

Poéticas de la memoria reciente en *Hijos nuestros* (2004) y *Desapariencia no engaña* (2010) de Néstor Ponce.

Dra. Mirian Pino¹

Resumen

En “Desenterrar y recordar”, texto de Walter Benjamin se plantean aspectos teóricos y metodológicos clave sobre cuestiones de la memoria. El filósofo alemán se refiere a ella como un medio, un locus donde anidan las imágenes del recuerdo. A este debemos extraerlo con la palada precisa y por capas. Si es posible pensar este planteo en las poéticas post 2001 y en Néstor Ponce, autor rioplatense con residencia en Francia, la dialogía necesaria entre pasado y presente se codifica en la pobreza, umbral teratológico de la otredad en *Hijos nuestros* (2004) y la “desapariencia” en su texto poético *Desapariencia no engaña* (2010). Textos narrativos y poéticos que hurgan el mapa de las memorias en búsqueda de la religazón entre literatura y vida, literatura y compromiso.

Introducción

La importancia conferida a la memoria sociocultural y su consecuente resimbolización en el campo del arte en general, y literario en particular, impactan en la teoría y la metodología para abordar los objetos de estudio construidos a partir de textos sobre la gran era de la posdictadura de la década del 70, en el Cono Sur y, en este caso, de Argentina. Esta primera aproximación apela a una primera hipótesis: la articulación necesaria de las redes conceptuales a partir no solo de las grandes familias de la teoría literaria que abrevan de la sociosemiótica, por ejemplo, sino también la incorporación de un mapa teórico metódico que se mueve porque los objetos de estudio rebasan las formas de aprenderlos. Los textos seleccionados me indujeron a pensar también el entrecruzamiento, el deslímite de la teoría con temas acuciantes estudiados por la agenda de los Derechos Humanos. En este sentido, la obra de Néstor Ponce publicada en su mayoría en México o en pequeñas editoriales argentinas es un ejemplo elocuente de lo que implica producir por fuera no solo de las llamadas literaturas nacionales (Ponce reside en Francia desde la década del 80), sino también de los circuitos editoriales más difundidos. Si para Teodor Adorno no era posible escribir luego de Auschwitz y para George Steiner el exterminio vació al lenguaje de los sentidos consensuados por la sociedad, en la cultura argentina es un deber ético, una responsabilidad la articulación entre sociedad y arte como nodo, incluso, para pensar desde ahí el caudal memorístico y su relación con el arte. Asimismo, en “Desenterrar y recordar”, texto de Walter

¹ Mirian Pino es doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Titular de cátedra de Metodología de la Investigación Literaria en la Facultad de Lenguas de esta misma universidad y Coordinadora de la Cátedra Abierta de DDHH en la misma unidad académica. Sus investigaciones giran en torno a la relación Memoria y Literatura con acento en el Cono Sur. Es autora de numerosos artículos publicados en revistas de Chile, México, Argentina, Francia, etc. referidos a este tema. En la actualidad prepara su libro sobre el relato policial en el Cono Sur.

Benjamin se plantean aspectos clave sobre cuestiones de la memoria. El filósofo se refiere a ella como un medio, un locus donde anidan las imágenes del recuerdo. A este debemos extraerlo con la palada precisa y por capas. Si es posible pensar este planteo en las poéticas post 2001 y en Néstor Ponce en particular, la dialogía necesaria entre pasado y presente se artistiza en la pobreza, umbral teratológico de la otredad en *Hijos nuestros* (2004) y en el terror del estado dictatorial en su texto poético *Desapariencia no engaña* (2010). Textos narrativo y poético que hurgan el mapa de las memorias en búsqueda de la religazón entre literatura y vida, literatura y compromiso. Un universo representado tanto en la narrativa como en la poesía se repliega hacia los recuerdos de los traumas que tejen la cultura argentina, trauma que representa y resimboliza los campos concentracionarios en Argentina luego de 1976 publicados en su poesía y el que culmina en la crisis del 2001 en la nouvelle antes citada.

Hijos nuestros: estereofonía de las voces sociales

Mientras escribo estas reflexiones escucho a La Bersuit y la voz de Gustavo Cordera canta en “Señor cobranza” (1998) lo que aconteció en los noventa. Pobreza, marginalidad, falta de sueños y venganza social se asientan sobre un ritmo que anticipa el estallido del 2001. Años después la editorial mexicana Viejo pozo, más precisamente en el 2004, publica la nouvelle de Ponce *Hijos nuestros*. El ritmo de Cordera puede escucharse en las voces grabadas por el periodista Juan Carlos Rébora, el narrador que intenta armar un testimonio de la historia de personajes que encarnan la miserabilidad en el cono urbano bonaerense. *Hijos nuestros* es la historia de una pandilla que nace y se desarrolla en una villa de emergencia de Avellaneda a la cual Rébora conoce en sus viajes constantes desde La Plata a la Capital Federal. La condición de cronista la ejerce en el “El día”, diario platense donde había trabajado su bisabuelo, nombre y personaje homónimo que aparece en la novela policial *La bestia de las diagonales* (1998). Junto con la historias del grupo, el texto potencia la posibilidad el transcurso de los avatares escriturarios de Rébora a medida que transcribe las cintas grabadas de los testimonios de sus personajes. Estas constituyen desde mi perspectiva uno de los lenguajes de las petit memorias, las de un margen que en la cultura argentina es también núcleo de la narrativa de otros autores como Leonardo Oyola.

Podría pensarse en la voz de la pobreza como materia narrativa. Pero Ponce da un paso más adelante en el tratamiento del friso marginal ya que mientras capta e intenta transcribir las voces de

Bonanza, Careca, Bocha que constituye la base testimonial, se construye la reflexión acerca de cómo narrar. Loren, pareja homosexual de Rébora, opera como el alter ego que aconseja, juzga el carácter escriturario de la conversión de las voces en testimonios dignos para la noticia, mientras el narrador duda a qué género pertenece lo que posteriormente publicará. El texto hace blanco en las políticas de representación y en el pasaje de personas reales a personajes de ficción. Así el testimonio cabalga entre los límites de varios discursos y la oscilación de cómo construirlo. Es interesante observar que de todas las historias solo la de Careca es la que posee un desarrollo completo, un comienzo y un final con el rapto de un empresario español, mientras que el resto de los testimonios no logran tomar una forma definitiva ya que integran el universo de las obsesiones escriturarias que el periodista no logra resolver.

Como en Rodolfo Walsh las fronteras con el discurso periodístico, el testimonio y la literatura son lábiles. Y en la tradición de Onetti la intra historia de la prensa gráfica con sus pequeñeces, el egoísmos y el fracaso construyen la bi dimensionalidad de lo relatado; es allí donde se aloja, por ejemplo, la historia del periodista Ficus, encargado de las necrológicas o de Sadim, otro periodista y compañero de Rébora. Así, lo que el lector cree que es una apostilla o diccionario de argentinismos, está firmado por Sadim, como venganza de las críticas de Rébora. El glosario es un contra texto, espacio escriturario donde su compañero descarga opiniones poco felices sobre *Hijos nuestros*. Burla paródica del oficio del escritor periodista y glosa simultánea de las significaciones del idioma de los argentinos.

Los hijos nuestros: De La Plata a Avellaneda

El bisabuelo de Rébora supo formar parte de la ciudad letrada platense de fines del Siglo XIX en la citada novela *La bestia de las diagonales*. Nuestro personaje posee un linaje, proviene de familia de periodistas. Sin embargo, lo excepcional donde se parodia el arte de la investigación en el policial citado, se constituye en *Hijos...* como centro de la narración. En el referente está la violencia pero también se ubica la pregunta de cómo narrarla. Rébora en sus oscilaciones de reproducción directa de las voces y las operaciones sobre los testimonios toma conciencia de la imposibilidad de la narración, obsesión con la que se inicia el relato. El final es elocuente ya que toma las cintas, que como culebras lo envuelven, y él las destruye con lo cual pone fin a la ficción. Los testimonios no son un conjunto para producir un texto antropológico y la novelización funciona como espacio de una interdicción constante: el real se cuele. En todo caso las preguntas son: ¿qué hacer con el referente primero?, ¿cómo

verterlo en el discurso literario? Esto es ficción ¿antropológica?, ¿sociológica?, ¿un tratado de parias urbanos?

La narración se agota, muestra la imposibilidad y el desgano que culmina con un grito que son todos los gritos de los marginados. *Hijos nuestros*, título de un texto inconcluso es el eco de varios discursos sociales: del insulto pasando por la consigna deportiva, el chiflido de la oralidad marginal y la visibilidad de seres que son la resultante de nuestros fracasos sociales. De allí que el texto de Ponce es un hipertexto memorioso; sin embargo el orden de la memoria, como expresé, ubicado en la cintas o cassettes que porta el periodista está conformado por escasas deixis temporales; las guías son cinco menciones importantes: la campaña de María Julia Alzogaray² en la cual trabajan nuestros hijos de este relato en la segunda década de los ochenta, una necrológica (intensión de deseo de la muerte de Carlos Menem, escrita por Ficus), la noticia del asesinato de José Luis Cabezas en 1997 y la mención al atentado a las Torres Gemelas, el 11 de setiembre del año 2001. Es decir, estamos en la antesala primero y luego el estallido social en Argentina ocurrido en diciembre del mismo año.

El periodista Rébora se significa como «Un abonado a la realidad y a los hechos objetivos» (Ponce: 8), “un sentimental” en su intento por dejar testimonio de estas microhistorias, de aquellos que deambulan por el margen³. El verosímil traduce la voz de los inmigrantes paraguayos y bolivianos, que se alojan en la placenta urbana y en la comarca oral que el narrador la expresa a través de la imagen de una “costra” que de tanto escuchar comprende (Ponce: 5). El lenguaje del letrado y el lenguaje de la población oral convergen en la soledad y el abandono. Un ejemplo elocuente es la descripción del departamento de Rébora paralelo a la descripción del hogar de Bocha, Bonanza y su hija Moni. La música de Carlos la Mona Jiménez, cantante de música de cuarteto, y el rock también cifran la aldea oral de estos hijos abandonados en el río de la historia contaminada por el olvido y que el narrador en vano intenta rescatar.

² En 1985 Julia Alzogaray fue por fin electa diputada -luego de ocupar un cargo diplomático durante la dictadura- y en 1989, pese a su frustrada intención de llegar al Senado, arribó al Gobierno de Menem al ser nombrada interventora en la estatal Empresa Nacional de Telecomunicaciones (ENTel). Ese mismo año, María Julia Alzogaray ganó el primer premio del Salón de la Mujer, superando a su rival partidaria Adelina D'Alesio de Viola. En 1991 fue nombrada interventora de SOMISA, donde enfrentó un fuerte conflicto gremial por parte de los trabajadores que temían su cierre definitivo. Un año después, la ex funcionaria fue nombrada secretaria de Medio Ambiente, cargo por el que enfrentó los procesos judiciales que ahora la llevaron a quedar detenida. Durante la gestión menemista aceptó posar con un tapado de piel de zorro.

³ La tapa de la edición mexicana contiene una ilustración que es una técnica mixta sobre la tela de Luis Felipe Noé cuyo título es “Introducción a la esperanza”. La multitud que puede observarse en este texto artístico, quizá sea la imagen de los hijos nuestros. Su título, tal vez, un atenuante a la visión desencantada de Rébora.

Desapariencia no engaña

Me gustaría referirme al éxtasis de la poesía cuya materia prima está hecha del abismo de los campos concentracionarios. No es casualidad porque mientras escribo me acompaña el tema “La argentinidad al palo” mientras leo Giorgio Agamben quien supo referirse a la zona gris de los lagers, en los cuales el biopoder se construía a través de las fronteras resbaladizas entre víctima y victimario. A modo de la poesía de Paul Celan, los cuerpos de los diferentes centros de tortura en Argentina son la materia poética de *Desapariencia no engaña*, poemario constituido por 37 pequeños textos que son los restos, el remanente presentizado donde se asienta la memoria del yo poético que fantasmalmente deambula por los poemas y en un acto de memoria revisita los centros clandestinos de tortura en Argentina. Los poemas poseen sus cronotopos: fecha y lugar, abarca desde 1976 hasta el año 2009, con un último lugar de residencia: Saint Jacques de la Lande, Rennes; la memoria es el cronotopo circular que pliega y se repliega en los poemas. El yo, uno y múltiple, deambula por diferentes lugares de la tortura y el festejo, el dolor y el amor, su presencia y su ausencia. El yo escribe, recuerda, interroga, responde y se responde; deja testimonio como sobreviviente de los lugares para morir y de la historia argentina reciente. La palabra precisa de Benjamín adquiere aquí su sentido con el último poema en el cual emerge el lugar desde donde el yo ha escrito esos viajes a los lugares de su memoria. ¿Por qué? ¿qué significa la “desapariencia”? ¿es el juego significativo del resto? ¿de aquello que se creyó que no está pero tiene su reguardo en el lenguaje poético que logra contenerlo? ¿qué es el recuerdo y la memoria en la poesía de Ponce?

George Steiner expresa en *Lenguaje y silencio* que el lenguaje se derrumba en Occidente ante el horror; dar cuenta de la lengua poética que desanda los centros clandestinos es una tarea ardua del combate entre el eco y el silencio de aquellos lugares que fueron y son el parto de la historia argentina. Lugares que son museificados, lugares de la memoria, pero qué voces hubo antes del monumento, antes que el *loci* fuera devenir memoria, qué eco de las historias escuchamos. Así, la poesía de Ponce es la escritura de los hechos, no de las versiones de los hechos; es el acontecimiento en estado de desnudez; los poemas son pequeñas series históricas que la memoria íntima devuelve en el presente y que solo puede ser publicitado por la palabra poética y por otros lenguajes. Dado que este por sí es insuficiente para dar cuenta del horror, el autor acude a otros registros que se trasponen en el yo lírico a modo de interdicción permanente: la música, por ejemplo. Asimismo, el anclaje poético suspende la progresión lineal, se monta sobre la revulsión temporal y sobre tópicos de larga tradición: la plegaria en busca de

la luz. La música y la luz están atravesados por la historia lográndose así que enriquezcan el caudal de lo que ya traen pregnados del pasado.

Considero estos lenguajes como intertextos de la cultura. Ellos emergen en el primer poema “Radio encendida”; este posee un epígrafe que es el cronotopo centro clandestino o “Campo de concentración Club Atlético, junio, 1978” con el cual se señala la materia poética. La resonancia de la memoria se construye en el límite con la música ya que “Mi Buenos Aires querido” señala el trabajo de la memoria a través de la nostalgia del yo que se infiere se ubica en el presente desde donde memoriza y también la música implica una ruptura de la temporalidad ya que es simultánea a la escena de vejación. Asimismo, la fórmula de los relatos infantiles que comienzan con “Había una vez” (que también emerge fuertemente deconstruido en el poema “Fugas”) es subvertida porque el contenido está barrado por la tortura:

Había una vez un grillo
lleno de dientes en la cabeza/pobre bicho loco
mordía a roto corazón
y lo partieron por el medio
(...) (Ponce: 5)

O bien la ronda infantil, en el poema homónimo “Ronda”, tritura el sentido primero de “En el puente de Avignon” para que la memoria infantil espejee la tensión que trasunta entre felicidad y violencia a través de la confrontación entre la memoria de infancia y la memoria del terror de estado.

La rememoración se desparrama en la página, quiebra el orden de la disposición de los versos: la imagen de hueco, foso y precipicio posee su correlato en el espacio en blanco. Sin embargo es posible advertir en “25 aniversario de casados en el campo” y el epígrafe “Campo de Mayo 1977” que el amor irrumpe y hace de contrapunto al monologismo de la banalidad del mal que supone un campo de concentración, en el cual se escucha la voz de un militar, el recuerdo de un pasado feliz mientras que la invocación amorosa es el torbellino de la memoria que murmura. O bien en el tercer poema es el epígrafe que contiene el lugar desde donde comienza el poema: un avión militar, fecha setiembre 1977; la voz presentiza los denominados vuelos de la muerte. En la caída, metonimia del horror, el grito comparado con una campana de luz condensa la precariedad de la vida y de la esperanza; en “Estrellas del Río de La Plata” se expresa:

¿caída?/el tajo

se abre hacia el cuerpo
va hacia el fuego
un grito hacia el agua
se mece
como una campana de luz (Ponce:9)

La luz como encarnación de la ascesis hacia lo divino no puede configurarse como tal, apenas la comparación logra atenuar la violencia mientras dos escenas de martirio suceden: la caída en juego paralelo al cuerpo que será quemado; de allí que en “Rezo una pequeña plegaria” podemos observar la desnudez de lo humano, el despojo del cuerpo y de la palabra no escuchada por Dios. También en “Pañuelo del adiós” la oración y la imagen de la iglesia tejen el arco significante de apelación a la despedida de un “tú” a través de la metonimia de la mano y un pañuelo. Despojo y despedida es la materia de la memoria.

Desde el grito, la música de un tango, el chamamé, el vals, el recuerdo de los relatos y cantos infantiles, la escritura de una carta, la salutación de un militar a la invocación divina, el asecho de la memoria muestra incesantemente la inhumanidad de la violencia que muestra otra imagen, las ciudades ocultas: Buenos Aires, Córdoba, Tucumán, Misiones; son las ciudades de los campos concentracionarios. De allí la imagen que se repite incesante en el poemario: la capucha desde donde el yo observa la oscuridad y las tinieblas. Por esas ciudades deambula la memoria para recuperar los recuerdos dolorosos de los que no están, de los victimarios que torturaron con el mismo temple que rezaban y cuidaban a sus familias. En el poema “Objetos personales” el yo recuerda:

Los militares
tomaban el té en la vajilla de los desaparecidos
(...)
se llevaban la sed encapuchada
(...)
la memoria la memoria
se les escabulló
les hace pito catalán

ni olvido ni perdón (Ponce: 28)

El último texto “Gota de la belleza”, que se abre con la deixis consecutiva “así entonces” (Ponce: 45), el yo- ¿Ponce? desde Saint-Jacques de la Lande, año 2009, enumera en el epígrafe los lugares por donde inicia su transumancia hasta llegar a su estancia europea y se interroga sobre las posibilidades de la belleza mientras la voz grita “empalabrada”. El yo poético, uno y múltiple, es testigo y sobreviviente, voz dolorosa de los campos. De allí que el neologismo articula contener en palabra pero también remite a “empalar”. La violencia de los lagers, el empalamiento de los cuerpos pero si recuperamos a Benjamín es asir por capas del recuerdo en el territorio de la memoria. El horror en la poesía puede tornarse belleza por efecto de la ética de la memoria que el arte contiene. En consecuencia la desaparición es una apariencia; deviene por efecto del recuerdo en desapariciencia. La fragilidad de los cuerpos supliciados adquiere fuerza vital por efecto de la poesía. Duelo pero también resurrección de los cuerpos, de los sentidos de la palabra y de los hechos de nuestra historia.

Conclusión

En los textos abordados se teje el grito necesario para la recordación. Aquellos hijos del setenta y los otros, los de fines y principio de milenio son también para los lectores nuestros hijos. La memoria de los que ya no están pero que siguen vivos, o de estos, más cercanos que traman otras ciudades en Argentina, hacen presumir que memorizar es el único sendero a través del cual podemos convertir la violencia y sus tinieblas en luz poética. Esta asecha la banalidad del mal, la conjura y la convierte en fragmentos apilados de fechas y lugares, como si fuera una respuesta al cuadro de Paul Klee. El grito en la cultura argentina es la protesta de los lenguajes artísticos, protesta que invita a no olvidar. Más allá de la distancia de Saint Jacques de La Lande, Argentina para el yo, uno y encarnadura de lo múltiple, sigue estando cerca.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2005). *Lo que quedó de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Homo sacer III. España: Pre-textos.
- Benjamín, Walter (1992). “Desenterrar y recordar” en *Walter Benjamín. Cuadros de un pensamiento*. Argentina: Nueva Imagen. Coord. De Adriana Mancini. Págs. 118-119.
- Lassus, Jean Marie (2006). *Hijos nuestros* (2004) de Néstor Ponce o “los olvidados” de Argentina. Ponencia leída en el Coloquio internacional en University of Prince Edward (Canada). Mimeo.
- Ponce, Néstor (2004). *Hijos Nuestros*. México: El viejo pozo.

_____ (2010). *Desapariencia no engaña*. Argentina: El suri porfiado.
Steiner, George (1994). *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.