad García, el original no nos permite saber si fue intención de la autora o imposición del material ya que su poema ocupa todo el espacio de la hoja.

Dicho de otro modo, se ve confrontada al dilema de la memoria-olvido, lo cual nos remite a Jorge Semprún para quien el trabajo de memoria y escritura le impedía vivir y lo “devoraba” (Semprún, 1994: 254)<sup>8</sup>. Sin embargo, el poema de García no estuvo escrito con la reflexión y los cuarenta años de distancia de Semprún sino en el año 1977, cuando la dictadura estaba a pleno y todavía se desconocía el paradero de los desaparecidos: ella no habla *de ni con* un “muerto” sino con un “desaparecido”. A pesar de eso, expresa de manera clara la dualidad entre el dolor provocado por recordar un objeto deseado inalcanzable, por una parte; y, por otra parte, la necesidad de recordarlo cada día más, aunque genere una vana esperanza.

La ansiedad que transmite “Insomnio” es llamativa y es muy probable que corresponda a la desaparición de la persona amada que genera en la autora una poesía grave, poco organizada, cuyo ritmo irregular representa de manera lógica un estado de desesperación difícil y a la vez imprescindible de verbalizar y de exteriorizar. La reiteración de determinadas expresiones como “total amor total” subraya la voluntad de sublimar, en un último acto de amor, el lazo que se espera volver a construir. Como si el hecho de repetirlo pudiera devolver la vida al compañero ausente, como si se pudiera escuchar su grito a lo lejos, el poema permite a Soledad García inmortalizar la memoria y el cuerpo de un amor imborrable e inextirpable del “laberinto de [su] propia alma”. Desde esta perspectiva, las mujeres de desaparecidos se asemejan a las mujeres de marineros que no pueden comprobar la muerte de su marido:

La necesidad de esta presencia del muerto es particularmente manifiesta en algunos ritos de los pescadores bretones que han desaparecido en el mar. Durante la ceremonia funeraria, una pequeña cruz es depositada con el retrato del desaparecido sobre el catafalco. En otras partes, una tumba es cavada con una pequeña capilla o una simple cruz encima, con el nombre del difunto y la fecha del naufragio. La creencia dice que el día de los muertos, los desaparecidos en el mar llegarán a habitar sus tumbas. (Déotte, 2000: 94)

Por su situación de cautiverio, Soledad García, como tantas otras, no pudo erigir ningún altar ni cavar ninguna tumba simbólica, lo que dificultó el trabajo de duelo. Como lo recuerda la socióloga Martine Déotte, ante la falta de lugar, el sufrimiento de los familiares se suele plasmar en los relatos: “La desaparición programada de los cuerpos es insoportable para los sobrevivientes. Para aquellos que quedan, no hay duelo posible sin que el sufrimiento pueda anclarse en un lugar y en relatos.” (Déotte, 2000: 95). El poema aparece pues como la materialización del cuerpo del ser amado, el altar de papel que viene iniciar un duelo imposible de llevar a cabo de otra manera. Al mismo tiempo, es la ratificación de que ha desaparecido una persona, especie de “pedido de paradero”. En ese sentido, cumple una función similar a la fotografía: “La foto nos hace saber que el pasado *fue* (atestigua de su tiempo ido y certifica la

---

<sup>8</sup> Jorge Semprún relata en *La escritura o la vida* que había preferido olvidar la experiencia concentracionaria y no escribir sobre eso. Cuando sintió la necesidad de contarla, años después, se puso a escribir, pero revela que experimentaba la escritura como si fuera un “cáncer luminoso” que “devoraba su vida”, y confiesa que el problema no era que no podía escribir, sino que no podía “sobrevivir a la escritura” (Semprún, 1994: 254).

anterioridad del suceso fotografiado) y nos dice, a la vez, que lo que vemos fue real: evidencia el signo objetivo de una existencia efectivamente comprobada por un registro técnico” (Richard, 2000: 165). Sin embargo, el poema no conlleva la connotación “fantasmal” o “espectral” que Barthes y Derrida atribuyen a la fotografía (Richard, 2000: 165) por el hecho de que, si bien fija una imagen determinada, ésta no es inamovible. En efecto, el desaparecido puede aparecer en distintos poemas a la vez y, además, está descrito desde la perspectiva subjetiva y selectiva del familiar atravesado por sentimientos en permanente movimiento: dolor, deseos, esperanzas, etc.

A continuación, me parece interesante citar un poema de varón en la misma situación afectiva que Soledad García. Dalmiro Suárez también compuso poemas dirigidos a su compañera Olga, desaparecida el 4 de febrero de 1977<sup>9</sup>:

Tu retumbo amoroso de aromas  
es compañía entre las sombras.  
Tus inefables estallidos  
de carne, de sangre, de vida,  
tu vida, tu aliento,  
tu luz,  
la redondez punteada de tu luna.  
Todo colgado de la nada,  
en miles de noches barruntadas.  
Una distancia grande / gigante / feroz como tu ausencia  
y tu ausencia.  
(Guillard, 2016: 271)<sup>10</sup>

Del mismo modo que en “Insomnio”, se puede observar en “Febrero 4” una ansiedad transmitida con recursos literarios parecidos; una vez más, se acude a las figuras de la amplificación. La acumulación de partes del cuerpo, elementos constituyentes de su compañera, abre interrogantes acerca de la situación real de la persona. Ciertas imágenes insinúan una ambigüedad: “tus inefables estallidos / de carne, de sangre, de vida”. Pese a la elección de terminar el verso con lo vital, el poema conduce a sentimientos ambivalentes: por un lado, sobresale una descripción eminentemente viva de Olga mediante el uso de imágenes luminosas —“luz”, “aliento”, “luna”, “vida”— las cuales parecen sugerir que estaba embarazada en el momento del secuestro: “redondez punteada de tu luna”. Por otro lado, la dualidad, por igual presente en el poema de García, es llamativa: no puede negar la realidad del cuerpo desaparecido, mutilado; y, a su vez, la misma desaparición contiene una esperanza vana en cuanto a la posibilidad de volver a tocar el cuerpo amado. Ambas imágenes están representadas en el poema pero la lucidez, vital para la necesaria elaboración del duelo, termina concluyendo el poema: “Una distancia grande / gigante / feroz como tu ausencia / y tu ausencia.”

<sup>9</sup> Este dato ha sido proporcionado por Dalmiro Suárez en una entrevista electrónica realizada el 20 de abril de 2012.

<sup>10</sup> Este poema ha sido compuesto en la cárcel de Rawson en 1982.

La expresión del dolor presente en el poema de Suárez tiene resonancia en lo que señala Fernando Reati: “Para completar el necesario proceso de duelo, todo sobreviviente debe primero reconocer la inmensa mutilación que representó la pérdida de amigos y familiares, de certezas e ilusiones” (Reati, 2004: 18). Si tiene que procesar obligadamente la desaparición definitiva de su compañera, Suárez no niega y necesita expresar el traumático efecto que produjo en él, puesto en evidencia por la repetición del término “ausencia”. Asimismo, escribió otro poema que tituló “Canción para su muerte”, admitiendo no solamente la desaparición sino la muerte de Olga<sup>11</sup>:

Ciegos los pájaros vuelan  
sobre un cielo despajeo,  
ciegos de miedo van  
derechamente al infierno.  
Negras ráfagas cubren,  
sierpes oscuras **oradan**,  
son siluetas de la noche,  
son sombras que se guardan.  
Querrán cubrir nuestros besos  
querrán borrar el pasado  
y lapidar el verbo.  
Nuestras pequeñas cosas  
soplo a soplo se nos mezclan,  
en palabras se prolongan,  
por los silencios trepan.  
venga tu voz a mi voz,  
tu vida venga a la mía,  
vuelva tu cuerpo en vida  
en oleadas de luciérnagas.  
En manadas luminosas  
los estridentes coros  
descansan sobre las penas.  
(Guillard, 2016: 270)<sup>12</sup>

En este poema, ya no se trata de sublimar a su amada sino más bien de darle una existencia nueva. Remite a lo que René Jara llama la “inscripción” del sujeto en los relatos testimoniales: “la inscripción funda al sujeto; es, a la vez, la extensión del sujeto y el modo de recuperarlo, de reembolsarle la vida en el paso por la muerte.” (Jara, 1986: 2). En tanto poemas testimoniales, este comentario es totalmente válido y se aplica tanto a la poesía de Suárez, como de García y varios autores más. Si el principio del poema se caracteriza por un registro sombrío e imágenes de muerte, decide terminarlo con lo opuesto, es decir, fabricando un cuerpo nuevo a su mujer. Los “pájaros ciegos”, símbolos de mal agüero, de muerte o, más precisamente aquí, de

<sup>11</sup> Dalmiro Suárez relató en una entrevista electrónica realizada el 20 de abril de 2012 que su compañera desaparecida estaba representada en este poema. Se respetan las versiones originales de los poemas, y las erratas están indicadas en negrita.

<sup>12</sup> Este poema, “Canción para su muerte”, ha sido compuesto en la cárcel de Rawson el 17 de mayo de 1983.

miedo, sugieren un mundo caótico en donde ningún elemento de la naturaleza estuviera en su lugar. El cielo desparejo parece anunciar la tormenta dictatorial, la lluvia ácida que borrará “el pasado” e inaugurará una nueva era de olvido. Pero, pese a la extrema desesperación, se sigue dirigiendo a ella en segunda persona del singular, como si todavía estuviera viva. De hecho, la hace renacer a través del verbo, del verso y de los cuerpos que elige para que se reencarne en entidades múltiples: “vuelva tu cuerpo en vida / en oleadas de luciérnagas”. Olga convertida en oleadas de luciérnagas –efecto de multitud incrementado por la pluralización del sustantivo– permitirá vencer la oscuridad de la represión. Reivindicando la memoria no solamente de su compañera sino de todos los desaparecidos, anticipa la lucha que se llevará a cabo para saber dónde están todos. Mientras tanto, vivirán en los poemas compuestos a quemarropa; mezclas de amor, de dolor y de esperanza.

Desde el punto de vista lexical, llamativo aquí, se pone de realce la necesidad de difundir la memoria de los que no están para salir del silencio y oponerse a la negación de su asesinato: “verbo”, “palabras”, “silencios”, “voz”, “coros”. La elección de vocablos determinados junto con figuras amplificadoras tuvo como objetivo, parece ser, convencerse de la presencia del ausente. Entre esos tropos, la repetición es un recurso utilizado en muchos poemas, de hombres y mujeres. Alicia Schiavoni fue una de las que recurrió a ella en el momento de la muerte de su hermano, Eduardo Schiavoni en la cárcel de Caseros, el 10 de julio de 1980<sup>13</sup>:

Hermano... hoy te he llorado  
 con lágrimas de dolor, impotencia  
 de bronca  
 hermano-Brisa  
 hermano-pájaro  
 hermano-amor  
 Estás aquí, te vivo, te palpo...  
 hay cosas que ayudan en la vida  
 a crecer, a construirse en vez  
 de destruirse y una de esas sos vos  
 hermano-sangre  
 hermano-vida  
 El sonido de tu voz está dentro mío  
 nos encontramos con la mirada y vibra  
 vibra corazón! ¡vibra fuerza mía hacia  
 vos!

hermano-recuerdos  
 hermano-pureza  
 nos separan, nos unimos; porque tengo  
 tu energía, esa llama limpia que  
 puso entereza en mi ser.  
 Hermano-sol-¡¡¡hermano!!!

<sup>13</sup> Alicia Schiavoni es la que relata en una entrevista personal realizada el 9 de noviembre de 2010 que escribió este poema para su hermano después de que haya fallecido.



(Guillard, 2016: 260)<sup>14</sup>

Se pueden percibir resonancias entre “Febrero 4” de Dalmiro Suárez y este poema de Alicia Schiavoni, en particular, porque acude a términos similares para devolver o prolongar la vida cortada: “sangre”, “vida”. Pero a su vez, el poema la ayuda a procesar la muerte de su hermano porque si bien no se trata de una desaparición, es una muerte encubierta cuyas circunstancias no han sido dilucidadas. Más aun, las autoridades del penal de Caseros calificaron a su muerte de “suicidio”, mientras que todo deja pensar que fue un asesinato encubierto<sup>15</sup>. Eso puede explicar en parte por qué ella no ha podido ni ver su cuerpo ni obtener autorización para ir al velorio. Dicho de otro modo, vivió la muerte de su hermano como una especie de desaparición ya que no pudo ni corroborar el fallecimiento ni participar de la despedida. De esta manera, la anáfora “hermano” como vocativo parece mantenerlo en vida y da cuenta de la desesperación de estar encerrada, impotente y lejos. Ante tal aislamiento, no le queda otra solución que la escritura, conexión espiritual con su hermano a quien llama, interpela, reclama como si el poema fuera el grito que no pudiera expulsar; de ahí la exageración en el uso de los puntos de exclamación que representan claramente este sentimiento de dolor extremo. Asimismo, se advierte la misma metamorfosis que en “Febrero 4”: el hermano se va encarnando ya sea en elementos animales –”pájaro”–, telúricos –”brisa”, “sol”–, físicos –”sangre”–, filosóficos –”vida”, “pureza”–, etc. Desemboca pues en la reconstrucción magnificada del ser desaparecido, remitiendo a lo que Rossana Nofal considera como una de las características de la literatura testimonial: “En los relatos se unen la necesidad de denuncia y la creación de héroes ejemplares” (2002: 178).

Ahora, conviene mencionar que, a diferencia de Dalmiro Suárez, cuyos poemas a su compañera manifiestan similitudes entre ellos, Schiavoni compuso dos poemas que representan a su hermano, pero de manera muy distinta. En efecto, el que ya se acaba de analizar está acompañado por otro, que se presenta a continuación:

quise enloquecer mi piel con el ruido infernal  
de quebradas notas musicales, el director de  
la orquesta arañaba la guitarra, la  
retenía con la fuerza de sus dedos...  
una cuerda perdió el sonido rítmico  
del viento, las otras ya no servían para  
una creación conservadora, sus  
melodías ya resultaban monótonas, del  
siglo pasado, diría un buen conocedor  
del solfeo antiguo. Cómo empezar  
a disertar sobre la evolución  
natural de los ritmos musicales. Tal  
vez no haya recetas simplemente

<sup>14</sup> Este poema sin título ha sido compuesto en la cárcel de Villa Devoto en 1980.

<sup>15</sup> Este dato ha sido proporcionado por Alicia Schiavoni en un intercambio telefónico del 3 de junio de 2014.

buscar nuevos elementos **sinfónicos**  
**magnéticos, magnánimos...**  
 (Guillard, 2016: 259)<sup>16</sup>

Si el poema anterior era sumamente transparente en su contenido, este lo es mucho menos. De hecho, si la autora no hubiese declarado en una entrevista que está representado aquí el periodo de crisis que atravesó después de la muerte de su hermano, es muy difícil identificarlo por el carácter metafórico de este poema. Sin embargo, si se atañe sólo al texto, del mismo modo surgen algunos matices desde los primeros versos ya que aparece un yo “enloquecido”. Asimismo, se puede deducir rápidamente que el tema de la música encubre otro sentido, más trágico, puesto que varios elementos participan de la creación de una atmósfera desafinada: “quebradas notas musicales”, “director [...] arañaba la guitarra”, “una cuerda perdió el sonido rítmico del viento”, etc. A medida que se va avanzando en la lectura del poema, se hace cada vez más evidente que se está representando una pérdida o, por los menos, una ruptura simbolizada en la falta de armonía. De hecho, varias imágenes no coinciden con el ámbito estrictamente musical, en particular, la que describe la inutilidad de las cuerdas para una “creación conservadora”. Al saber que se trata de un poema compuesto en una celda dictatorial, todo se vuelve más claro. Desde esta perspectiva, las cuerdas se pueden interpretar como los militantes que constituyen un obstáculo a la construcción de una sociedad conservadora dirigida por el “director de la orquesta” –perífrasis que encubre al poder dictatorial–, culpable de “arañar la guitarra”, metáfora de la muerte de su hermano<sup>17</sup>.

Al fin y al cabo, al conocer la realidad empírica que quiere representar la poeta, es interesante ver que acudió a dos formas distintas para hablar poéticamente de su hermano. El registro claro de denuncia que caracterizaba el anterior está invisible aquí y deja lugar a un estilo más íntimo que parece tener como fin desahogarse para sí misma, sin intención de ser entendida. Porque sin esta explicación previa, un lector ajeno difícilmente puede identificar las referencias a una situación real, mientras que en el anterior, la transparencia permite que no solamente se entienda que alguien ha fallecido sino que es evidente que esta muerte excede el poema y se origina en la realidad empírica.

#### DIFUSIÓN DE LA VOZ DE LOS SILENCIADOS

Los poemas que se han presentado por ahora comparten el hecho de representar a una persona desaparecida o asesinada desde una voz en primera persona. Este último aspecto nos lleva a considerar el yo poético desde distintas perspectivas. En efecto, si bien los poemas en primera persona que se acaban de citar transmiten

<sup>16</sup> Este poema sin título ha sido compuesto en la cárcel de Villa Devoto en 1980.

<sup>17</sup> Alicia Schiavoni declara en una entrevista personal que la referencia a la música tiene que ver con que su hermano tocaba guitarra: “Yo creo que todo fue un poco una despedida. [...] él tocaba la guitarra, o sea algo de música hay. Yo creo que es bien simbólico, muy de identificarte con los sonidos de la vida”.

fundamentalmente sensaciones de índole íntima, también relevamos muchos otros donde el yo se asume como la voz de los que no pueden expresarse. En este caso, el yo ya no habla desde la individualidad sino que se establece como portavoz de todas las otras silenciadas. Rossana Nofal recuerda que es precisamente una de las funciones de la literatura testimonial: “La convención narrativa testimonial, basada en la autoridad de la oralidad y en un pacto de credibilidad absoluta entre autor y lector, evoca una polifonía ausente de otras voces, otras vidas y otras experiencias posibles en las que se basa la afirmación textual del sujeto” (Nofal, 2002: 24). La “polifonía ausente de otras voces” se siente de manera muy fuerte en los poemas donde el yo se asigna el deber de difundir la memoria de los silenciados. El yo poético se destaca de la colectividad, precisamente para que se pueda identificar a los distintos grupos cuya memoria ha sido negada. Cuando la voz poética en primera persona se diluye dentro del nosotros transmite, sin duda, un efecto de cohesión pero, a su vez, de indefinición. Dicho de otro modo, el yo sobresale para señalar a cuál grupo silenciado representa, erigiéndose pues como “la voz de la gente”, como lo señala Daniel Freidemberg:

Confundirse con el “ciudadano común”, además, lleva implícitamente la esperanza de asumirse como voz de “la gente” y ya no desde el lugar mesiánico o compasivo de la poesía programática de izquierda, porque implica una decisión de asimilar las enseñanzas que puedan obtenerse de los puntos de vista de quienes no son poetas ni intelectuales y de sus usos del lenguaje, incluso para reelaborarlos poéticamente. (Freidemberg, 1999: 191)

Para poder saber qué se reivindica y a quién se representa, la verdad es necesaria y pasa, por ejemplo, por reconocer y aceptar que los desaparecidos son, en realidad, asesinados, y que no forman parte del grupo de los presos. En general, los que compusieron poesía y los detenidos políticos en general lo aceptaron porque lo presenciaron, a diferencia de las madres quienes, en los años 80, reclamaban por sus hijos con vida, negando lo que Antonia García llama “la muerte sin sepultura” o “la segunda muerte de Polinico” (García, 2000: 87-92). Al respecto, Ana Longoni recuerda que uno de los aspectos inaudibles de los relatos testimoniales es precisamente el hecho de que los sobrevivientes confirman el asesinato de los desaparecidos (Longoni, 2007: 24). Pese a la tristeza que puede emanar de la poesía carcelaria, ofrece quizás una mirada más “audible” justamente porque los autores transmiten una verdad sin la dureza que puede conllevar un testimonio brindado ante un tribunal:

Me quedaré sentado bajo aquella ventana,  
 acribillando recuerdos,  
 mirando **como** se pone el sol de la década,  
 manchado de sangre.  
 Estoy tocando con mis pies las flores del jardín,  
 estoy **punsando** el aroma ribereño  
 del mburucuyá crucificado en la alambrada.  
 Son las flores de mis amigos muertos,  
 que con sus pétalos y mis lágrimas  
 conformaron un vocabulario salobre.

Me levantaré y andaré sin prisa  
 por el camino que tiene años de polvo  
 (Guillard, 2016: 282)<sup>18</sup>

El léxico de este poema de Dalmiro Suárez, “Por mis amigos”, denota de una lucidez en cuanto al paradero de los desaparecidos. Para evitar decir –para sobrepasar la censura y por elección propia, quizás– que los compañeros estaban fusilados en su gran mayoría, prefiere “acribillar recuerdos” que duelen pero que es preciso enfrentar. Sin embargo, pese a una representación metafórica de la realidad, el poema aclara que la muerte no es una desaparición ya que todo contiene las marcas de los caídos; desde el “mburucuyá crucificado” al sol que emana una luz de sangre. Hasta las palabras tienen el gusto amargo, “salobre”, que da tanta autenticidad a esas voces que se erigen en primera persona para transmitir la memoria de un grupo silenciado. Cada cual encontró la forma de comprometerse con el deber de difundir la memoria y seguir la búsqueda de la verdad. Dalmiro Suárez optó por imágenes que no dejan vislumbrar mucha esperanza, a diferencia de otro poema de una mujer de Devoto:

Continuaré tus pasos...perseguiré tu sol  
 y en los profundos caminos  
 encontraré tu voz  
 hecho materia.  
 Encontraré tus manos en unas duras espigas  
 palomas morenas de sudor y tiempo [...].  
 Te seguiré... te seguiremos buscando  
 a lo largo de silencios y dolores  
 traspasando las montañas de infortunios  
 arrancando de raíces las verdades  
 y esparcirlas al viento para hallarte.  
 Y las caras oscuras y sudadas  
 y los brazos ansiosos de hermandad  
 el día que te estrechen en un grito  
 redimirán tu ser crucificado  
 ¡Libertad, Libertad, Libertad!  
 (VV. AA., 2006: 252)<sup>19</sup>

Aquí, más que ser portavoz de los desaparecidos en general, parece referirse a una persona en particular que necesita de todas las fuerzas para recobrar su identidad: “te seguiremos buscando”. Al igual que en el poema anterior, se alude a la imagen religiosa de la crucifixión, remitiendo pues al sacrificio de toda una generación. Consciente de lo arduo de la búsqueda, se recurre al cuerpo del pájaro capaz de sobrevolar las cimas –“traspasando las montañas de infortunios”– y transmitir mensajes –“arrancando de raíces las verdades / y esparcirlas al viento para hallarte”–. Sin embargo, el verso final –clara alusión al himno nacional argentino– puede sugerir

<sup>18</sup> Este poema, “Por mis amigos”, ha sido compuesto en la cárcel de Rawson en 1983.

<sup>19</sup> Este poema sin título ha sido compuesto en la cárcel de Villa Devoto en 1977.

que, en realidad, la búsqueda de los cuerpos de los desaparecidos nos incumbe a todos y que de ello depende el futuro del país; la persona crucificada podría interpretarse, finalmente, como Argentina. La verdad aparece pues como la “salvación”, único camino hacia la “Libertad”, vista desde una perspectiva sagrada por el uso de la antonomasia que hace de ella un nombre propio. Finalmente, la composición literaria permitió dejar claro qué rol le tocaba a cada uno en una situación límite, como lo fue la dictadura: los que quedaron tuvieron que dar testimonio *de* y *para* los que no lo podrán hacer nunca:

[...]  
 el rostro de los niños  
 y los hijos sin padres  
 me van tirando nombres  
 que se vuelven gigantes  
 mañana o tal vez siempre  
 volverán de la muerte  
 en millones de labios  
 sonriendo mansamente  
  
 si mañana en mi boca  
 despertara el silencio  
 y en mi lengua cansada  
 no están mis compañeros  
 que mal rayo me parta  
 y en el mar de su sangre  
 que naufrague mi nombre  
 pues merezco ser nadie.  
 (Aguirre, 1999: 47)<sup>20</sup>

La difusión de la memoria no solamente es un deber, sino también una responsabilidad moral que parece atribuirse aquí el yo poético. Es un compromiso para con las víctimas, sus familiares y la sociedad en su conjunto; alude al deber ético del poeta, particularmente presente en la última estrofa. Sobrevivir, parece decir la voz poética, implica, indefectiblemente, transmitir la verdad so pena de perder su propia identidad: “merezco ser nadie”. Tan vital es ese deber que callarse equivaldría a ser cómplice de la política de silenciamiento y desaparición. Como si eso fuera un acto interminable e infinito, ninguna puntuación viene acotar el poema o, mejor dicho, la difusión de la memoria contra el olvido. Los versos sin puntos, sin coma, sin límite sugieren que siempre quedará alguien para buscar, encontrar, nombrar. Intentar devolver el rostro y la voz a los silenciados ha sido un objetivo anhelado por la poesía que debía asumir esa responsabilidad en la medida en que, según Rossana Nofal, esos grupos sin voz no pueden representarse a sí mismos y “*deben ser representados*” (Nofal, 2002: 35), lo que remite, a su vez, a una reflexión de Elzbieta Sklodowska quien señala que “se trata, han ido repitiendo al unísono los críticos del testimonio, de discursos que comparten el anhelo de desmentir la ideología dominante y el ansia de traer a la

<sup>20</sup> Este poema, “Florece el aire”, ha sido compuesto en la cárcel de La Plata en 1979.

literatura no solamente la imagen, sino también las voces hasta ahora asordadas de los vencidos, marginados y oprimidos” (Sklodowska, 1992: 10).

En realidad, conviene aclarar que la poesía no fue el lugar privilegiado para decir de manera “transparente” cómo habían desaparecido las víctimas. Además, no hay que olvidar que, al salir en libertad, los sobrevivientes iban a tener que hablar no sólo a través de poemas sino también a través de los testimonios brindados en los juicios de lesa humanidad. Este aspecto planteó y sigue planteando el tema de ¿qué contar, a quién y cómo? La poesía fue, quizás, un primer paso hacia el procesamiento por parte de los primeros protagonistas de lo que había sucedido en los lugares del horror. De esta manera, el uso de la primera persona permite reconocerse a sí mismo como testigo y enfatizar sobre la desaparición y asesinato de compañeros para devolverles la identidad que se les quisieron quitar.

## CONCLUSIÓN

Finalmente, si resulta necesario, para los poetas presos, efectuar el duelo por la función “restitutiva” que implica, según Avelar Idelber (Avelar, 2000: 171), no se pretende afirmar que la poesía haya “curado” milagrosamente a los que quedaron huérfanos/as, viudos/as, solos, sino que ha impulsado el inicio del reconocimiento de la ausencia. En ese sentido, un poema, una palabra a la persona amada desaparecida ha actuado como un obsequio, como la materialización del inicio del duelo. Si el cuerpo no está, el poema le da una existencia mínima para empezar la reconstrucción del ausente. En este espacio que es la poesía, tendrá una corporalidad, una materialidad que paliará, de alguna manera, la ausencia de lugar de memoria.

Ante el silencio, la censura y la negación a nivel nacional de lo que estaba ocurriendo en Argentina, los presos tuvieron pocos recursos para expresarse. La poesía ha sido uno de ellos; quizás el menos esperado, quizás el menos “sospechoso”, pero seguramente uno de los más eficientes para decir verdades, para no olvidar a los que desaparecieron, silenciaron, asesinaron. Los desaparecidos no pueden hablar y los autores de los poemas que descubrimos aquí supieron cómo devolverles una palabra “audible” y una memoria más que legítima y debida.

En definitiva, se buscó dar a conocer algunos de los textos que surgieron de la mano de poetas ignorados y silenciados por su condición de presos políticos. La cantidad de poemas escritos en celdas dictatoriales es sorprendente y demuestra la práctica sistemática de la escritura poética en respuesta a las medidas represivas que quisieron anular el pensamiento y el cuerpo de los detenidos. Son fuentes infinitas de informaciones acerca de las condiciones carcelarias, acerca de los sentimientos de las personas encerradas y son también partes de la literatura nacional e internacional que nos toca conocer y valorar por sus múltiples funciones y dimensiones.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, CARLOS ERASMO (1999): *Los relojes de mi tiempo*, Resistencia: Edición del autor.
- AVELAR, IDELBER (2000): *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile: Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS.
- DÉOTTE, MARTINE (2000): “Desaparición y ausencia de duelo”, en Richard, Nelly (ed.): *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago: Cuarto Propio, pp. 93-97.
- FREIDEMBERG, DANIEL (1999): “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”, en Jitrik, Noé (coord.); Cella, Susana (dir.): *Historia de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, Buenos Aires: Emece Ed., pp. 183-212.
- GARCÍA, Antonia (2000): “Por un análisis político de la desaparición forzada”, en Richard, Nelly (ed.): *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago: Cuarto Propio, pp. 87-92.
- GUILLARD, AMANDINE (comp.) (2016): *Palabras en fuga. Poemas carcelarios y concentracionarios de la dictadura argentina (1976-1983)*, Córdoba: Alción Editora.
- JARA, RENÉ (1986): “Testimonio y literatura”, en Jara, René; Vidal, Hernán (ed.): *Testimonio y literature*, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, pp. 1-7.
- LONGONI, ANA (2007): *Traiciones, la figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires: Norma.
- NOFAL, ROSSANA (2002): *La escritura testimonial en América Latina*, Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos.
- REATI, FERNANDO (2004): “Trauma, duelo y derrota en novelas de ex presos de la Guerra Sucia argentina”, *Chasqui*, vol. 33, núm. 1, mayo, Quito, pp. 106-127.
- RICHARD, NELLY (2000): “Imagen-recuerdo y borraduras”, in Richard, Nelly (ed.): *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago: Cuarto Propio, pp. 165-172.
- SEMPRUN, JORGE (1994): *L'écriture ou la vie*, París: Gallimard.
- SKLODOWSKA, ELZBIETA (1992): *Testimonio Hispanoamericano: Historia, Teoría y Poética*, New York: Peter Lang Publishing.
- VV. AA. (2006): *Nosotras, presas políticas*, Buenos Aires: Nuestra América.