

EL POEMA COMO IMAGEN DIALÉCTICA

Ali Calderón

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP)

En 1528, un indio del Valle de México, conocido hoy como el autor anónimo de Tlatelolco, escribió en náhuatl, empleando el alfabeto latino, la crónica de los últimos días del imperio mexica¹. Mientras en Barcelona Garcilaso ensayaba sus primeros endecasílabos petrarquistas soñando con Guiomar Carrillo y Beatriz de Sá, un portavoz de la *toltecayotl* (¿como Garcilaso, un guerrero, quizá de rango otomí?) recordaba el final del mundo conocido y el inicio de otro nuevo, incierto y en plena desazón:

hemos comido palos de colorín / hemos masticado grama
salitrosa / piedras de adobe, lagartijas / ratones, tierra en polvo,
gusanos / (...) Se nos puso precio. Precio del joven, del
sacerdote, del niño y de la doncella. Basta: de un pobre era el
precio solo dos puñados de maíz, sólo diez tortas de mosco; sólo
era nuestro precio veinte tortas de grama salitrosa (Sahagún
819)

Sólo diez años después, Bartolomé de las Casas escribirá que los indios son tenidos “como menos que estiércol de las plazas” (23). Se leen códices de aperreamientos, inventarios de esclavos negros e indios. Luego, Felipe Guamán Poma de Ayala se quejará por el pago de tributos y al mismo tiempo, en la Plaza Mayor de México, Domingo Chimalpahin, desde su oscuridad a ras de suelo, habrá de mirar las candelas que iluminan una fiesta de españoles en la azotea de palacio. La distribución racial del trabajo, impuesta por el *ego conquiro*, inventa en

¹ El texto, que se encuentra en el manuscrito de los *Anales de Tlatelolco*, está fechado en 1528. Sin embargo, la opinión general lo data a mediados del siglo XVI.

HPR / 2

América un nuevo modo de estar en el mundo². El español es un expulsado por el hambre y se busca la vida. El criollo es un segundón. El mestizo, un bastardo. El indio y el negro son nadie. “La causa es consecuencia: se es rico porque se es blanco, se es blanco porque se es rico” (Fanon 34). De Túpac Amaru a Emiliano Zapata, de la Conquista del desierto y el Levantamiento campesino de El Salvador en 1932 a los desplazados de Colombia y los desaparecidos de México, el diagnóstico es el mismo. Lo reflexionó Walter Benjamin cuando escribió que América se había convertido en una “cámara de tortura” y que aquella violencia “ha creado una nueva configuración del espíritu” (Cit. en Löwy, *La révolution* 140). Un nuevo existenciario: ser-en-estado-de-excepción-permanente. Y no deja de resonar tras el tecleo de estas palabras la hipótesis Sapir-Whorf:

En todos nuestros pensamientos y para siempre estamos a merced de la lengua que ha venido a convertirse en el medio de expresión de nuestra sociedad, pues no podemos sino ver y oír y, en todo caso sentir, en función de categorías y distinciones codificadas en la lengua; y las categorías y distinciones codificadas en un sistema lingüístico son peculiares a dicho sistema e incongruentes con la de otros sistemas (Alcaraz 176)

Según cifras del Instituto Cervantes, actualizadas en 2020, 479 millones de personas tienen al español por lengua materna. Quienes hablamos español hablamos una lengua de pobres. América Latina es la región con las mayores desigualdades del mundo y al menos un tercio de su población está sumida en la pobreza. En España, el panorama tampoco luce alentador ya que una de cada cinco personas está en riesgo de exclusión social. Y si el español media nuestra experiencia del mundo, ¿cómo es que el hambre crónica y la violencia estructural, la explotación desmesurada de la naturaleza y, en general, los múltiples rostros de la catástrofe vivida entre nosotros y los nuestros han inoculado no solo el idioma sino el lenguaje literario? ¿Cómo traducir “el silencio interpelante sin palabra todavía” (Dussel 32)? ¿Cómo es el habla lírica

² Se trata de una categoría pensada por Enrique Dussel, que en *Filosofía de la liberación*, escribe: “Antes que el *ego cogito* hay un *ego conquiro* (el “yo conquisto” es el fundamento práctico del “yo pienso”)” (15).

que surge “desde el no-ser, la nada, lo opaco, el otro, la exterioridad, el excluido, el misterio de lo sin-sentido, desde el grito del pobre” (32) que somos nosotros mismos? ¿Cómo se manifiesta esa catástrofe en hechos de lenguaje, en inflexiones de la voz, en elección de puntos de vista o modos de presentación?

El poema, tiempo de ruptura

“Que *esto* siga sucediendo es la catástrofe” (*Libro de los pasajes* 476), dice Walter Benjamin. El estado de excepción permanente. Catástrofe es también la reproducción ideológica y el estado de caída que es cantar y aceptar el avance frenético de la locomotora de la historia. Historia de la idea de progreso, historia del tiempo lineal. Historia “como una sucesión de victorias de los poderosos” (Löwy, *Aviso* 69). Benjamin pensó que esa historia debe leerse a contrapelo y que, a la versión de los opresores, debe oponerse el punto de vista de los vencidos. Frente a Garcilaso, el autor anónimo de Tlatelolco y frente al paso triunfal de los vencedores, la cadena de humillaciones de los desposeídos³. “La historia es el tiempo homogéneo de la clase dominante” (*Walter Benjamin* 82), recuerda Terry Eagleton, que también dirá que “en tiempos de oscuridad serán los humildes e ignorados los que dinamitarán la historia” (18). Pero ¿cómo?

En la tesis II *Sobre el concepto de historia*, Benjamin sostiene que “el pasado comporta un índice secreto por el cual se remite a la redención” (*Libro I/Vol. 2* 184). La redención del propio pasado, piensa Löwy, significa “la realización de lo que habría podido ser pero no fue (...) implica reparar el abandono y la desolación del pasado” (Löwy 55). Entiende “la redención, ante todo, como rememoración histórica de las víctimas” (56). Nietzsche creyó que “la pregunta casi unánime rechazada, sobre qué habría sucedido si esto o aquello se hubiese verificado, es justamente la pregunta capital” (Vattimo 96). Benjamin, en esta línea, va más allá. La rememoración, esa prosopopeya redentora,

³ Leer a contrapelo es leer desde la negatividad de la víctima, es abrir un campo de exterioridad “que sitúa a la totalidad del mundo como *no-verdad*” (Dussel, *Ética* 326). Leer a contrapelo es rechazar la reproducción ideológica. Si aceptamos, con Eagleton, que “la ideología es una cuestión de representación sensible” (*La estética* 141), leer a contrapelo abre también el camino de lo que Juan Carlos Rodríguez llamó “la sílaba del no”: “algo tan sencillo como hacer visible la invisibilidad que nos construye” (15).

visibilización del rostro de la víctima, fractura la temporalidad impuesta por las élites y le da un tajo a la identificación que nos une a ella. Es un partir la historia en dos, y que sangre. El momento del tajo es el atisbo de la *Jetztzeit*, “ese punto apocalíptico en el cual el tiempo se detiene para recibir la plenitud de un significado desmembrado hasta entonces” (Eagleton, *Walter Benjamin* 32). Si “pensar significa traspasar” (26), como sugiere Ernst Bloch, se trata de pensar la historia desde otro sitio, se trata de “producir un desvío a través del pasado hacia un porvenir nuevo” (Löwy, “Walter Benjamin...” 17).

Piensa Benjamin, por otra parte, que la historia es un “grupo limitado de hilos que representan la trama del pasado introduciéndose en la urdimbre del presente” (Löwy 95). Esta manera de entender el tiempo despierta la preocupación por salvar al pasado en el presente y al presente en virtud del pasado⁴. Se trata de toda una intervención salvadora que entiende que “historia y política y rememoración y redención son inseparables” (72). Al respecto, Enrique Dussel escribe que “cuando la víctima toma conciencia, irrumpe lo discontinuo en la historia repetitiva de lo Mismo; es el tiempo mesiánico” (*Ética* 334)⁵. Es la ruptura del tiempo lineal, la toma de conciencia y toma de posición necesarias para activar el freno

⁴ De algún modo, el fundamento de esta idea es una concepción de la historia que explicitará Reinhart Koselleck: “Toda sincronía es *eo ipso* simultáneamente diacrónica. Todas las dimensiones temporales están entrelazadas *in actu*. La historia podría definirse como un presente permanente en el que el pasado y el futuro están integrados” (*Historias* 19). Agamben piensa que, en realidad, experimentamos una crisis de la relación con el pasado y recuerda que, “como ya lo propuso Michel Foucault, la indagación sobre el pasado no es sino la sombra proyectada de una interrogación dirigida al presente” (9). Desde otro lugar de reflexión y partiendo del simultaneísmo de Apollinaire, caro al Benjamin de *El surrealismo*, Octavio Paz escribirá en *Los hijos del limo*: “El tiempo transcurre con tal celeridad, que las distinciones entre los diversos tiempos –pasado, presente, futuro– se borran o, al menos, se vuelven instantáneas imperceptibles e insignificantes (...) Pasan más cosas y todas pasan casi al mismo tiempo, no una detrás de otra sino simultáneamente” (13). Paul Ricoeur lo pensó también con otros matices: “las historias verdaderas del pasado ponen de relieve las posibilidades del presente” (154).

⁵ Luis Martínez Andrade, desde L.A. Rossi, recuerda que la noción de “Mesías” no debe asociarse a “victoria” sobre los opresores sino, más bien, con la de “solidaridad” con los oprimidos. Dice: “Hay que concebir al Mesías antes como el que se solidariza con las víctimas que como el que es vencedor” (*Ecología* 396).

de urgencia de la locomotora de la historia. Ese momento de rememoración y redención, pleno de potencial utópico en tanto puesta en operación de la crítica a la ideología, supone no sólo una fractura del tiempo homogéneo sino un salto mortal que es, al propio tiempo, angustia frente al *uno* y melancolía que trocará su disforia en iluminación profana, puente hacia la ontofanía⁶.

Estamos ante un péndulo que oscila entre la continuidad del tiempo lineal de las élites y su interrupción por la emergencia de momentos en los que late gran potencial utópico, instante gozne que busca convertirse en sueño diurno⁷. Octavio Paz escribe que “la historia es sucesión pero la irrupción de ciertos instantes rompe la sucesión. Hay instantes de epifanía. Aunque el tiempo no se detiene, en sus entrañas transparentes vemos a veces lo que no es decible salvo por medio de la imagen poética” (*Obras* 15 533). Luego explicita, “la poesía es una vía de acceso a esos momentos. No los provoca: los expresa, los dice” (534). En esos momentos de ruptura, el poema, vehículo de la epifanía, funciona como

⁶ Por un lado, Octavio Paz parte de Kierkegaard para llegar al concepto de salto mortal: “un cambiar de naturaleza” (*Obras* I 135). Salto mortal impelido por la angustia frente a los rostros múltiples de la catástrofe: la vida banal, la ideología de las élites. Salto mortal que interrumpe e ilumina. Ernst Bloch dirá: “Lo que produce la angustia y, finalmente, la desesperación es el *contenido aniquilado del deseo, un contenido que llega a convertirse en su contrario*” (116). Por su parte, Benjamin escribirá que la melancolía, “en su perseverante ensimismamiento asume en su contemplación las cosas muertas a fin de salvarlas” (*Libro I / Vol. I* 241). Son dos caminos para acceder a la embriaguez libertaria y al re-encantamiento del mundo (Löwy, *La revolución*), fundamentales para constituir lo que llama Benjamin *iluminación profana* (*El surrealismo* 35). Iluminación profana como epifanía o, mejor, como ontofanía. Revelación, porque la verdad “está unida a un núcleo temporal, escondido a la vez tanto en lo conocido como en el conocedor” (Benjamin *Libro de los pasajes* 465). El lugar de revelación es el poema. Benjamin creyó que “las obras de arte son el lugar de las verdades” (Dimópulos 87).

⁷ Para Luis Martínez Andrade, el sueño diurno, “al ser un sueño soñado despierto puede canalizar toda la fuerza contenida en el sujeto con miras a la transformación del mundo y, en este sentido, el sueño soñado despierto siempre pinta un mundo mejor” (“Principio de esperanza” 82). Y también recuerda que “Bloch arguye que el sueño soñado despierto está íntimamente ligado a la esfera estética porque es el responsable de la pre-apariencia artística” (82).

imagen dialéctica. Y Benjamin explica la imagen dialéctica en los siguientes términos:

No es que el pasado arroje luz sobre el presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el *ahora* es dialéctica: no es un discurrir sino una imagen, en discontinuidad. Solo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes, y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. (*Libro de los pasajes* 464)

“La poesía es la memoria hecha imagen y la imagen convertida en voz” (*Obras I* 522), dirá el último Octavio Paz. Quizá debamos entender entonces la imagen dialéctica al modo del *vortex* poundiano, *vortex* que reúne en sí diversos tiempos particulares. Y si, “constituye lo más propio de la experiencia dialéctica eliminar la apariencia de lo siempre igual” (Benjamin, *Libro de los pasajes* 475), la singularidad del poema habría de poner ante los ojos (*enargeia*) “ciertas realidades enterradas, resucitarlas y presentarlas” (Paz, *Obras I* 523)⁸. Y si el poema, como piensa Jean-Michel Maulpoix, “hace y dice lo memorable” (*Les* 100 69) y es, por excelencia, “uno de esos espacios raros donde lo humano

⁸ Para los griegos, la *enargeia* muestra tal o cual objeto de manera vívida. Es un apoyo argumentativo contundente porque evidencia, pone ante los ojos. Es una “singular intensificación de la claridad” (Lausberg 226). Esta es la condición fundamental de la imagen dialéctica. Dice Benjamin, “la imagen dialéctica es el relámpago. Como una imagen dialéctica que relampaguea en el ahora de la cognoscibilidad, así hay que captar firmemente lo que ha sido” (*Libro de los pasajes* 475). En esta misma línea, respecto a la imagen dialéctica, en *Cuando las imágenes toman posición*, Didi-Huberman señala: “la imagen debería entonces pensarse como una chispa de una verdad” (127).

de hace legible” (Maulpoix, *Le poète* 116), entenderemos el poema como ese lugar donde *ocurre* la ruptura⁹.

Poesía panhispánica y catástrofe

No estamos frente al poema de protesta, frente al poema de consigna socialmente comprometido o frente al poema que es un arma cargada de futuro. Este es otro tiempo. Aquellos autores “estaban demasiado cerca de la noticia y muy lejos del acontecimiento. La noticia se disuelve en la propaganda mientras que el acontecimiento es la historia que de pronto aparece” (Paz, *Obras I* 510). El poema da cuenta del acontecimiento, que es “portador de una singularidad irrepetible, de una ruptura con lo existente y de una temporalidad otra” (Martínez 72). El acontecimiento es la particular experiencia de la catástrofe¹⁰.

⁹ El poema como imagen dialéctica. George Didi-Huberman recuerda que “Benjamin ha pugnado por que la legibilidad de la historia pueda articularse en su visibilidad concreta, inmanente, singular” (“Ouvrir les camps, fermer les yeux” 1013). “No se trata de ver sino de saber” (1013). De cara a la historia, el poema como imagen dialéctica, revela, describe, conjetura, reformula. Tajo y ruptura que Didi-Huberman llama *punto crítico*: “el conocimiento histórico no llega sino a partir del *ahora*, es decir, de un estado de nuestra experiencia presente de donde emerge, de entre el inmenso archivo de textos, imágenes o testimonios del pasado, un momento de memoria y de legibilidad que aparece como un punto crítico, un síntoma, un malestar en la tradición que, justo entonces, ofrece al pasado un cuadro más o menos reconocible” (1015).

¹⁰ Žižek entiende el acontecimiento como “algo traumático, perturbador, que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas” (16). Momento de ruptura en virtud de su singularidad. El acontecimiento está vinculado a la imagen dialéctica pues, como lo explica Terry Eagleton, “un determinado presente tiende una mano redentora a un pasado a punto de hundirse” (*Walter Benjamin* 185). El poema, imagen dialéctica que rememora, es iluminación profana o semilla de rebelión o, para ponerlo en términos de André Bretón, una “chispa en el viento, pero la chispa que busca el polvorín” (Pariente 205). Martínez Andrade escribe, en este orden de ideas, que “para Bloch, la apariencia artística como pre-apariencia visible es otra configuración de la dinámica utópica. En este sentido, apoyado en Escalígero, sostiene que el poeta contiene al *crator spiritus*, ese espíritu creador como *totum utópico* que actúa cual si fuera el portador del elemento demoníaco subversivo. Es por ello que el poeta no es sólo un portador del espíritu

En la poesía hispanoamericana contemporánea, llamada también panhispánica en virtud de su modelo de lectura, la imagen dialéctica se construye de distintas maneras. Si entendemos que la enunciación lírica implica un hacer patente la posición desde la que se habla y, al propio tiempo, un corte del *continuum*, una selección de lo mirado, cobran relevancia conceptos como perspectiva y focalización: ¿Qué, cómo y para qué se observa?¹¹

En ocasiones, el poema rememora y llama la atención sobre la agenda urgente de una sociedad. Pienso por ejemplo en los desaparecidos por la dictadura de Pinochet¹². Horkheimer escribió: “es amargo ser desconocido y morir en la oscuridad. Iluminar esa oscuridad es el honor de la investigación histórica” (Löwy *Walter Benjamin* 48). Desde el tono de la meditación, Oscar Hahn (Chile, 1938) ilumina lo terrible. Recuerda que

de su época sino que debe ser el causante de la pre-figuración de la utopía concreta” (*Religión* 104).

¹¹ Dar cuenta de un acontecimiento implica tanto una articulación cronológica como una configuracional. Es en este nivel que aparecen dos términos centrales para la narratología: perspectiva y focalización. Mientras la perspectiva es la vía de acceso a una “situación narrativa instaurada por las circunstancias en las que se procesa la narración” (Reis 2014), la focalización “permite la configuración de una imagen en la que se proyectan actitudes valorativas, emocionales, recelos” (100).

¹² Cuando en noviembre de 2020, el poeta chileno Raúl Zurita recibió el Premio Reina Sofía dijo en su discurso: “Vengo de un país de desaparecidos que hoy se ha volcado fervorosamente a las calles en su lucha por recobrar su dignidad y la poesía es parte de esa lucha. No se devolvieron los cuerpos, es decir; no se le devolvió a la esposa el cuerpo de su esposo, no se le devolvió al niño pequeño el cuerpo de su padre, no se le devolvió al anciano el cadáver de su hijo, y fueron los poetas quienes debieron descender a la tibieza de la tierra que acogió esos restos, a las espumas del mar que mecieron esos cuerpos quebrados, a la piel reseca del desierto que preservó esos torsos rotos, y restaurar las palabras que ellos no alcanzaron a decirnos ni a decirse. Le correspondió a la poesía cumplir con las exequias de los ausentes, sancionar sus vidas y enterrar en las tumbas del lenguaje lo que los vivos debían haber enterrado en las tumbas de sus muertos” (Zurita *web*). El poema entonces rememora y redime.

HPR / 9

curiosa es la persistencia del hueso / su obstinación en luchar contra el polvo / su resistencia a convertirse en ceniza. Pareciera que en estos versos, “el oprimido, torturado, destruido en su corporalidad sufriente simplemente grita, clama justicia” (Dussel, En búsqueda 137) hasta que, de pronto:

Un día la picota que excava la tierra
choca con algo duro: no es roca ni diamante

es una tibia un fémur unas cuantas costillas
una mandíbula que alguna vez habló
y ahora vuelve a hablar

Es el día de la rememoración. Es el día del retorno de lo reprimido. La puesta en operación de la *enargeia* horroriza y angustia, permite la epifanía y cuestiona nuestro lugar frente a la catástrofe, natural reflejo y primer paso para una organización del pesimismo. Eagleton va en esa línea y vuelve a *La ansiedad de la influencia*. Escribe que “el tropo de Bloom del *apophrades* o retorno de los muertos recuerda a la insistencia de Benjamin en que no importa cómo sea [el presente], hay que agarrarlo firmemente por los cuernos para poder consultar el pasado” (*Walter Benjamin* 82). El retorno de los muertos pocas veces fue tan dramático en la poesía como en *Memorial de Ayotzinapa* de Mario Bojórquez (México, 1968). Ahí se emplea la *semocinatio* para dar voz a los difuntos, para explicar qué sucedió la noche de la desaparición de cuarenta y tres estudiantes mexicanos a manos del ejército:

Llegamos a la barranca de la basura
nos fueron acomodando en forma de leños
y ya éramos leños acomodados
El olor del diésel era insoportable
creo yo que ya estaba muerto

La utilización de la *fictio personae* en su forma de *sermocinatio* (que el destinador del discurso sea el asesinado y, por ello mismo, un narrador deficiente) profundiza el golpe de impresión del poema. Produce una especie de *anagnorisis* o reconocimiento, un situarse ante el desastre. Pero no sólo eso, esta serie de poemas construye la rememoración en otro nivel. El procedimiento que mejor explica el funcionamiento literario de la imagen dialéctica es la yuxtaposición de planos¹³. Al imaginario prehispánico y al cataclismo que fue la Conquista de América se le superpone, en virtud de una alegoría, la catástrofe del presente. Esa manera de decir está ya en “El cántaro roto” de Octavio Paz, es el procedimiento que anima *El estrecho dudoso* de Ernesto Cardenal o el “Manuscrito de Tlatelolco” de José Emilio Pacheco. Bojórquez recurre a los dioses del panteón mexica para explicar las imágenes de un crimen tanato-político del Estado, para explicarse la imagen de un estudiante, Julio César Mondragón, al que se le arrancó el rostro y fue desollado ya con técnicas quirúrgicas¹⁴.

¹³ Al explicar el concepto de régimen de historicidad, Francois Hartog vuelve a las reflexiones de Benjamin sobre la historia, sobre la imagen dialéctica, y da cuenta del cambio de paradigma que propone. Dice: “Invocar otro tiempo histórico, el de una conjunción fulgurante entre un momento del presente y un momento del pasado, expresa también una fe en otra historia que invita a unir de una manera distinta presente y pasado. En esta constelación, el futuro permanece como la categoría rectora, aunque transfigurado, dando todo su lugar a la simultaneidad de lo no simultáneo, que es otra gran modalidad de relación con el tiempo” (Hartog “El régimen...”). La simultaneidad de lo no simultáneo es precisamente lo que permite la crítica al tiempo lineal, a la temporalidad de las élites. Esta doble ritmo enmarca la rememoración. Didi Huberman, desde otro sitio, recuerda que este procedimiento de montaje “*dys-ponere* y recompone, expone creando nuevas relaciones entre las cosas, nuevas situaciones (...) tomar posición sobre lo real modificando justamente, de manera crítica, las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes” (*Cuando las imágenes* 112).

¹⁴ Al estudiar el poema documental, Mijail Lamas explica sobre estos poemas lo siguiente: “El poema inicial de *Memorial de Ayotzinapa*, que da título al volumen, tiene una naturaleza dual. Por una parte, relata el viaje de Quetzalcóatl —símbolo náhuatl de la sabiduría— al inframundo para obtener los huesos preciosos, que habrá de moler y mezclar

Dije yo con una voz temblorosa
–Soy el Quetzalcóatl Blanco
me contestaron
–Ahora serás Tezcatlipoca Rojo:
Xipe Totec, el desollado.

En otras ocasiones, la imagen dialéctica da paso a enrarecidas atmósferas en las que el pasado tortura al presente y le exige una definición. Entramos al terreno de lo inhóspito. Se trata de poemas donde el sujeto es arrasado por la historia. Ejemplo de lo anterior es un texto de la poeta argentina Irene Gruss (1950):

Yo estuve lavando ropa
mientras mucha gente
desapareció
no porque sí
se escondió
sufrió
hubo golpes
y
ahora no están
no porque sí
y mientras pasaban
sirenas y disparos, ruido seco
yo estuve lavando ropa
acunando,

con su sangre para dar vida a los hombres. Por otra parte, el poema narra un crimen de estado (...) Si bien es cierto que en el poema de Bojórquez el dios Quetzalcóatl logra obtener los huesos preciosos —entre tanta osamenta y fosa clandestina—, este ya no podrá engendrar con ellos a los hombres, la violencia ejercida en el mundo ha creado una discontinuidad en el tiempo ritual; se trastoca y finalmente se pierde: la humanidad está condenada a la no existencia. Los hombres ya no pueden nacer del sacrificio hecho por del dios, ya que la muerte se ha apoderado de todo” (*Web*).

cantaba,
y las persianas a oscuras.

El poema pareciera reconstruir una escena de lo que se conoció como *historia matria*, “para señalar el mundo pequeño, débil, femenino, sentimental de la madre” (Ginzburg 355). En realidad, desde el punto de vista de la microhistoria italiana, se estaría frente a un retrato “donde la calle irrumpe en el interior de la casa, el paisaje en el rostro, lo externo invade lo interno, el yo es poroso” (392)¹⁵. La imagen revela y horroriza y, por su carácter de *evidentia*, siembra la *indignatio*. La imagen entonces, potenciada por la *amplificatio*, como sugiere Georges Didi-Huberman, “debe pensarse como ceniza viva” (*Génie* 16). Ardor que moviliza. Y Aún más. El poema pareciera hacer parte de lo que Pierre Fédida y el propio Didi-Huberman llaman “proyecto psicopatológico”, es decir, “el conocimiento mediante el padecer” (Didi Huberman, *Gestos* 11).

Reinhart Kosseleck piensa que “es clara la dependencia de cada acontecimiento concreto, en el momento en que sucede, del lenguaje que lo hace posible” (*Historias* 11). Y cabe preguntarnos ¿por qué la poesía panhispánica recurre, vía la *enargeia*, a la imagen terrible u ominosa para dar cuenta del mundo? Es posible que este sea un rasgo característico de la

¹⁵ El recuerdo significativo o epifanía a partir de una escena doméstica o cotidiana fue también trabajado por Walter Benjamin. “Este es un particular modo del recuerdo, en el sentido original del vocablo alemán *Erinnerung*: observaciones del interior (de uno mismo y de los alrededores, de la ciudad como mundo y como paisaje, del tiempo como espacio. Así, los acontecimientos podrían ser una especie de biografía de la sociedad o, mejor, topografía de la metrópolis como un mundo de vida y experiencia” (Brodersen 5). Estas escenas domésticas son alegoría de espacio social. Benjamin escribe: “El interior no es solo el universo, sino también el estuche del individuo. Habitar significa dejar huellas. En el interior, estas se subrayan” (*Libro de los pasajes* 44). Hay además, por el color y la atmósfera del poema, una cierta sensación de *spleen*. En *Zentralpark* piensa Benjamin que “el *spleen* es el sentimiento que corresponde a la catástrofe en permanencia” (*Baudelaire* 638) y recuerda que en esta atmósfera “el hombre enterrado es justamente el sujeto trascendental de la historia” (640). Oscurecida, con las cortinas cerradas, está la mujer lavando ropa en estado de angustia. Ahí se hace la historia.

sensibilidad neoliberal y que sólo a través del énfasis que propone cierto uso del lenguaje puedan aparecer imágenes que funcionen más que como “instantes de verdad” (Didi-Huberman, *Imágenes* 10), como “navajas que abren la mirada” (Suárez 134)¹⁶. Pareciera que la exacerbada violencia del lenguaje busca perforar la estabilidad anímica a la que aspira el mundo del sentido común, la ideología¹⁷. Koselleck, al analizar el terror en el mundo contemporáneo, recuerda que “las experiencias y amenazas políticas han rebasado al portero y han inundado libremente el llamado subconsciente” (*Futuro pasado* 276)¹⁸. Hay un poema de Alejandra Lerma (Colombia, 1991), “Tan tranquilo yace un cuerpo sobre el puente”, que piensa el modo en que la violencia hace parte de nuestras vidas y se ha convertido en el *panem nostrum quotidianum*. Aparece en los versos una suerte de ironía, un intersticio entre el observar lo extraordinario terrorífico y el

¹⁶ Laura Suárez González de Araújo sugiere que “cuando hablamos de la violencia de las imágenes como presupuesto de una cultura de la conmoción, hacemos entonces una referencia no solo al contenido de las producciones visuales masivamente difundidas por los medios de comunicación, sino a un método de colonización de la percepción moderna” (148).

¹⁷ Para Didi-Huberman, este tipo de imágenes instauro un *punto crítico* a partir de lo que llama “epifanía negativa”. Con Susan Sontag, piensa su doble movimiento: “las imágenes paralizan de pavor ante su visibilidad pero están ellas mismas marcadas también por el inicio de un movimiento del alma indisociable a todas nuestras expectativas existenciales, políticas y morales” (“Ouvrir...” 1017).

¹⁸ Si recordar es deformar las imágenes de la percepción e imaginar es el primer paso de la reconstrucción histórica, un lenguaje llevado a la máxima violencia permitiría pensar el pasado no desde la aceptación y el letargo sino desde una suerte de estado de alerta. Sacudir la pasividad del lenguaje para despertar. “Dormimos en el lenguaje, escribe Robert Kelly, si el lenguaje no llega a despertarnos con su extrañamiento.” (Kaminsky *Web*). La poesía despierta, no adormece. Esta condición del lenguaje sería fundamental ya que, como piensa Koselleck, “desde el momento en que un acontecimiento pasa a formar parte del pasado, el lenguaje se convierte en un factor primario sin el cual no es posible ningún recuerdo” (*Historias* 14).

HPR / 14

comprender que el terror es la natural escenografía de la vida en América Latina:

Tan tranquilo yace un cuerpo sobre el puente
abajo pasa el río
el agua clara

La vida no se entera de la muerte
somos la carne triste de los días

Ese hombre fue alguien
tuvo un nombre
una mujer se habrá esforzado por dejarlo
otra lo llevará en su pecho, como un dije

Tan tranquilo yace un cuerpo sobre el puente
no es más que dos zapatos
un saco gris
un bolso rojo
un envoltorio incierto
que a nadie dice nada

Abajo se oye el río
el murmullo del agua entre las piedras
el hombre ya no escucha
su cuerpo se ha callado
se ha caído
como un árbol cualquiera
en un bosque en silencio

Tan tranquilo yace un cuerpo sobre el puente
lo contemplo como a un paisaje torpe
perdido entre las dunas de mi mente
me parece que podría levantarse
saludarme despacio
preguntarme la hora
y seguir caminando.

Es una imagen que quebranta la serenidad y que precisa ser enfrentada. Lo subjetivo se objetiva. A través del cadáver es que la catástrofe se materializa. No es una imagen inocente puesto que está definida por una intención retórica, ha sido tensada por la *enargeia*. Es una imagen capaz de “poner en marcha su propio punto crítico” (Didi-Huberman, “Ouvrir...” 1017). Algo semejante sucede, quizá de modo más cruento, en un poema de Rosabetty Muñoz (Chile, 1960). Aquí se pone de manifiesto otro elemento fundador de la catástrofe: la violencia patriarcal.

Fue violada a plena luz del día.
La oímos gritar que la dejen morir
la oímos repetir con gesto agrio
que no es suyo eso que le crece dentro.
Se golpeaba contra los muebles.
No comía para no alimentarlo.

El miedo no la dejaba hablar
las piernas le temblaban.
Su novio no quiso contenerla
por eso tomó el medicamento,
uno que usan para apurar
el parto de las yeguas.

Dio a luz a un niño la noche del sábado
lo dejó en un balde y al otro día
lo arrojó al patio
donde los perros se dieron un festín.

La imagen crítica vacila entre la vulneración de la sensibilidad del lector y la intimidación de su pensamiento. La construcción de la *perturbatio* vía el horror es un punto de inflexión necesario para angustiarse y utilizar posteriormente la imagen desde un punto de vista crítico. Este tipo de imagen no

deja de recordar ciertos hábitos retóricos de la literatura del Renacimiento: la retórica del infortunio y la predilección por los placeres ásperos¹⁹. Un segundo momento de la imagen crítica plantea mirar sin inocencia el espectáculo, mirar con distancia. “Para poder mirar lo que nos mira desde el fondo de una imagen hay que saber utilizar la perspectiva y ésta se opone a la lógica del *shock* que marca el peso de la sensibilidad moderna” (Suárez 152).

La imagen dialéctica funciona como *vortex*, nodo radiante, “desde el cual, a través del cual y en el cual, las ideas se precipitan” (Pound 92). Ambas formulaciones están inspiradas por el simultaneísmo de la Vanguardia y su método de montaje o superposición de planos. La lectura de esta imagen, crucero de tiempos y de espacios, requiere un análisis no solo de las fuerzas que la alimentan sino de su mecanismo interno de organización. Es el mismo principio constructivo que planteó Benjamin: “lo que ha sido de una determinada época es sin embargo a la vez lo que ha sido desde siempre” (*Libro de los pasajes* 466). Ese punto de intersección entre lo sido y lo que sigue siendo se llama *vortex*, se llama también imagen dialéctica y no es otra cosa que la interrupción del tiempo homogéneo de las élites. Es otro modo de pensar las humillaciones de la historia y de entender el presente como estado de excepción permanente; es otra forma de acceder al momento utópico y de alimentar con astillas mesiánicas el pequeño fuego de la esperanza.

¹⁹ La tradición literaria ha codificado la recepción de este tipo de discursos. Sarissa Carneiro, por ejemplo, recuerda que “el dolor del infortunio pasa de experiencia a lenguaje y lo hace siempre en relación con un interlocutor, en quien se ha de mover alguna emoción (comiseración, temor u otra pasión), así como interés o fastidio, crédito o descrédito. La lengua del afligido se desata para persuadir del dolor y hacerlo verosímil a otros” (14). La focalización del infortunio, que podríamos identificar con una especie de naturalismo poético, genera un “deleite áspero”. La imagen crítica, sin embargo, no es mero artificio o vehículo de fuegos de artificio sino que, más bien, está interesada tanto en la materia como en su representación vívida.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *Creación y anarquía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2019.
- ALCARAZ, Varó y María Antonia Martínez Linare. *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ariel, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Trotta, 2005.
- _____. *Obras Completas. Libro I / Vol. 1*. Madrid: Abada, 2006.
- _____. *Obras Completas. Libro I / Vol. 2*. Madrid: Abada, 2010.
- _____. *El surrealismo*. Madrid: Casimiro, 2013.
- _____. *Baudelaire*. Édition établie par Giorgio Agamben. Paris: La fabrique, 2013.
- BLOCH, Ernst. *El principio de esperanza I*. Madrid: Trotta, 2007.
- BRODERSEN, Momme. *Walter Benjamin. A Biography*. London: Verso, 1997.
- DE LAS CASAS, Bartolomé. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. México: Departamento del Distrito Federal, 1974.
- CARNEIRO, Sarissa. *Retórica del infortunio. Persuasión, deleite y ejemplaridad en el siglo XVI*. Madrid: Iberoamericana Veuvert, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie Du Non-Lieu*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.
- _____. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004.
- _____. “Ouvrir les champs, fermer les yeux”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 2006/5, Paris: Éditions de la EHEC. <https://www.cairn.info/revue-Annales-2006-5-page-1011.htm>
- _____. *Cuando las imágenes toman posición*. España: Antonio Machado Libros, 2008.
- _____. *Gestos de aire y de piedra*. México: Canta mares, 2018.
- DIMÓPULOS, Mariana. *Carrusel Benjamin*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.
- DUSSEL, Enrique. *Filosofía de la liberación*. México: Primero Editores, 2001.
- _____. *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*. Madrid: Trotta, 2002.
- _____. *En búsqueda del sentido*. México: Colofón, 2017.
- EAGLETON, Terry. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2006.

- _____. *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra, 2012.
- FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: FCE, 1973.
- GINZBURG, Carlo. *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. México: FCE, 2014.
- HARTOG, François. “El régimen moderno de historicidad puesto a prueba con las dos guerras mundiales”. En *En busca del pasado perdido. Temporalidad, historia y memoria*. María Inés Mudrovic y Nora Rabotnikof (editoras). México: Siglo XXI, 2013. Kindle.
- KOSSELLECK, Reinhart. *Futuro pasado*. Barcelona: Paidós, 1993.
- _____. *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Trotta, 2012.
- LAMAS, Mijail “Documento y mito contra la verdad histórica”. México: *Círculo de Poesía*. 2 octubre 2020. <https://circulodepoesia.com/2017/09/documento-y-mito-contra-la-verdad-historica-por-mijail-lamas/>
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1999.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin. Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*. México: FCE, 2012.
- _____. “Walter Benjamin y el surrealismo” en Walter Benjamin. *El surrealismo*. Madrid: Casimiro, 2013.
- _____. *La révolution est le frein d’urgence*. Paris: Éditions de l’éclat. 2019.
- MARTÍNEZ ANDRADE, Luis. “Principio de esperanza, piedra angular del ecosocialismo”. *Esperanza y utopía. Ernst Bloch desde América Latina*. Luis Martínez Andrade (Ed.). Zacatecas: Taberna Librería, 2012.
- _____. *Religión sin redención. Contradicciones sociales y sueños despiertos en América Latina*. Zacatecas, Taberna Librería, 2012.
- _____. *Ecología y teología de la liberación. Crítica de la modernidad / colonialidad*. Barcelona: Herder, 2019.
- _____. *Textos sin disciplina. Claves para una teoría crítica anticolonial*. Lagos de Moreno: Universidad de Guadalajara, 2020.
- MAULPOIX, Jean Michel. *Les 100 mots de la poésie*. Paris: Puf, 2018.

- PARIENTE, Ángel. *Repertorio de ideas del surrealismo*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2014.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Bogotá: La oveja negra, 1985.
- _____. *Obras Completas 15*. México: FCE, 2003.
- _____. *Obras Completas I*. México: FCE, 2014.
- POUND, Ezra. *A memoir of Gaudier-Brzeska*. New York: New Directions, 1970.
- REIS, Carlos y LOPES, Ana Cristina M. *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Ediciones Almar, 2002.
- RICOEUR, Paul. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos. “La poesía y la *sílabas del no* (notas para una aproximación a *La otra sentimentalidad* y a la *Poética de la experiencia*” en *Palabra heredada en el tiempo*. Remedios Sánchez (Coord.). Madrid: Akal, 2016.
- SAHAGÚN, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Porrúa, 1985.
- SUÁREZ GONZÁLEZ DE ARAÚJO, Laura. “No se puede mirar. Apuntes para una reflexión sobre la violencia y lo visible en el mundo moderno”. *El camino de las fieras. Violencia, muerte y política en el Sur Global*. Luis Martínez Andrade (ed). Puebla: La editorial, 2016.
- VATTIMO, Gianni. *Diálogo con Nietzsche*. Barcelona: Paidós, 2002.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Acontecimiento*. Madrid: Sexto Piso, 2014.
- ZURITA, Raúl. “Discurso de Raúl Zurita en la entrega del Premio Reina Sofía de Poesía 2020”. Chile: *Revista Altazor*. 27 de noviembre de 2020. <https://www.revistaaltazor.cl/discurso-de-raul-zurita-en-la-entrega-del-premio-reina-sofia/>