

ETELVINA ASTRADA, ESTAR EN ESPAÑA PARA ESTAR EN ARGENTINA. LA IDEOLOGÍA EN APERTURA DE UNA POETA COHERENTE

Etelvina Astrada, be in Spain to be in Argentina. The Open Ideology of a Coherent Poetry

BIBIANA LEONOR EGUIA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
Córdoba, Argentina
bibianaeguia@gmail.com

Resumen: este trabajo busca un acercamiento hacia la escritura de la poeta Etelvina Astrada, nacida en Córdoba y exiliada en Madrid desde 1975. Su obra, publicada en totalidad en Europa, resulta injustamente desconocida en su provincia natal. La escasa tirada de sus libros y su circulación fuera del país, las enormes dificultades que vivió durante la época de la dictadura militar más la acción natural del tiempo que profundiza las distancias geográficas; aportan al desconocimiento de sus coterráneos. El hecho se advierte como negativo, en tanto que la escritora hizo un gran aporte de ideas, valores y entrega a la cultura argentina de la resistencia.

Palabras clave: poesía argentina de la dictadura, escritores de Córdoba, Poesía e Ideología

Abstract: This paper seeks an approach to the work of a poetry, Etelvina Astrada, born in Córdoba (Argentina) and exiled in Madrid since 1975. Her books, totally published in Europe, are unfairly unknown in her home province. The few copies of her books and their circulation outside the country, the enormous difficulties that she lived during the era of the military dictatorship, and the natural action of time deepening the geographical distances; added to the unknown at her province. The fact is warned as negative, while the writer made a great contribution of ideas, values, and delivery to the Argentine culture of resistance.

Keywords: Argentine Poetry During the Dictatorship, Cordoba's writers, Poetry and Ideology

Este artículo quiere recuperar, a través del recorrido por sus textos y los sentidos y significaciones que de ellos emergen, la semblanza breve de una escritora cordobesa de ideas y compromiso. La propia escritura se completó con la lectura de libros y casi se diría que, sin ellos, la voz propia no hubiera encontrado contención. La referencia es hacia la escritora cordobesa Etelvina Astrada, hija del filósofo Carlos Astrada. Como muchos intelectuales, ella, a mediados de la década del '70 partió al exilio luego de la desaparición de su hijo.

Mucho se ha dicho sobre la mujer y la memoria en los últimos años, y específicamente, sobre el compromiso de la memoria asumido por las mujeres en épocas críticas, tal como lo han sido las dictaduras militares en Argentina. Etelvina Astrada se comprometió con los ideales revolucionarios. Víctima de la situación política, ideológicamente contraria a la derecha, partió a España, donde la acosa la urgencia del testimonio de la masacre de su pueblo. He ahí la base ideológica fundacional de su *Poesía política y combativa argentina*. Las publicaciones de Astrada nacen en el dolor, en la derrota y en la esperanza que sostienen los ideales compartidos entre aquellos obligados a encontrarse en la diáspora. Pero más aún, expresan la dinámica de una vida cultural que el país no tuvo, o no se quiso reconocer.

Transcurridos los años, los textos de Etelvina Astrada en Córdoba distan de ser conocidos. Asimismo tampoco se instalan en el campo de los reconocimientos de la poesía española, porque la autora, argentina, decía sobre su país, padecía el dolor de su país y escribía en el extranjero. Es injusto que con los años esta obra no haya regresado a su Córdoba natal. Ya es tiempo oportuno para el retorno de esta obra abierta¹ al lugar de los orígenes.

Una escritora, la biblioteca y las ideas

Etelvina Astrada nació en 1930 en Alemania, país de origen de su madre, Ine Heindrich, mientras su padre, becado en la Universidad, estudiaba con Heidegger. El dato de que su padre fuera el filósofo Carlos Astrada no puede dejar de señalarse en esta breve biografía, porque es indudable la presencia operante de aquel pensamiento en su vida: la revolución de las ideas aludida con convicción en sus textos poéticos, indudablemente tiene origen en la casa familiar. Tal vez, agregar que su abuelo fue Carmen Horacio Astrada, legislador de la provincia cordobesa por el Departamento Marcos Juárez, pone en evidencia que la vivencia político-social tenía importancia cotidiana en el seno de la casa paterna. Residió en Córdoba, Argentina desde 1931. Estudió Bibliotecología (carrera de la que egresó en 1973) en la Universidad Nacional de Córdoba. Su hermano Rainer fue el primer traductor de Rilke en Argentina. Estuvo casada en dos oportunidades. Su primer esposo —fallecido a edad muy

1 El concepto de "obra abierta" (postulado por el teórico italiano Umberto Eco en su obra homónima del año 1962), es pertinente en relación a esta escritura, en tanto la autora logra construir acontecimientos significación que se dirigen a un lector profundamente activo. Dice Eco (1984): "una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, [...] Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original" (73-74).

temprana—, fue Oscar Eligio Cocca (1923-1959), docente universitario y prestigioso abogado del medio cordobés con quien tuvo dos hijos; uno de ellos, Ernesto, desaparecido político, víctima de la Triple A. Su segundo esposo fue Emilio Terzaga (conocido como "el Moro"), filósofo, uno de los fundadores del Centro de Acción Nacional Latinoamericana (CANLA), primer nucleamiento ideológico del pensamiento de izquierda organizado en Córdoba en 1958, con proyecciones al continente europeo, con sede en Madrid. En su segundo matrimonio, nace una hija.

Su vocación poética se destaca desde temprano.² En 1967, Etelvina publica una investigación profunda y extensa en los *Cuadernos Hispanoamericanos*, titulada "Figura y significación de Alfonsina Storni", donde valora la condición de una escritora que perseveró en sus ideas y su producción más allá de la soledad, la condena social y las críticas a las que fue sometida en su condición de mujer, y cuyo texto es recuperado hoy por la modernidad de su posicionamiento crítico, con aguda capacidad para observar y analizar detalles escriturarios.

A mediados de la década de los setenta, víctimas del terrorismo de estado, el matrimonio Terzaga-Astrada se trasladó a España. Allí se integran a un núcleo de exiliados argentinos —pensadores, escritores y artistas, como por ejemplo, Julio Cortázar y Daniel Moyano—, aunque sin cortar lazos con los amigos que quedan en el país. La acción de Etelvina es mencionada en acápites de trabajos de muchos creadores,³ señal significativa de una generosa compañía intelectual que se agradece o destaca en su valor. Emilio, por su parte, asume como profesor de filosofía en un instituto de estudios terciarios. Su notable preparación universitaria y su capacidad le dan reconocimiento y es aceptado como integrante del Ateneo Científico, Cultural y Artístico de Madrid, institución en la cual llega a ocupar el cargo de vicepresidente.

Etelvina, con tres años de exilio, en 1978 publica la antología *Poesía política y combativa argentina*, texto en el que incluye algunos de los poemas personales que publicaría como obras autónomas a partir del año 1980. Sus poemarios son *Autobiografía con gatillo* (1980), *La muerte arrebatada*⁴ (1981), *Las penas capitales* (1986), *Libro de mal amor* (1993, de edición bilingüe) y *Atizando la lumbre* (1996). A través de los títulos conforme pasan los años, se puede observar que los motivos fundacionales del poema, aún cuando se mantengan vinculados a la circunstancia histórica concreta en torno a la desaparición del hijo, los textos van aliviando su carga referencial, y la escritura gana densidad en el trabajo con la metáfora.

La antología aparece publicada a la colección *Guernica*, dirigida por Andrés Sorel, escritor segoviano que también, como la autora, sufrió la persecución política (del franquismo, en su caso); detalle que da prueba del

² En "Revistas literarias argentinas" se mencionan algunos textos de Astrada publicados en la revista "Reseña", con circulación entre los años 1949 y 1950. (Lafleur, Provenzano y Alonso, 2006: 210)

³ Cristina Marystani la menciona como organizadora de un *Homenaje al pueblo de El Salvador*, en el año 1980 (2002: 87). Rafael Alberti en el prólogo de *Autobiografía con gatillo*, cede un dibujo y un poema de puño y letra donde expresa: "A mi querida y admirada Etelvina" (Astrada, 1980).

⁴ Libro presentado en Madrid por la escritora Rosa Chacel.

mencionado contacto del matrimonio Terzaga-Astrada con un gran núcleo de pensadores y creadores españoles y latinoamericanos con residencia en distintos lugares fuera de la Argentina, muchos en España, pero también en otros países de Europa. Murió en 1999.

Poesía e ideología atizan la lumbre del poema

Pese a lo que se menciona en la *Antología de poesía política y combativa argentina*, con ratificación en la *Autobiografía con gatillo*, al respecto de una creación de carácter narrativo, la producción literaria de la autora se corresponde con el género poético. Los cuentos aludidos en la biografía de ese primer poemario ("En el destino de la ceniza" [1966] "Desafío" [1968] "Las ofrendas y otros cuentos" [1974] "El Señor Presidente y otras muertes", "El pozo" [ambos de 1975], "El asedio" [1977], son textos no publicados y de una difusión reducida, nunca editados como formato libro).

Autobiografía con gatillo (1980) es su primer poemario, y la autora inaugura la atmósfera de su creación alrededor de reflexiones sobre la muerte. La muerte como acción, el testimonio de la muerte de los otros, la muerte como futuro del sujeto; la muerte mirada desde las creencias religiosas y el ritual, los mitos de distintas culturas, y también desde la dimensión humana y como azar, la muerte al final de la vida, y la muerte joven. Pero aún más, hay una no-muerte que el sujeto protagoniza cuando instala en su circunstancia existencial y sin apelación alguna al fantástico, alude a un estado de muerte en vida. Junto a ella, hay "muertos vivos y vivos muertos" (Astrada, 1980: 20). Las Parcas se constituyen en un solo poema, y son apeladas cada una en su nombre y función. La muerte es una omnipresencia cuyo predominio y ubicuidad no resuelve el misterio de lo que es, o de lo que puede decirse respecto de ella, y, lejos de motivar a la indiferencia, muy por el contrario, fija su atención sobre ella, provoca y desafía en su poder, desgarrar, molesta, enfurece, activa, desequilibra.

El escenario donde el sujeto poético instala su palabra es la ciudad, con sus vivencias modernas, los criterios de urbanidad, el orden, el trabajo y las rutinas y los hábitos. Con palabras sencillas y versos cortos, los poemas dan cuenta, de la urgencia que se impone como condición de la vivencia del tiempo, que demanda un grado mayor de eficiencia para alcanzar logros. La participación de un colectivo "ustedes", con los que a veces el sujeto se percibe desagregado (por ello, débil), y a veces, integrado en un dinámico "nosotros", da evidencia de que el sujeto no está solo ni enajenado, y aún más, que hay receptor para sus palabras. Ese sujeto-mujer a veces alude a vivencias íntimas, que no por individuales, connotan distanciamiento social:

Es cierto,
tapar a la muerte es cosa buena,
entonces,
sepultureros del cuerpo,
tápenme entera,
pero dejen el alma afuera,
que se ahogará,

bien alta como la copa de un árbol
que no molestará,
dejen que se la lleve el viento
por distintas partes del mundo
y ya no tendrán de qué hablar. (Astrada, 1980: 61)

En lo que hace a la construcción de las composiciones, se observa el predominio de oraciones con verbos nominales (ser, estar, parecer), por lo cual las estructuras son especulares, a veces, aparentan definiciones, con oraciones breves que constituyen en sí mismas cada verso, aunque también hay poemas contruidos a través de nexos de coordinación y/o la yuxtaposición con agregados infinitos, sin proposiciones subordinadas. Existen dos recursos del lenguaje que se destacan y permanecen en su obra, se trata de las interrogaciones, que indican la búsqueda de una razón, de una lógica:

Solo tres veces estuve desnuda,
¿para qué más?
Nací, amé, morí. (Astrada, 1980: 32)

El segundo recurso es la anáfora: una palabra (o frase) que retorna una y otra vez en la apertura de los versos. Ambas herramientas coinciden en señalar la actitud reflexiva del sujeto, quien desde la atención de algo, construye el poema como signo de indagación en un campo vital que le prodiga incertezas:

Con las manos se reconoce el mundo,
se habita la sombra y la luz.
Con las manos se empuja el olvido
o se esconden los pliegues suicidas a tiempo.
Con las manos nacen los deseos
como cada flor en su tallo
y se recogen las cenizas de las estaciones
o una estrella cuando nos sueña.
Con las manos se traza el cero,
Apretamos tristes nuestra sombra
y al abrirlas
las cuencas quedan vacías. (Astrada, 1980: 62)

Es frecuente la alusión a la ausencia de Dios. Hay un núcleo de composiciones que dan cuenta de que la injusticia como violencia y crimen es prueba de la inexistencia de lo divino. Más allá de esa constatación, lo divino es una cifra insoslayable en esa experiencia extrema de la historia.

La violencia como vivencia cotidiana se ubica en la dimensión de lo social. Por eso, el gatillo que responde a los ataques, la condición de actuar bajo el gatillo, el gatillo como elemento que despierta lo posible (y el disparo), es la palabra del poema que provoca y que se instala en una comunidad.

En el transcurso de 1981, aparece *La muerte arrebatada*, que se abre con un epígrafe del Apocalipsis. El versículo instala desde una visión del fin de los tiempos, el momento de una experiencia contradictoria a la vida: el deseo de

la muerte: "y en aquellos días buscarán los hombres la muerte y no la hallarán; y desearán morir, y la muerte huirá de ellos" (Ap.IX,6).

El largo prólogo (de cuidado tono lírico) del poeta gaditano Carlos Edmundo de Ory, advierte que la enorme importancia otorgada a la muerte en el primer poemario, aquí continúa, tal como el título ya lo adelanta. Aunque, el centro ya no se ubica en el sujeto —no se trata de una "autobiografía"— y se advierte en el adjetivo, un cariz que señala el agravamiento de un sentido: la percepción del estupor, la muerte como figura de la nada y de lo repentino, impensado (o impensable). Se advierte que presentar lo mortal calificado como "arrebataado", es la contradicción a la que aludía el Apocalipsis y, con ello, se convoca a la vivencia testimonial de los desaparecidos políticos. La vida que le quitaron (arrebataron) al hijo, supone para el sujeto-madre, la negación profunda, y le permite la posibilidad de adelantar en sí misma la experiencia de la muerte, ya mencionada en el poemario previo como construcción paradójica porque la historia continúa. La complejidad se profundiza ante la ausencia de un cuerpo (el del hijo) que dé prueba de esa muerte.

Otro matiz de la vivencia de la muerte, presente en el poema, es recuperar la experiencia como un producto de factores consentidos en el pasado. El presente se torna una herencia caótica, fruto tal vez de decisiones erradas, tal vez de errores involuntarios. Así, el sujeto adelanta las condiciones de su propio legado a la posteridad.

En ese lugar se advierte, a través de múltiples formas de aludirlo, la dimensión traumática que instala la condición de los desaparecidos —de su hijo—, inquietud subyacente a las afirmaciones respecto de la carencia de cuerpos para morir, de la imposibilidad de resucitar porque no hay cuerpos donde operar la resurrección, de la negación de datos para elaborar una lápida, de la insistencia del estado de suspenso confundido en el deseo de una situación-otra. La tremenda fragilidad para la condición del vivir y del morir, reta la pregunta al pasado, y alcanza al poeta de la Revolución Rusa para su cuestionamiento:

... Maiacovsky, se han agotado
Todas las profecías de lo porvenir,
Se nos han deslizado las bridas entre los dedos.
De este mundo y de todos los mundos.
Ocupamos el asiento trasero de este planeta,
Colgado en un signo de interrogación. (Astrada, 1980: 33)

A los recursos literarios ya mencionados en el libro de 1981, hay que mencionar que es la última vez que el autor propone el uso de la mayúscula sostenida (Poemas 3, 9,11 y en el 33, cada inicio de estrofa). La palabra es marcada desde su forma gráfica, da cuenta de que la escritora señala al lector que debía enfocar un objeto. La composición que cierra el libro, por ejemplo, además de la apertura, concluye bajo esta modalidad:

SER un cadáver mortal
terriblemente humano,
es mi gran vocación

(...)
 Sólo el natural amor de esta destrucción,
 durante el tiempo.
 Polvo en el polvo CUMPLIDO. (Astrada, 1980: 99)

En este poemario, la anáfora, es reforzada con la epifora, es decir, el cierre del verso con idéntica frase a modo de un estribillo, o una segunda voz. En el Poema 7 los versos pares se ubican a continuación de la línea anterior (versos pares), pero ubicados en los versos impares. Hay diez versos que concluyen en la expresión "necesitamos tiempo", y su final remata con la interrupción del ritmo para instalar lo distinto. La composición finaliza:

Necesitamos tiempo
 Y apenas para todo o nada,
 Se nos permite un hoy.
 Mañana, tal vez. (Astrada, 1981: 25)

Ese "mañana" (tiempo futuro) es también el tiempo del cadáver que no se "es", que no está, y que se desearía tener/ser como imposible. Ser cadáver para "gozar" del rito fúnebre, de la lápida, de una enorme variedad de insectos corrosivos, de la garantía de una historia con ciclos a repetirse indefinidamente, aquí interrumpidos por la acción humana. El libro se cierra con un muy extenso Poema 33, con estrofas largas y cortas que se instalan en el centro de la página.

En 1986 aparece *Penas capitales*, la distancia temporal respecto del libro precedente, también muestra la distancia subjetiva. El posicionamiento del sujeto poético es diferente, en tanto se ha superado la gran interrogación por un valor humano ausente, (que la dimensión de lo corporal cifraba). Ahora, tal como el mismo título ofrece, predomina la tristeza. Esa es la pena capital. Sin embargo, hay un doble sentido de significación. En Argentina se había producido el retorno al régimen democrático en 1983. Al momento de publicarse este poemario, el electo presidente Raúl Alfonsín ya contaba con el informe elaborado por la Conadep donde se esclarecía que un número casi cercano a las diez mil personas había sufrido la desaparición física; en 1985, había dado comienzo al juicio de los responsables de la dictadura militar. En ese punto es donde se sitúa la demanda de justicia que realiza la escritora. Su voz pide que a los responsables sean aplicadas "las penas capitales".

El poemario nuevamente se cierra con el testamento de la autora, cuya preocupación está en "la desaparición" física de las personas. Claramente, no se trata de pensar su propia muerte, sino en reconocer en la de su hijo, a la muerte de un pueblo. El planteo parte de la constatación de la fragilidad de la condición humana. Ante el hecho, se demanda al arte como testigo de la existencia, y no al cuerpo como sería lo natural. El texto da prueba de vida:

Yo, E.A.
 En testamento abierto
 Sin cubrirme las partes pudendas,
 Sin cubrirme las vergüenzas,

Lego como único bien disponible
 Al deudo-mundo mi ser en la palabra
 Tributo que pago a la vida por vivirla
 Y declaro no tener otros bienes o hacienda [...]. (Astrada, 1986: 35)

El único bien posible para el hombre, disponible para él, es la palabra. Esta escritura, palabra escrita que manifiesta un Yo, se torna el documento de una escritura. He ahí lo que el sujeto lega: la voluntad de que el futuro construya diálogo, más palabras. Comunicación.

En 1993, Etelvina Astrada da a conocer su *Libro de mal amor*, en texto bilingüe castellano-inglés, con dibujos de Antonio López García, y editado en Nueva York. El poemario condensa en mayor grado la tristeza presente ya en el libro inmediato anterior. No es que lo ideológico haya perdido el peso, sino que ha perdido presencia, porque la ausencia del hijo se hace locura. De eso se trata el "mal amor" que en ese planteo, resulta un intertexto del famoso libro de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita de mediados del Siglo XIV. El "mal amor" es el que conduce a la locura, no a Dios. Eso es lo que la poeta expone a lo largo de las treinta composiciones, en las que el tono mesurado litiga con la locura que supone una muerte, cuya significación concede el grado de trauma al evento. La palabra precisa, reflexiva, acotada, lucha contra el contenido que quiere aludir, al que quiere integrar y que se le diluye. El vínculo figurado es el del amor trágico de dos amantes, y la voz corresponde a la de un sujeto femenino, con el amante muerto. Ella, que se compara con la mítica Tisbe,⁵ se pregunta, porque interrogar(se) es una forma de rebelarse contra lo estatuido, una manera de buscar y de saber aunque la única respuesta insista en el silencio sostenido: "¿Dónde la aurora/ para mis ojos de luto?" (Astrada, 1986: 35).

Mientras el amor en su dimensión de realización humana, es enaltecido en la satisfacción que el vínculo promueve, el sujeto se rebela ante la imposible continuidad por causa de la muerte. Por lo tanto, los textos oscilan entre la memoria fulgurante y la oscuridad de un presente en soledad: la experiencia posiciona al Yo en el marco de la noche.

Por último, al año siguiente la autora realiza la edición de *Atizando la lumbre*, cuyo texto se cierra en la contratapa, con palabras de Antonio Gamoneda. En este libro se recuperan las constantes, las motivaciones, los temas, los tópicos, las ideas sociales que el *Libro de mal amor* había interrumpido. Frente a la gran concentración del libro anterior, aquí se despliega la recuperación de lo múltiple en la dimensión existencial. Se opera una confrontación entre pasado y presente, y se valora la necesidad de seguir en la búsqueda, en la lumbre. Las interrogaciones continúan abiertas sin resolverse, y vuelven para dar cuenta de la cercanía de la muerte, de muchas muertes, de constatar las ausencias concretas de aquellos que acompañaban. El nuevo estado sin aquellos, supone el sentimiento de extranjería en el mundo. El sujeto recupera en aquella no-vida que era la no-muerte de los vivos (los sobrevivientes), aquella particular forma de muerte que se había presentado en

⁵ La joven Tisbe, es la amada de Píramo, y su relato mítico aparece en *Las Metamorfosis* de Ovidio. Víctima de una confusión, Píramo se mata al creer que ella ha muerto. Al descubrir el cuerpo, poco después, ella se suicida.

el primer poemario. La acción de atizar la lumbre apunta a ello, a la vida luego del despojo que significa testimoniar la muerte de los otros, es decir, al compromiso de la memoria.

***La Poesía política y combativa argentina* según Etelvina Astrada. El testimonio de la voz de un pueblo**

En 1980, la autora edita y publica un libro al que titula *Poesía política y combativa argentina*, una recopilación en la que se integran textos de treinta y nueve escritores argentinos de todo el territorio, nacidos entre 1914 y 1952. Si bien hay predominio de escritores oriundos de Buenos Aires (provincia y ciudad), también los hay del norte argentino (Salta, Resistencia) y del Oeste (Catamarca, Mendoza), con circuitos de difusión muy restringidos. Se exponen de cada uno el año de nacimiento, el lugar de origen, los títulos de sus libros (publicados o no, aunque destacando la condición) y una breve reseña de la actuación individual de cada uno de los poetas. Entre los antologados se puede mencionar a Humberto Constantini, Alberto Vanasco, Glauce Baldovin, Noé Jitrik, Armando Tejada Gomez, Francisco Urondo, Juana Bignozzi, Roberto Jorge Santoro, Vicente Zito Lema, Juan Carlos Martini, Daniel Freidemberg, Jorge Boccanera, entre otros. La propuesta ubica en primer lugar al escritor Julio Cortázar. Para cerrar el libro, se incorporan los textos de la propia Etelvina, poemas que luego integrarían el corpus del poemario de 1980; con la presentación a cargo de la escritora española Gloria Fuertes.

Es muy posible que la autora ya hubiera estado al tanto de muchos de esos textos al momento de partir al exilio, ya que hay incluidos poemas que carecen de edición previa y/o de autores con producción muy reducida, por lo tanto, el hecho daría cuenta de contactos entre los escritores, por ejemplo, con la poeta cordobesa Glauce Baldovin⁶, cuya obra fue publicada a partir del año 1987.

A lo largo del Prólogo, Etelvina Astrada da cuenta de compartir ideales profundos con escritores latinoamericanos, y la afirmación se evidencia desde el conocimiento y el reconocimiento que hace y refiere respecto de las obras de muchos intelectuales. Así, además de los escritores argentinos Julio Cortázar y Rodolfo Walsh, Antonio Di Benedetto, Francisco Urondo, Miguel Angel Bustos y Juan Gellman, de la reunión convocada desde el libro también participan destacadamente José Martí, Ernesto Cardenal, Pablo Neruda y Mario Benedetti. Ello, porque observa que la lucha en su país es la misma que se extiende a todo el continente.

En la obra de Etelvina, la autora propone con claridad la escritura del género lírico de contenido revolucionario, inserto en la dimensión política de la realidad social argentina y latinoamericana. No hay un concepto de lo político como una teoría abstracta a la que se adscribe, sino de una construcción que realiza un pueblo a través de la historia, y que los poetas definen. La circunstancia aludida particulariza a una poesía política como sinónimo de

⁶ La poeta cordobesa Glauce Baldovin (1928-1995), tal como Etelvina Astrada, sufrió la experiencia de la desaparición de su hijo Sergio González durante el año 1975.

vivencia revolucionaria en un marco histórico-social de profunda adversidad. Dice Astrada:

En estos últimos años, en los escritores y poetas latinoamericanos se ha producido una politización tal, que asumiendo una responsabilidad con la historia, no solamente han estrechado sus esfuerzos en la lucha por una cultura independiente, sino que se han convertido en hombres de acción. (Astrada, 1978: 10)

No es fácil lograr calidad, cuando se encuentran la escritura poética y las ideas políticas. El poema se percibe forzado cuando, por ejemplo, los escritores se proponen a sí mismos como paladines de las ideas, o también, cuando se procede al uso de alegorías clásicas, cuya apelación resulta poco novedosa, remanida y hasta formalmente ajena a la creación personal. Si en la poesía política las emociones aparecen en un primer plano, su desborde provoca la vulgaridad del texto. La escritura de Astrada puede sortear esos obstáculos, porque nace de una asociación insoluble entre ideología y dolor: el dolor de la pérdida del hijo, muerto y desaparecido.

La literatura, en palabras de Astrada, muestra su época. Cuando se afirma que la tarea del antólogo ha sido recopilar textos de "poesía revolucionaria", en el adjetivo "revolucionaria" está el contenido de la poesía, pero además, hay una referencia a la coyuntura histórica que la enmarca. Allí está el "gatillo" que acompañaba la autobiografía. Coherente con ello, afirma:

En la hora actual, en América Latina el oficio de escritor o poeta, no está reñido con el de un soldado combatiente, muy por el contrario, ambas tareas se superponen, se complementan, constituyendo un todo vital y armónico sin cisuras o desgarramientos existenciales.[...] Tomar la pluma implica una definición, una opción, una militancia; unida con el pueblo en sus luchas por la liberación. (Astrada, 1978:10 y 14)

Ello, en vistas al desarrollo claro de un frente irreductible de cultura (bajo la condición de ser revolucionaria) para oponerse a la cultura de carácter imperialista que busca imponerse, rechazable en tanto implica para un pueblo, la negación de su identidad a partir de una propuesta que lo lleva a la pérdida de sí mismo. Astrada reconoce que la poesía "ha dejado de ser una actividad elitaria y reaccionaria para convertirse en una actividad liberadora" (Astrada, 1978: 11). En la liberación está profundamente presente lo ideológico de la revolución. El poema es herramienta de revolución, el verso se hace reversión, un medio para cambiar la realidad. Son varios los tópicos nucleares que se entretajan en la argumentación del Prólogo. Reconocerlos resulta efectivo a favor de la comprensión profunda de la propuesta de la autora. Estos son:

1-el concepto de poesía y creación poética de la antología

Conforme a la ideología, la poesía de esta antología se postula como una obra de testimonio, que da cuenta del profundo compromiso del poeta con su tierra y la memoria de su pueblo. La creación tiene el sentido de construir la cultura

nacional y por ello, también, el compromiso con el futuro. El poeta es un hombre de esperanza en los ideales colectivos que se inscriben en la obra de arte, que la creación artística manifiesta. La apuesta al futuro es parte de su producción, desde una encrucijada histórica que lo condiciona de manera particular: en tanto poeta revolucionario, no puede callar, aunque, en tanto ciudadano, no puede hablar.

El canon de la antología de Astrada se integra por muchos poetas-víctimas —asesinados, desaparecidos, exiliados, o intelectuales— cuya obra es referencia de lo que significa ser latinoamericano (caso Cortázar) en ese momento: la tarea del escritor no es gratuita sino que el solo hecho de tomar la pluma implica una definición política, una opción, una militancia, y que en este caso, constituye lo que la antóloga propone como base de una "nueva literatura" (Astrada, 1978: 13).

La poesía se aleja de cualquier preceptiva y configuración distinta a la de ser el lenguaje cotidiano de una comunidad. La urgencia demanda a la autora a manifestar con transparencia su mensaje al pueblo, a los fines de su comprensión. Si el sentido final es la denuncia, también lo es la memoria del pueblo que consolida su identidad en la Historia. Así, la poesía argentina, y la literatura latinoamericana se constituyen en proyectos culturales cuyos desarrollos aportan a una identidad nacional y continental. Astrada, dando cuenta de sus conocimientos sobre la tradición importante de poesía política o cívica, de raíz clásica, griega y latina, plantea un rechazo categórico y expreso a la poesía pura, porque para ella, la poesía debe inspirar a la acción. Desde la doble demanda de la urgencia y la rebeldía, las afinidades estéticas de los creadores revolucionarios se orientan hacia las formas populares y el discurso popular en sus modalidades y variantes a través del tiempo y el espacio, y resistencia a la cultura "clásica" o culta, por ser la hegemónica.

Es un trabajo con sentido práctico. No es un aporte a la cultura ideal de una sociedad, sino una entrega real a los individuos que conforman una nación, dominada (sometida) por poderes de grupos hegemónicos, quienes ante el escritor (la escritora, en nuestro caso) se presentan como desviaciones programáticas de la voluntad del pueblo y producto de las cuales se relega o posterga el crecimiento, en pro del desarrollo sostenido e ininterrumpido de naciones hegemónicas, y que va en desmedro de América Latina, y reconocida dolorosamente como el Tercer Mundo.

2-La historia latinoamericana y la cultura de la Resistencia

La Historia, desde el concepto ideológico que subyace al pensamiento de Astrada, implica la vivencia continuada de dos fuerzas en tensión que se perfilan concretas a lo largo de la Historia Latinoamericana. En el caso del momento-marco de la Antología, se trata del conocido como Proceso de Organización Nacional que se desarrolló en Argentina entre los años 1976 y 1983. Astrada toma de ejemplo lo que acontece en particular en su país, pero extiende sus observaciones a la realidad de los países de todo el continente —en particular, los del Cono Sur— donde observa y reconoce situaciones como similares.

Frente a la estrategia colonialista del orden hegemónico, que ha provocado un "genocidio cultural" (Astrada, 1978: 9), la vía alternativa a favor de la recuperación de la identidad de los pueblos es consolidar el pensamiento que subyace a la obra de arte. Eso es lo que instala la Resistencia como programa.

Los espacios de la "Resistencia" son operados por los intelectuales, artistas, escritores y poetas, en quienes se percibe de manera particular la necesidad de construir redes donde llevar a cabo prácticas para instalar la ideología. Ella misma propone su acción en ese sentido, ya fuera en lo que hace al contenido, que insiste en el compromiso con la memoria del pueblo y su lucha, como en lo que hace a la acción, el exilio no la condena a la inacción, ni a la soledad, ni, tampoco, al silencio. Es más, el sentido de esta obra postula un simbólico grito colectivo. Tal, la resistencia.

Por lo tanto, en la poesía "de la Resistencia", se instala e intensifica la palabra política que alude a las consecuencias del Imperialismo o de la "escalada fascista". Esto se correspondería con la incorporación al testimonio lírico, de la denuncia concreta de los acontecimientos históricos graves, tales como "ultrajes, persecución, torturas, encarcelamiento, guerrillas, muertes, etc" (Astrada, 1978:12): Así demandado, el poeta asume con facilidad el rol de víctima del Terrorismo de Estado. Desde ese vínculo, el texto se jerarquiza como documento sobre esa lucha comprometida a nivel nacional. En el hacer del creador y la voz del pueblo hay una asociación indisoluble. De acuerdo a lo que menciona Astrada, algunos de estos espacios de modalidad clandestina que constituyen la Resistencia, son publicaciones de circulación marginal, secreta y restringida aunque efectiva en Argentina, Uruguay y Chile (y aquí propone el ejemplo de la revista *Letras de Emergencia*) que la autora conoce.

Sin embargo, queda comprobado por Astrada que, junto al centro político de referencia, la Resistencia también puede operar estrategias en sedes alternativas (no necesariamente el mismo país) porque la dinámica de la cultura no supone una instalación obligada situada en el territorio geográfico. Al trabajar desde un orden simbólico, se procede a articular un entretejido social con acciones particulares, a través de los cuales, la cultura se manifiesta convocando a la tradición, o recuperando los ideales revolucionarios, por ejemplo. Desde esta consideración, el emplazamiento de la autora en España redonda positivo como espacio de encuentro entre pares.

Conforme a lo dicho, esta antología resulta un ejemplo propio de la construcción del espacio de la "resistencia", ya que tal como la autora afirma no hay escisión entre el creador y su pueblo; y "el quehacer cultural se entreteje con lo político-social" (Astrada, 1978: 11), para reconocer al creador como un agente de cultura, esto es, como a un constructor cultural de lo colectivo, causa y consecuencia de la *res pública*, desde un emplazamiento que supera la adversidad de la distancia y que revierte la estrategia hegemónica del silencio.

3-Argentina.

Hay una afirmación muy breve que aún sin estar ubicada en el Prólogo (motivo de estas reflexiones), sino en la presentación de la propia escritora, vale la pena

considerar: "Etelvina Astrada, poeta y cuentista inédita. Nació en Alemania en 1930. En 1931 llegó a la patria de su padre, Argentina, adquiriendo la nacionalidad de ese país" (Astrada, 1978: 275). Allí, se hace preciso atender a la forma como se menciona la cuestión de su nacionalidad. Afirmar la nacionalidad de su padre como una adquisición propia es reconocerla como una opción que se construye, no se trata simplemente de un legado. Esa es la elección que la antología manifiesta y que es la de ser argentino, pero aún más, el ser argentino como una construcción. En la citada afirmación se une lo pasado (aquello que el sujeto recibió de quienes lo precedieron en la Historia) pero también el futuro, que supone, no un objeto concluido, cerrado; sino en proceso abierto, a definir. Esa es la tarea que la empeña como argentina, en coherencia con su ideología.

Pese a que la publicación de la antología se realiza en España, lugar donde reside, la posición de la antóloga se reconoce ubicada subjetivamente en Argentina. Esto es, su compromiso con el territorio de sus orígenes (su país y su gente), del orden de lo afectivo y lo ideológico, profundo y estrecho se mantiene intacto, pese a la distancia. Entre el inicio del exilio y el momento de la edición del libro, han pasado cinco años y en la subjetividad el sujeto aún opera inscripto en Argentina. Esa es la base por la cual puede ofrecer con autoridad el material seleccionado y que su lectura ha privilegiado. Expone con claro detalle:

Esta recopilación de poemas que abarca un período fundamental en la trayectoria de la poesía revolucionaria, es una muestra parcial que no reúne a la totalidad de autores de poesía testimonial y/o combativa, dada la situación de represión, censura y aislamiento por la que atraviesa Argentina desde el golpe militar del 24 de marzo de 1976. No es fácil superar estas dificultades. (Astrada, 1978: 7)

El país se instala como objeto de análisis, motivo de dolor, fuerza que impulsa a continuar el compromiso con los ideales revolucionarios. Al enorme afecto que la vincula, se agregan sólidos conocimientos de la Historia, está al tanto del discurso oficial del gobierno y también sabe de los avances del "protagonismo de las fuerzas revolucionarias y reactivas" a lo largo del Siglo XX. La lejanía no diluye los intereses. Muy por el contrario, la antología implica ideológicamente la articulación de estrategias (o contra-estrategias) para que en una obra quepa la obra (la voz) de muchos otros: un autor sirve a su pueblo, su causa es colectiva. En un solo y único libro, se encuentran textos de muchos autores argentinos. Por ello, con categoría la antóloga afirma: "Es un solo texto totalizador" (Astrada, 1978: 11)⁷.

Argentina, según Astrada, es un país que muestra en sus detalles, lo que ocurre en otras latitudes del Cono Sur. En este marco, el país es una pequeña muestra del continente y resuena en igualdad de sometimiento, con luchas y violencia. Si la gravedad de la coyuntura se extiende al continente, tal como lo

⁷ En esta afirmación se advierte que la dimensión política de la propuesta de Astrada, tiene sustento filosófico en el pensamiento de Hegel, pensador de gran importancia en la obra de su padre, Carlos Astrada.

postula Astrada, al poeta esta proposición deviene la integración de un colectivo mayor, hecho que revierte el sentimiento de soledad que podría padecer desde el exilio.

El sentido del trabajo de la escritora, entonces, deviene del descubrimiento de la mentira respecto del silenciamiento del poeta en condición de exilio. Cada poeta tiene dominio sobre su voz y puede actuar para operar en la Historia de su país. Asume la condición del soldado y hace de su texto, el fusil. Al promover la cultura de la resistencia, su hacer se torna guardián de la memoria del patrimonio nacional. Si el arte que la antología muestra es el llamado "Arte de emergencia", lo es porque emerge de las profundidades del pueblo, pero también, porque es un pueblo que agoniza en sus circunstancias críticas.

4-Julio Cortázar como modelo de escritor comprometido

La antología se abre con un extenso prólogo en el que se presenta el material, la autora fundamenta la necesidad de un texto con las características del suyo: esto es, dar cuenta y evidencia de una voz continental que intereses ajenos a los pueblos, silencian, callan o esconden. Para revertir ese consenso hegemónico y mentiroso, Astrada, comparte su lectura –eso es su antología- y se hace eco de la voz de toda América, y adscribe a las ideas de la Revolución Cubana, ideas a las cuales Cortázar era muy cercano, y cuyo posicionamiento intelectual era claro, reconocido y eminente.

La consideración de la autora como modelo de intelectual y de creador (en una unidad) que mira al pueblo y se compromete con su devenir histórico, se descubre como signo a través de tres elementos: uno, en el hecho de organizar el material bibliográfico a partir de Cortázar: el escritor se postula como pórtico material y simbólico de los textos de la antología; dos, con la elaboración de una presentación detallada, la más extensa de todas las de la antología; y tres, en la frecuente apelación del escritor. En la Introducción al autor, cita a Carlos Fuentes que dice:

La obra de este escritor cuya "*ametralladora*"⁸ es el lenguaje "transmuta la actualidad pasajera y su lenguaje en una serie de instantes incandescentes que nos queman los labios, porque sienten y presienten la naturaleza de toda la libertad que podemos ganarnos en el porvenir. Obra liberadora, la de Cortázar es la del Bolívar de nuestra novela. (Astrada, 1978: 18)

Es interesante advertir que el trabajo escriturario de Cortázar remite en todos los casos, a la narrativa, y, sin embargo, aquí se antologan cuatro textos poéticos: los "Tango buscando música" que como tales, se muestra la vivencia porteña del arrabal, la identidad de Buenos Aires.

La condición del trabajo de ambos autores permite reconocer una semejanza entre ellos, quienes expresan que si la apertura como categoría estética de sus obras responde a una demanda por búsqueda de originalidad,

⁸ En cursiva en el original.

responde aún más al compromiso asumido "como un encargo de mí mismo contra la institucionalización de la tortura" (Astrada, 1978: 18). El dolor ante la injusticia es trauma de su pensamiento. A Etelvina Astrada la compromete el ideal de la sociedad política, más aún, el dolor de los que luchan por ese ideal con el propio cuerpo, y mucho más, el dolor de los que perdieron el cuerpo y la muerte por la lucha. Ese ideal es la base de la palabra-ametralladora de la *Autobiografía con gatillo*.

Conclusiones

Para cerrar esta breve semblanza de la escritora Etelvina Astrada hace falta señalar que la distancia geográfica que hay entre Argentina y España operó a favor de la posibilidad de que Etelvina Astrada publicara un trabajo que la deviene escritora e instituye como una intelectual de su tiempo.

No era posible dar al público una obra como la de ella, en la propia Córdoba, ni en la Argentina en esos años, pero, decidida en su compromiso ideológico, la autora define el texto en el exilio en Madrid y lo propone para la difusión. Esta operación la lleva a coincidir con Cortázar y su *Libro de Manuel*, de 1973. El libro se hace desde la simultaneidad de los acontecimientos, en la coincidencia del dolor por la patria. Si no puede publicar en Argentina, se torna imposible hacerlo en España por un duro período de cinco años, hasta que movilizada por la voz de otros, da inicio al cauce de la lírica como soporte de su voz, para albergar a otros poetas en idéntica condición de lejanía y muerte. Así surge la antología, que se impone con rebeldía a la inacción.

Poesía política y combativa argentina contrasta con el silencio casi generalizado al que estaban sometidos escritores y editores argentinos (y el pueblo argentino y latinoamericano) en esa época. En su libro, los silenciados (los exiliados y los muertos), recuperan la voz. Desde ellos, el pueblo guarda su identidad y vocación. El pueblo es el sentido de esa reunión, el pueblo que busca la liberación.

La palabra de los poetas revolucionarios se hace instrumento de la resistencia, cifra la liberación señal de una presencia que la escritora acoge cuando lee y ofrece cuando escribe. Es testimonio y documento de las ideas circulantes. Desde la antología, la reunión y la mención de la obra ajena, supone reconocer la jerarquía de una palabra que no solo no puede ser callada, sino también, de una palabra que interpela como fundamento de un diálogo en la Historia, que debe continuar en su promoción liberadora. Y romper, con el libro, la distancia geográfica entre autora (argentina, en exilio) y lector (argentino, no sólo en Argentina), que no es distancia cultural.

La memoria cultural que Astrada propone a través de su escritura, supone una comunidad lectora que contraría la voz oficial mentirosa respecto de la ausencia de obras y voces. Dos años después de la antología, Etelvina Astrada publica su *Autobiografía con gatillo*, al año siguiente, *La muerte arrebatada*. Los mismos títulos muestran cómo el foco de la mirada de la autora está aún en la realidad argentina, que aún padecía los embates de la dictadura, y de la que ella se ubica legítimamente como víctima. Desde su exilio, los textos denuncian la muerte, en particular, la del hijo desaparecido, muerte que

promueve en ella, también la experiencia de la muerte (no-vida, no-muerte) aunque no por ello, renuncia a su voz, antes bien, da testimonio, elabora del documento y lo presenta al lector. Pese a la lejanía, sus textos circulan e inquietan en el intento de responder sobre el significado de la desaparición física de las personas como programa de gobierno. ¿Cómo aludir a una desaparición, y aún más, cómo dar cuenta de un programa organizado para ello? Sin palabras para definir, no renuncia a decir su experiencia de la violencia.

Las penas capitales (1986) traen un aliento distinto al tono de la obra, al agregarle la condición de la tristeza. Se trata de un libro bisagra en la obra de la autora. El reclamo y la demanda de justicia puede operarse de la forma más legítima, pero el hijo definitivamente no retornará. Allí se inscribe la pena, que es el primer poemario con una Argentina con la democracia recuperada. Las publicaciones que siguen son *Libro del mal amor* (1993) y *Atizando la lumbre* (1996), evidencian una disminución en el tono de reclamo ante y por la violencia, y en correspondencia, la profundización del trabajo con el lenguaje, lo que incide en un grado mayor de poeticidad, más cercano a la metáfora.

Las condiciones biográficas de Etelvina Astrada, como ciudadana y estudiante cordobesa, (esto es, no ciudadana de la gran urbe de Buenos Aires), sus posicionamiento ideológico y luego su partida a Madrid, lugar en donde reside hasta su muerte, promueven el desconocimiento de esta autora, de su obra. Sus textos en la actualidad, tienen pocos lectores y escaso relevamiento de parte de la crítica. En ese camino, darla a conocer demanda a informar sobre su labor, sus ideas, sus palabras, sus poemas. Tal es lo que ella reclamó en su testamento lírico. Y como lectores, aceptar la posibilidad de sus textos con la configuración teórica de la "obra abierta" de Umberto Eco. Abrirse a la palabra de Etelvina Astrada no sólo es leer, sino además, la experiencia de continuar construyendo con ella, el vínculo literatura-sociedad. Imposible la pasividad, ineludible la interpretación. Etelvina hace pensar con sus textos. Vale recuperar algunas claves literarias de Córdoba y de Argentina en la solidez de su palabra, memoria activa, siga operando en la recuperación del lugar de los orígenes.

Por último, y más allá de Etelvina, recuperar la obra de la autora es comenzar a sanear la brecha instalada por una Historia injusta, azarosa, arbitraria y que, por muchos años, impidió a los propios habitantes del territorio reconocerse en sus escritores, quienes dispersados, no pudieron regresar pero que la memoria guarda.

BIBLIOGRAFÍA

- ASTRADA, Etelvina (1978), *Poesía política y combativa argentina*. Bilbao, Editorial Zero.
- _____ (1980) *Autobiografía con gatillo*. Madrid, Endymión.
- _____ (1981) *La muerte arrebatada*. Barcelona, Edición de la autora.
- _____ (1986) *Las penas capitales*. Madrid, Orígenes Editora.
- _____ (1993) *Libro de mal amor*. Nueva York, Gas Station Edition.

- _____ (1996) *Atizando la lumbre*. Madrid, Endymión.
- _____ (1967) "Figura y significación de Alfonsina Storni" en *Revista Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 211 (julio 1967), pp. 127-144.
- ALEGRÍA, Claribel (1981), *Homenaje a El Salvador*. Visor. Colección Visor de Poesía.
- BOWRA, CM, (1966), *Poesía y política*. Buenos Aires, Losada.
- ECO, Umberto (1984), *Obra Abierta*. Barcelona, ed. Ariel.
- GRIMAL, Pierre (1999), *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires, Paidós.
- JELIN, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- JELIN, Elizabeth y Kauffman, Susana (eds) (2006), *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- JITRIK, Noé (1988), "Miradas desde el borde. El exilio y la literatura argentina" en Saúl Sosnowski (Ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, Eudeba, pp 133-147.
- LAFLEUR, Héctor R., Provenzano, Sergio y Alonso, Fernando, (2003), *Revistas literarias argentinas (1930-1966)*. Buenos Aires, Marcela Croce Ed.
- LAGOS, Ramiro (compilador) (1986), *Mujeres poetas hispanoamericanas*. Colombia, Centro de estudios poéticos hispánicos del Tercer Mundo.
- MARYSTANI, Cristina (2002), *Contra la desmemoria*. Murcia, Huerga y fierro Editores.
- REATI, Fernando (1992), *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina (1975-1985)*. Buenos Aires, Editorial Legasa.