

La memoria en la poesía mexicana de los últimos 50 años

Lucía Castillo García



Referir el vínculo existente entre la poesía y la memoria es el gran lugar común de la crítica. Por ello, en este libro, Lucía Castillo se propone subvertir y alejarse de juicios obvios y verdades de perogrullo. Lo hace con gran lucidez al reflexionar sobre el modo en que, para ofrecer una imagen de sí, se articula la intencionalidad del poeta y la puesta en operación de su retórica. A partir de su reflexión de la poesía mexicana contemporánea, Lucía Castillo emplea la categoría analítica de “memoria reconstruida” para proponer una serie de procedimientos que apuntan a la configuración del yo. Por su aporte, este es un libro que todo estudioso de la poesía debe conocer.

Alí Calderón

Lucía Castillo García (Puebla, México, 1988). Cursa el Doctorado en Literatura Hispanoamericana en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Se dedica a la investigación sobre la memoria en la poesía. Dirige la revista electrónica Tura. Ha publicado sus artículos en la revista *Calmécac* (2020), en los libros *Constelación de la poesía mexicana* (Círculo de poesía, 2021) y *Mi palabra a la faz del cielo, a la faz de la tierra* (BUAP, 2021).

La memoria en la poesía
mexicana
de los últimos 50 años

LUCÍA CASTILLO GARCÍA



La memoria en la poesía mexicana de los últimos 50 años

Esta obra fue sometida a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos siguiendo el método de doble ciego conforme a las disposiciones de la Coordinación Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Primera edición digital: septiembre 2023.

D. R. © Lucía Castillo García.

D. R. © Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

D. R. © Facultad de Filosofía y Letras.

Facultad de Filosofía y Letras. Avenida Don Juan de Palafox y Mendoza 219, altos.

Col. Centro Histórico, C. P. 72000.

Tel: (222) 229 55 00 ext: 5425, 3539, 5426, 5429 y 5439.

D. R. © Fides Ediciones

Edición y producción: Fides Ediciones

Diseño de interiores: Beatriz Espriella

Diseño de portada: Miguel Macías

Coordinadora editorial de la FFyL y BUAP: Araceli Toledo Olivar

fides.ediciones@gmail.com

www.fidesediciones.com.mx

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sin autorización escrita o expresa de los autores y de la editorial.

ISBN: 978-607-59883-0-6

Hecho en México.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

I. MEMORIA

Memoria y mitología

Memoria voluntaria e involuntaria

Memoria y psicoanálisis

Memoria y temporalidad

Imagen dialéctica

Excesos de la memoria

Posmemoria

La experiencia aurática

II. SUJETO Y MEMORIA

Noción de sujeto

Recordar: ¿por qué y para qué?

El olvido

Continuidad

Subjetividad

III. LAS ESCRITURAS POÉTICAS DEL YO Y LA MEMORIA

Autobiografía

Alter-autobiografía

Autorrepresentación o autorretrato

Prosopopeya

Confesión

Diario

IV. LA MEMORIA EN LA POESÍA MEXICANA

Pasado en claro

Tierra nativa

Viernes en Jerusalén

El deseo postergado

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

La presente investigación surgió con la idea de revisar la poesía mexicana de los últimos cincuenta años desde el tema de la memoria individual desarrollada por Marcel Proust: la memoria voluntaria y la memoria involuntaria. Se plantearon dos cuestiones. La primera, que la mayoría de los poemas donde el sujeto lírico recordaba estaban realizados desde la memoria voluntaria: la rememoración de la experiencia pasada a través del esfuerzo intelectual en busca de re-construir la identidad del sujeto. La segunda, que la memoria involuntaria, la que surge a través del azar y por estímulos externos, la que otorga la experiencia pura y por lo tanto da la verdadera identidad (Proust, 2013: 64), se encontraba casi olvidada en los poemas mexicanos contemporáneos.

En este sentido, por un lado, se desarrolló ampliamente el tema de la memoria individual para confirmar si en realidad había diferentes tipos de memoria y cuáles eran sus características. Por otro lado, ya establecida la memoria individual que otorga la identidad al sujeto, se enmarcó el estudio de ésta en las escrituras del yo, pues en palabras de Ana Bundgård “cuando la intimidad se presenta estéticamente en la escritura” (Preámbulo, en Treviño García), es decir la memoria del sujeto, se tiende a ubicar a este tipo de literatura dentro de las escrituras del yo. Lo que se conoce como escrituras del yo hace referencia, en palabras de Blanca Estela Treviño García a “la escritura de autobiografías y memorias, diarios y epistolarios; narraciones, entre otras que hoy se designan como literatura del yo; o bien como aquellos textos que se sitúan dentro del llamado género autobiográfico; es decir, ese espacio en el que se inscribe la familia de los relatos memorialísticos” (2016: 8).

Así, el *corpus* seleccionado contiene poemas que apelan a ser leídos desde el espacio autobiográfico designado por Philippe Lejeune; es decir, son poemas que apelan de manera indirecta a una pretensión referencial. Desde ahí, se enmarcó la noción del sujeto que escribe su propio pasado utilizando las instancias determinadas de Mutlu Konuk Blasing sobre el yo lírico y la firma poética. Es así como se revisan los recursos de la memoria que son usados en las escrituras del yo de la poesía mexicana. El estudio fija conceptos sobre la

memoria dentro de las escrituras del yo para comprender cómo ésta se refleja cuando en el poema se recuerda o se habla sobre el pasado personal.

En el primer capítulo se exponen, desde diversos puntos de vista, las características y los funcionamientos de la memoria. Se busca dar un panorama amplio de lo que la memoria individual representa en Occidente, por lo que se plantea ésta desde la mitología griega, el psicoanálisis y el aspecto social y temporal de la memoria. Cabe mencionar que la elección del marco teórico representó para esta investigación un acto arriesgado, pues se intenta integrar diferentes puntos de vista sobre la memoria a fin de comprenderla mejor y ubicar los puntos de encuentro y desencuentro entre cada teoría. Luego, en el segundo capítulo, se establece lo que en esta investigación se entiende por sujeto, tanto en el uso de la memoria como en el texto poético, para después desarrollar los motivos fundamentales por los que el sujeto recuerda.

En el tercer capítulo se sintetiza parte de la contribución que esta investigación pretende. Pues se conectan los aspectos desarrollados sobre la memoria y el sujeto lírico en las escrituras poéticas del yo. Se revisan los tipos de textos que hablan desde el yo y que utilizan la memoria del sujeto como su principal material para configurarse. La revisión se centra en las características de la memoria y en cómo éstas se reflejan en las escrituras poéticas del yo.

En el cuarto capítulo hace un análisis de cuatro poemarios: *Pasado en claro* de Octavio Paz, *Tierra Nativa* de José Luis Rivas, *Viernes en Jerusalén* de Marco Antonio Campos y *El deseo postergado* de Mario Bojórquez. En el análisis se utilizó lo desarrollado en el capítulo tercero. La selección del *corpus* se hizo tratando de establecer un texto que fuera representativo de cada década, me interesaba mostrar libros completos que buscaran ser escrituras del yo, además a lo largo de la investigación se van presentando ejemplos de poemas sueltos de diversos poetas que sirven para ilustrar lo que se va desarrollando. Así, el análisis solo se centra en los recursos de la memoria utilizados por los poetas. Se establece desde allí una tipología de los recursos de la memoria de acuerdo con el tipo de autobiografía que se escribe. Al final de la investigación se integran los elementos que pueden dar paso a nuevas investigaciones.

I. MEMORIA

La memoria nos constituye como sujetos. La memoria nos da identidad[1]. Se considera “la existencia de una persona cuando tenemos algo que es sujeto de estados mentales conscientes y que puede estar conectado a otras etapas personales con memoria de las experiencias anteriores” (Alvarado, 2016: 98). Por lo tanto, somos nuestra memoria. Y si “el referente último de la memoria sigue siendo el pasado” (Ricoeur, 2004: 23), podríamos considerar todas las experiencias como lo único que somos, lo que nos hace ser, “el pretérito como única vida” (Fernández, 2004: 10). Somos nuestro pasado, somos lo que podemos recordar. La memoria podría definirse entonces, de manera abarcadora, como el conjunto de hechos en nuestra realidad anterior. Paul Ricoeur la define como “una capacidad o poder de base, como poder hablar, actuar, narrar, considerarse responsable de los propios actos” (2004: 40), poder recordar. Sin embargo, hay diferentes maneras de definir el acto de recordar. Algunas están relacionadas –aunque no exclusivamente– con el tiempo: la bergsoniana y la imagen dialéctica de Walter Benjamin; otras con la falta de conciencia: la memoria de los griegos, la memoria involuntaria, la experiencia aurática; otras con la sociedad: la posmemoria, los traumas. A lo largo del texto iremos viendo las características diferentes y unificadoras de cada tipo de memoria.

MEMORIA Y MITOLOGÍA

Recordemos a Mnemósine, la personificación de la memoria, una de las titánides, hija de Urano y Gea, madre que junto con Zeus engendró a las nueve Musas (Grimal, 1989: 363). Los antiguos griegos consideraban que el conocimiento se les otorgaba a través de la posesión que ciertas deidades ejercían sobre la mente. Esto es el conocimiento metamórfico o “la enseñanza misteriosa: el camino que hay que remontar para llegar al tiempo sin tiempo” (Colli, 2008: 45), al origen de todos los recuerdos, donde aún no hay un pasado que pueda contener otra memoria. Sólo se podía volver a ese conocimiento

atravesando el camino de la mano de los dioses. A los poseídos, seres iniciados, se les conocía como *theóleptoi* o *nymphóleptoi* (Calasso, 2008: 19).

La mente era un lugar abierto sujeto a invasiones, incursiones, súbitas o provocadas. *Incurtio*, recordemos, es término técnico de la posesión. Cada una de esas invasiones era la señal de una metamorfosis. Y cada metamorfosis era una adquisición de conocimiento. Por supuesto, no de un conocimiento que queda disponible como un algoritmo. Sino un conocimiento que es un *páthos*, como Aristóteles definió a la experiencia mística (p. 21).

Aristóteles entendía la memoria como una afección (*pathos*), el recuerdo que aparece en la mente, mientras el sujeto está pasivo (*mneme*) (Ricoeur, 2004: 20). Es el mismo proceso que describe la posesión de la mitología. En este sentido, Mnemósine o la Memoria es la que posee las mentes para entregar un determinado conocimiento. Es ella, “la augusta diosa del orfismo, la que extrae del pozo de la visión mística y, mientras apunta hacia el pasado, conduce por medio de la poesía –no en vano es la madre de las Musas– a la experiencia iniciática, de donde brotan las imágenes de los dioses como un reflejo que sustituye –en la memoria– a esa experiencia, una vez que ha transcurrido”^[2]. (Colli, 2008: 43). Es decir, el conocimiento otorgado por las imágenes de los dioses queda disponible como un recuerdo. Esto es el *hypar*: la manifestación de los dioses, cuando Mnemósine hace sensible la presencia de los dioses a través de algo extraordinario, es decir el poema^[3]. Para Octavio Paz, “la palabra poética es plenamente lo que es —ritmo, color, significado— y, asimismo, es otra cosa: imagen” (2018a: 22). Por eso, el poema es el vehículo de los dioses, pues “la imagen [poética] puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir” (p. 106). Y lo que queda de la experiencia mística es “la gran visión clara (profética)” (Barthes, 2004: 88). Una visión parecida a una aparición que sana. Porque la posesión podía ser curada a través de un acto ceremonial, el *katharmós* (Calasso, 2008: 25), que liberaba al poseído. Este ritual era el delirio mismo, permitir que las potencias divinas hicieran su trabajo sobre la mente. Una de las técnicas de curación en los santuarios griegos venía precisamente del *hypar*, que después del acto ceremonial se hacía perceptible, “algunos enfermos no tenían un sueño, sino una aparición o visión nocturna... en la que el dios les revelaba la causa y el remedio de su enfermedad, a lo que denominan el ‘*hypar*’”^[4] (González Zymala, 2007: 66).

Tenemos entonces que la experiencia mística, a través de la posesión de la memoria, es conducida por la poesía y liberada por el delirio mismo, y deja así

un recuerdo. El poema sería lo que queda en el sujeto poseso de la memoria, quien trae a su mente la fuente de imágenes de conocimiento que quedan como recuerdo. La escritura de esa afección sería el desarrollo y la liberación de la posesión a la vez. La memoria queda en el sujeto como el fantasma del *pathos*, y el poema es la representación de ese simulacro. En el poema “Ayer recorrí Tebas...” de Claudia Hernández de Valle-Arizpe (1963) encontramos la curación del sujeto poseso que queda como *hypar*, que a su vez parece ser el recorrido del encuentro con la visión profética.

Ayer recorrí Tebas.
Al final de una larga pared había una pileta.
Aguardé mi turno.
Me unté agua en la frente.
Me incliné con devoción.
Después, ya lejos de todos,
caminé entre las ruinas.
Alguien del lugar me ofreció pan.
Me senté en una piedra a comerlo despacio
entre luces y sombras que se agitaban
con el paso de un rebaño.
En un lugar más frío me interceptó
una muchacha que vendía joyas y telas.
La dejé atrás con un gesto.
Despedía un calor de vela.
Supe que había estado en Tebas, la griega,
porque mi boca habló en el sueño (Argüelles, 2017: 714).

La pileta de agua recuerda a las fuentes de los oráculos griegos: el sujeto está en Tebas, y al ponerse el agua en la frente le ocurren cosas que finalizan con el calor de una vela. Un ritual que se abre con la fuente de Mnemósine y se cierra con la luz de una vela. El sujeto sabe que recorrió Tebas, porque habló, y aunque no está en el poema lo que dijo, el recuerdo del sueño es la aparición divina.

Anteriormente mencioné que un recuerdo es lo que deja la posesión de la memoria, pero ese recuerdo, que es conocimiento místico, pues viene del “tiempo sin tiempo”, es también una verdad dada por los dioses. *Alétheia* “becomes the result of the way an original apprehension remains in the perceiving subject’s memory” (Cole, 1983: 8), es lo percibido de la experiencia mística que Mnemósine deja al invadir la mente, lo que el sujeto puede

recordar. *Alétheia* no se expresa de manera nítida, pues aparece en la memoria del sujeto como una revelación que al contarla se desvanece. “*Alétheia* expresa también el desvelamiento de un velo. La verdad (*a-létheia*) es lo no-olvidado. El poeta oral, gracias a las Musas hijas de la Memoria, salva del olvido (*lethé*) los mitos que profiere. La verdad quita el velo del pasado” (Quignard, 2005: 70). El poema sería entonces lo no-olvidado, lo que había permanecido en el sujeto desde siempre y que gracias a la posesión se hace presente. Pero la posesión de la memoria, la *incursio*, ¿cómo se presiente? ¿Cómo sabe el sujeto que ha tenido la experiencia misteriosa, que lo aparecido después en su mente es *alétheia*? “Plutarco dice que *Alétheia* es un caos de luz. Que su propio resplandor borra su forma y hace imperceptible su rostro. Pero –agrega Plutarco muy curiosamente– esto no quiere decir que *Alétheia* esté velada: está desnuda. Somos nosotros los que estamos velados” (p. 71). El sujeto de la posesión no tiene la capacidad para comprender toda esa luz que es *alétheia*. Quiere decir que la verdad, lo no-olvidado, nos llega como un rayo. Es el rayo de Zeus, “en él se lee el significante brillar” (Vernant, 2001: 30), que desde su potencialidad hace bajar del cielo lo no-olvidado a la conciencia del sujeto[5]. La memoria es el rayo que cae y nos otorga, desde su aparición, la verdad que llevábamos dentro de nosotros. Pero el rayo, y su otra cara el trueno, es también el que anuncia la tormenta. El rayo se percibe como luz y el trueno es su eco. Los dos hacen bajar el agua del cielo. ¿La memoria desde el rayo nos habla con la lluvia? ¿Desde el agua celeste recordamos lo no-olvidado? Roberto Calasso nos responde: “El conocimiento metamórfico es un río subterráneo que aparece a la luz y desaparece de nuevo por toda nuestra historia” (2008: 22). Sí, rayo y río están unidos, la luz y la humedad. Neftalí Coria (1959), en dos poemas consecutivos en prosa “Busca el tesoro...” y “Es dulce mi mano...” dice:

Busca el tesoro la mano en el papel. Afuera el agua da topes en las ventanas. Se vierte y el rayo es la única voz de la noche.

Va mi mano a la profundidad del papel enverdecido. Entra al fondo como a su palma, como a su propia piel.

Hay un río de pie en el dorso de la mano. Me miro en tal espejo. Juega la voz a echarse por la ventana. Habla el río y esa voz despierta, el trueno responde con su dócil relámpago. Es viernes en mis ojos, es el inicio de la tormenta en la voz trémula cuando tropieza todavía entre los muros de la memoria.

Hay un tesoro tras la compuerta de la página. La tinta azulece de tan triste y se vuelve a mirar lo que dijo. Nada hay, sólo fantasmas por donde asomaba el verso

exacto; huellas de un ruido... (1999: 33)

¿No es acaso aquel río, *Lethe*, el del olvido? “The River of Forgetfulness in the Underworld. The souls of the dead drank its waters to make them forget their earthly lives” (March, 2001: 459). Si el conocimiento metamórfico es “un río subterráneo”, al subir al mundo de los vivos nos entrega lo no-olvidado. Es que el olvido es la otra cara de la memoria. Por lo que, en el poema el rayo, la tormenta y el río están unidos. Parecen ser una sola cosa, porque los iniciados en las artes de la adivinación estaban enterados de esto, “había dos manantiales, de cuyas aguas debían beber los consultantes: la fuente del Olvido (*Lete*) y la de la Memoria (*Mnemósine*)” (Grimal, 1989: 315). El trueno es el ruido, las “huellas de un ruido” son los recuerdos. El “verso exacto” es lo no-olvidado, que el fantasma de los dioses le ha dejado al que escribe. En “Es dulce mi mano...” el sujeto clarifica la angustia de ser el elegido del conocimiento metamórfico que lo acerca a lo no-olvidado. “Tengo miedo a la luz que despierta las heridas, por eso nombro a la tormenta por su nombre falso y después apago las palabras con el agua de mi lengua” (Coria, 1999: 35). Las palabras se apagan cuando escribe el poema, puesto que el rayo es tan poderoso que no logra expresar la percepción desvelada. Pero quedan en la memoria las heridas abiertas por la luz.

MEMORIA VOLUNTARIA E INVOLUNTARIA

El concepto de memoria en los griegos refiere a una memoria pasiva –pues el sujeto no ejerce la búsqueda consciente desde el uso del intelecto– que invade la mente. Dicha memoria me remite, ¿involuntariamente?, a Marcel Proust, quien concebía la memoria efectiva como un hecho del azar, la cual proviene de un objeto y nos da no ya el conocimiento sino nuestra esencia. La memoria involuntaria ilumina –como un rayo– nuestra oscuridad, “muestra el verdadero yo que permanece en el fondo de nosotros mismos”^[6] (Marí y Pla, 2013: 25). Néstor Braunstein llamará “*epifanía* a esta nítida resurrección de los recuerdos, cuando el ‘yo’ que uno actualmente es desaparece y se ve remplazado por el ‘yo’ que fue en el momento recordado” (2008: 79). Tenemos un ejemplo de la memoria involuntaria en el poema “La perfumista” de Jorge Fernández Granados (1965). A la mitad del poema, que va describiendo el oficio de hacer perfumes, aparece lo siguiente entre paréntesis y en prosa:

Algún día la busqué en su biblioteca de espíritus. Quería hallar uno. Tuvo conmigo la paciencia de una pitonisa; revolvió y probaba y negaba y volvía a probar. Dimos por fin con la síntesis, la sintonía del perfume que mi memoria fijó años atrás con la imagen de una muchacha en la playa a medianoche con los labios en un verso de Lorca: *y que el mar recordó ;de pronto! los nombres de todos sus ahogados*. Salí de ahí con un frasquito. Ella tenía ese lugar de mí en un rincón de sus vitrinas (2002: 56).

El perfume creado por la que el sujeto llama pitonisa –este nombre hace alusión a los rituales de los oráculos de Delfos y de la sanación de la *incursio*– le devuelve al sujeto una parte de él que había olvidado.

La memoria vista como un acto involuntario, como una afección que invade al sujeto, es quizás también un recuerdo patológico. Sigmund Freud pone de la mano a la histeria y al acto de recordar, al compararlos los coloca en el mismo nivel: “El ataque sobreviene entonces de manera espontánea, como a nosotros mismos suelen acudirnos los recuerdos. Pero también puede ser provocado, al modo en que los recuerdos despiertan siguiendo las leyes de la asociación. La estimulación del ataque se produce... por una vivencia nueva que hace resonar a la vivencia patógena en virtud de su semejanza con ella” (Freud, 1992: 41). La memoria involuntaria es una memoria inconsciente, que realiza asociaciones insólitas.

Existe otra manera de considerar la memoria que tiene que ver con la voluntad que ejerce el sujeto en la búsqueda del pasado y que los griegos designaban con el término *anamnesis*: “el recuerdo como objeto de una búsqueda llamada, de ordinario, rememoración, recolección” (Ricoeur, 2004: 20). Si en la memoria involuntaria o pasiva el sujeto se deja invadir por las imágenes, en la memoria voluntaria o activa el sujeto es el encargado de buscar las imágenes con el uso de su intelecto. La memoria voluntaria tiene que ver con el esfuerzo intelectual, para rememorar es necesario utilizar conscientemente nuestras capacidades mentales. “Para recordar hay que imaginar” (Didi-Huberman, 2004: 55), se recurre a la imaginación, la imaginación que re-produce, pues se busca el pasado, pero también la imaginación que crea. Se suele creer que la imaginación sirve para crear imágenes que no existen, que su objetivo es crear lo fantástico y lo irreal. Como la memoria busca la realidad anterior resultaría ilógico el uso de la imaginación al recordar. Sin embargo, Gaston Bachelard en *El aire y los sueños* afirma que “siempre se pretende que la imaginación es la facultad de formar imágenes. Antes bien, es la facultad de deformar las imágenes proporcionadas por la

percepción” (1958: 9). El poema “Fotografía” de Minerva Margarita Villarreal (1957-2019) nos muestra el recorrido voluntario de la búsqueda del fantasma. Leemos cómo la sujeto *lírico*, después de mirar la fotografía en donde se encuentra con su antigua pareja, recuerdo preciso de un suceso del pasado, comienza a hacer el viaje de vuelta, incluso más lejano que aquel momento[7].

La noche se enciende con el roce continuo de tu cuerpo.
Pero estoy sola en esta cama desarreglada, sola en el color violeta
de los pesares. Puedo extender el brazo y alcanzar
tus viejos dibujos que no existen. Tengo la fotografía borrosa
con mi abrigo color vino,
y la cadencia de un recuerdo feliz, entre lágrimas.
Todos los pesares acercan al mar.
Todos los pesares se aproximan al llegar la tarde con el canto de las cigarras.
Puedo ir un poco atrás y divisar de nuevo las azoteas.
Estoy tirada como siempre sobre la cama. Tú haces planes y yo te acompaño
con mi sonrisa. Creo en un futuro incierto,
un nebuloso paracaídas que desciende del pasado hecho cielo
como oscuro designio de los dioses
Este cuarto es un préstamo como lo fue el útero de mi madre.
Todos los pesares acercan al mar.
Todos los pesares nacen de las olas y regresan al mar.
Elevaré mi sueño, haré volar las sábanas, que la cama gire suspendida;
entre papeles de nubes me acompañarán tu sombrero y tu paraguas,
tus guantes de invierno, tus palabras y rencores,
el entresijo de la rutina. Cierro el postigo:
el viento viene cargado de reclamos.
Todo da vueltas en este cuarto prestado que es la vida.

Me remito otra vez a Proust, pero ahora a voluntad, pues en él convergen las dos ideas de la memoria voluntaria y la involuntaria que he planteado sobre la memoria[8]. Es bien conocida la escena proustiana del té y la magdalena, donde expresa con toda claridad el concepto de memoria involuntaria (*mneme*) y memoria voluntaria (*anamnesis*):

Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido el querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no

sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no lo encontremos nunca (Proust, 2013: 64).

El sujeto puede llegar a voluntad a algunos recuerdos y otros no los podrá alcanzar más que a través del azar, cuando menos lo espere y lo desee.

Roland Barthes nos ofrece una importante consideración sobre la esencia de estos dos tipos de memoria: *mneme* y *anamnesis*. “Llamo anamnesis a la acción –mezcla de goce y de afecto– que lleva al sujeto a reencontrar, sin agrandarla ni hacerla vibrar, una tenuidad del recuerdo” (2015: 52). Al ser una acción que ejerce el sujeto a voluntad, la *anamnesis*, es una memoria tenue, delicada. La otra memoria, *mneme*, es por completo violenta, es de acuerdo con Barthes una rememoración aguda y torrentosa, como el rayo en la posesión de la memoria descrita anteriormente.

MEMORIA Y PSICOANÁLISIS

La memoria no es fija. Los términos huella mnémica, impronta o impresión, que dan idea del sello que la percepción deja en la mente, deberían entenderse como una disposición o una reconstrucción dinámica (Modell, 1990: 60) y no como una marca puntual^[9]. La memoria se construye a medida que se recuerda. Se re-construye. Lo que recordamos no es lo que en realidad sucedió, pues cada vez que se hace memoria el recuerdo se renueva. Michel de Certeau nos dice que la memoria tiene el poder de alterarse a sí misma: a través de una circunstancia externa a ella, generada desde el otro, se produce la memoria o la huella mnémica; una vez que esta circunstancia se aleja queda solo el recuerdo, pues el objeto se ha ido: “Una doble alteración se produce: la de sí misma se ejerce al ser alcanzada y la de su objeto, que sólo retiene cuando ha desaparecido” (2010: 96). En este sentido, para que la memoria siga activa debe tener estímulos que no vienen del pasado, sino que surgen del momento presente. Lo que significaría que sólo se genera memoria personal si se tienen experiencias, si se vive. Vivir en el sentido de experimentar, de alejarse de los hábitos, de las costumbres, pues éstos la atrofian^[10]. En palabras de Néstor Braunstein: “La memoria no sería un archivo de documentos sino una construcción enriquecida [es decir, re-construcción] por la imaginación” (2008b: 10). Ya que las experiencias recordadas, se han registrado y se han entendido de una determinada manera. Uno selecciona, modifica, parcha las huellas de la vivencia personal, es decir, “si bien lo que vemos hoy se sitúa en el

contexto de nuestros recuerdos antiguos, estos recuerdos se adaptan, sin embargo, al conjunto de nuestras percepciones actuales” (Halbwachs, 2004: 25).

La muerte de alguien es una de esas circunstancias externas que nos hacen reconstruir la memoria. En el poema “Rosarito-Tijuana” de José Javier Villarreal (1959) el sujeto recuerda ante el cuerpo una mujer muerta.

Ahora que la noche ha pasado en su descenso,
que los botes han dejado de ser fantasmas de alas blancas,
me reclino sobre la arena, me tiendo sobre la luz mortecina del alba.
Atrás ha quedado el muchacho de mirada dulce,
el tigre que acechaba desde la raíz de su deseo;
apenas se reconoce el cuerpo de la mujer,
su pelo cubierto por la arena y el olvido.
(Alguien silba una canción que se pierde en el silencio de la madrugada.)
Los muchachos toda la noche, frente al mar, jugaron a ser náufragos,
ángeles castrados por la rabia de sus padres.
Ahora las gaviotas sobrevuelan esta playa,
esta tierra de sargazos que aparece y desaparece.
Durante la noche construimos ciudades inmensas,
castillos derruidos por el llanto de la mañana;
fuimos los guerreros, los hombres altos de la noche.
En ese amanecer los ángeles bajaron con sus armas preparadas,
con sus túnicas rasgadas por el viento de la guerra;
después volvimos sobre nuestras huellas,
amortajamos el dolor de los caídos
y nos sentamos a contemplar la danza de los muertos.
Supimos de la ira del mar sobre los cuerpos desnudos,
del canto de las sirenas y su infinita tristeza;
fuimos los testigos de todos los naufragios,
la piedra de sal en medio del desierto.
Bajo la noche, callados, bebimos de nuestra cerveza,
desnudamos el cuerpo frío de la luna y entregamos el sexo;
el cielo fue una caricia que nadie contestó.
Así, hemos amanecido bajo el peso de las estatuas mutiladas,
hemos sido la carroña que apesta los muladares de la playa,
el hombre muerto que devoran las gaviotas.
Pero también hemos sido la inmensidad que acompaña al hombre solo,

la última lata de cerveza, todavía de madrugada,
y este amanecer que descubre tu cuerpo a la orilla de la carretera
(Argüelles: 2017: 672-673).

El proceso expuesto anteriormente remite a lo que Freud designó con el término *Nachträglichkeit*, el cual, con palabras de Arnold Modell quiere decir que “memory is retranscribed as a result of subsequent experience” (1990: 2). Es importante resaltar lo que este concepto encierra en sí mismo, si *nachträglich* se traduce al español como “posterior” –recordemos que el sufijo *keit* en alemán se une a la base léxica para formar sustantivos– y si esta palabra designa tanto lo que ocurre después de un momento dado como lo que queda o está detrás^[11], resulta fácil comprender el sistema circular de la memoria referido por Freud. Es decir, existe la experiencia primitiva que genera la huella mnémica, luego hay una búsqueda intencionada de la experiencia –el deseo– en el presente que modificará la impresión anterior^[12]. El deseo comparte la noción del tiempo en sus tres dimensiones^[13]. La repetición es parte fundamental en la memoria, pero no una repetición que es idéntica sino una repetición que crea diferencia, como en las vueltas de una espiral regresamos desde el presente a buscar la experiencia pasada y cuando logramos recordar hemos creado ya una nueva vuelta del recuerdo. Además, el tiempo en que se recuerda es siempre diferente. Decimos entonces que “los recuerdos también son grabados de nuevo con cada evocación, una vez más, en el estado predominante del recuerdo” (Markowitsch, apartado 2, en Schmidt-Welle). Así los recuerdos se actualizan y cambian su carácter original, lo que puede generar que haya recuerdos deficientes o que sean falsos recuerdos. Además, según estudios neurológicos (Schmidt-Welle, 2103), los recuerdos dependen de nuestro estado de ánimo; podemos recordar lo bueno de los acontecimientos desde un estado de felicidad, pero tendemos a recordar las cosas malas cuando decaemos sentimentalmente. Lo anterior modifica los recuerdos, los re-creamos.

Podemos ver que el mecanismo de la memoria es circular a manera de espiral, no sólo se trata del almacenamiento de los hechos pasados que retornan cuando se requieren –de manera inducida o no– sino que al volver a ellos generamos nueva memoria. Es un ciclo más que una línea del tiempo –de vida–, entonces ¿somos realmente los niños del kínder que están en nuestra memoria, o somos los niños del kínder que hubiéramos querido ser desde el ahora? Somos los niños que recordamos que fuimos, claro, pues el almacenamiento que hace la memoria es sinecdótico^[14]. La memoria está “hecha de pedazos y fragmentos

particulares. Un detalle, muchos detalles, son los recuerdos. Cada uno de ellos, cuando se destaca rodeado de sombra, se encuentra con relación a un conjunto que le falta” (De Certeau, 2010: 97). La memoria, entonces, almacena detalles que configuran el todo de la percepción. Nuestra memoria que no puede recordarlo todo, se apoya en la sinécdoque, así, almacena una parte, un detalle, que al recordar induce el suceso entero.

Recordemos lo que el inconsciente representa para Freud: “el depósito de las experiencias personales y subjetivas que el mundo consciente olvida y reprime” (Caballé Masforroll, I). Decimos entonces que en el inconsciente se encuentra la memoria del sujeto. Pero ¿a qué se debe que enviemos ciertas experiencias al inconsciente? En palabras de Freud, la resistencia del yo a recordar “está al servicio del principio de placer. En efecto: [la resistencia] quiere ahorrar el displacer que se excitaría por la liberación de lo reprimido” (1992b: 20), “¿quién es tan feliz como para no saber de la memoria como dolor?” (Braunstein, 2008b: 120). Nuestro inconsciente en su mecanismo nos hace olvidar ciertas cosas, a modo de protección, por miedo o por represión. Los mecanismos preferidos de las producciones del inconsciente son: la metáfora y la metonimia –de acuerdo con Lacan–, o la condensación y el desplazamiento –de acuerdo con Freud–. “Los recuerdos de sabores... olores, texturas, ruidos, voces y silencios, colores... u otras cosas vistas, se constituyen por desplazamientos y condensaciones de representaciones investidas por la pulsión y fijadas en lo inconsciente, representantes de escenas vistas u oídas que, a causa de sus vínculos con el deseo, no son registradas en su totalidad, sino en un detalle quizás accesorio” (Vallespir, 2009: 59). Es decir, los recuerdos se construyen a partir de fragmentos almacenados sinecdóticamente en la memoria y a través de las producciones del inconsciente, a saber, la metáfora y la metonimia. En el poema “La piel dorada de las bañistas” de Iveth Luna Flores (1988), vemos cómo la sujeto recuerda a su madre e introduce un elemento extraño, los alacranes. ¿Pero son alacranes verdaderos? ¿Tienen un carácter referencial? ¿Es al significado de *alacrán* a lo que nos remite la sujeto lírico?

La recuerdo sentada en el sofá de la sala, llorando
porque los alacranes subieron por el palo de escoba
y picaron sus manos mientras barría la casa.

Lloraba: ¿por qué me pican los alacranes?
¿por qué siempre a mí me pican los alacranes?
no lo entiendo (2017: 23).

Octavio Paz respondería que sí son verdaderos esos alacranes, pues “el poeta hace algo más que decir la verdad; crea realidades dueñas de una verdad: las de su propia existencia” (2018a: 107). Entonces, en la imagen poética, con pluralidad de significados, el inconsciente aparece. Es el inconsciente el que genera las imágenes poéticas. El poema demuestra que el significante *alacrán* es algo más, otra cosa. No se nota en esta primera mención, sino más adelante, cuando al concluir el poema accedemos a ese significante que predomina. Ella en su ahora, es invadida por esos alacranes:

Mientras se acaba la comida y la lenta marcha de alacranes
viene a visitar mi casa, un piquete en mi mano
y otro más cuando escribo
otro más cuando duermo y otro en mi sueño.

Y otro más cuando mamá llama
y otro cuando se acaba el dinero, y otro y otro y otro (Luna Flores, 2017: 24).

Vemos entonces un proceso del inconsciente hecho metáfora. Hay una transferencia de denominación, en la que *alacranes* sustituye a otro objeto por medio del vínculo que se establece en el poema. ¿Qué son los *alacranes*? Problemas de la vida familiar, problemas que se vuelven traumas^[15].

Lo que recordamos entonces no es lo que realmente sucedió. Pero hablarlo, contarlo, escribirlo, lo acerca un poco a la verdad, a la verdad del sujeto. El inconsciente, a través de sus producciones, sale a la luz en el discurso del sujeto por medio del proceso de enunciación. Lacan nos dice que el sujeto es un sujeto escindido (*Spaltung*), es decir, dividido psíquicamente, alienado en el lenguaje, que cuando más habla menos dice lo que realmente es. El inconsciente olvida, pero es en la palabra donde el inconsciente encuentra su articulación esencial: “El inconsciente es ese discurso del Otro en que el sujeto recibe... su propio mensaje olvidado” (Lacan, 2009: 413). Discurso del Otro del sujeto que le es ajeno a causa de la *Spaltung*. Sin embargo, la memoria se expresa con la palabra, al contar el recuerdo sólo podemos representarlo con el lenguaje, por lo que:

así como los sueños, las acciones fallidas, los lapsus, los chistes, los síntomas, los recuerdos encubridores, la transferencia, también la memoria es una formación del inconsciente y un resultado del conflicto psíquico. Como todos ellos, es metáfora, aunque, por supuesto, no puede ser desligada de la metonimia, así como no hay condensación sin desplazamiento (Vallespir, 2009: 60).

MEMORIA Y TEMPORALIDAD

Cuando recordamos lo hacemos desde el presente. Volvemos al pasado desde el presente. En el presente proyectamos el pasado hacia el futuro: “La memoria no restituye lo perdido, lo proyecta hacia adelante” (Braunstein, 2008b: 24). ¿Es el presente sólo una parte de la cadena del tiempo, el lugar desde donde se mira el pasado y se prevé el futuro? ¿O más bien el presente es la dimensión que reúne al pasado y al futuro en un mismo momento? Solemos considerar que el presente es el punto de partida que media entre la búsqueda hacia el pasado y la visión hacia el futuro. El presente, nos esclarece Vincenzo Vitiello, “es el que los contiene, los reúne y domina [al pasado y al futuro]. No hay pasado que no sea pasado del presente, que lo vuelve real al juzgarlo... No existe futuro que no sea futuro de un presente que, al proyectarlo, lo actualiza” (2007: 42). En palabras de Reinhart Koselleck “todas las dimensiones temporales están entrelazadas *in actu...*” (2012: 19). Si el presente es el instante, la memoria es ese instante: eternidad del instante, que contiene pasado y futuro. Un presente que además, siguiendo a Koselleck, siempre desaparece continuamente. Recordemos la idea del *Nachträglichkeit* de Freud: el deseo (en el presente) actualiza la experiencia primitiva (el pasado), la proyecta al futuro, es decir, el sujeto vuelve a ella y con ayuda del deseo la hacer posterior.

En el poema “Domingo” de Francisco Hernández (1946), el sujeto recuerda en tono patético al mirar por la ventana. Los recuerdos le llegan desde estímulos sensoriales externos y también desde estímulos nostálgicos internos. Casi en los últimos versos el lector se da cuenta de que el tiempo presente de la rememoración del sujeto, el infinito instante, congrega el pasado –“el beso de una joven muerta”, sus “últimas palabras”, su “mirada perdida”– y lo proyecta al futuro actualizando su presente, “No regresaré nunca”.

Además de ratas, hay niños en el parque.
Yo quisiera como ellos estar bajo la claridad
y correr de un muslo a otro sin previo itinerario.
Pero estoy como las ratas, a la sombra,
y cuando muerdo
una rebanada de jícama muerdo una pequeña
mariposa blanca.
Por mi pelaje fluye la sangre mineral del bosque.
Los pájaros me ven y levantan el vuelo de un bostezo.
En el agua podrida del estanque las nubes son los restos

de algún incendio recientemente naufragado.
El calor es azul, como el domingo,
y una gran gota de sudor
cruza mi vientre recordándome el beso
de una joven muerta.
A lo lejos, los nauseabundos muros de Mixcoac
son azotados por el mar.
Estoy tan solo, que cualquiera diría que estás conmigo.
Pasa un avión tan cerca,
que se lleva tus últimas palabras.
Pero aún así la ciudad es un miserable tragafuego
que impide el vuelo de las corolas amarillas.
¿En qué páramos estarás diseminando tus orgasmos?
Me río de quienes pasean a sus amantes y a sus perros
porque yo no tengo perro ni amante que me ladre.
Sudo miles de gotas de calor.
¿Caminaré al anochecer sobre las aguas frescas?
Husmeo entre los caños y me encuentro con una niña
que ha pasado toda su vida a la intemperie.
Busco en tu mirada perdida y me encuentro
con un sueño
que se insola bajo la protección de tu memoria.
Más allá de la línea del horizonte, alguien le venda el cráneo a la locura.
La libélula escapa de mis labios y eso significa
que ha llegado el momento de macerar
la carne de la mosca.
El amor es lo que estos niños felices desconocen.
Lo contrario del amor es una realidad olvidada
en lo más amoroso de nosotros mismos.
Limpio mis uñas y mi rabo en la huella que dejan los que aman.
Estoy tan solo que cualquiera diría que regresaré
a roer las entrañas de los animales domésticos
de la casa de fieras de tu alma.
Pero no.
No regresaré nunca.
Desde mi madriguera veo cómo el sol descubre los cristales de la tierra
y cómo un pequeño

de cabellera oscura le arranca los ojos a un gorrión.

En el presente es cuando se hace real el recuerdo. Pues el pasado ya no existe, sólo podemos representarlo en el ahora: “Because only what is present can be said to be real, what we know as the ‘past’ has no other existence but what we are capable of re-presenting of it here and now...” (Sturrock, 1993: 45). Con las características hasta ahora analizadas podemos afirmar que la memoria no es una facultad transparente ni unívoca, sin embargo, el sujeto desde el presente puede reunirse con su pasado sin forma y otorgarle una organización textual. Después de todo, podemos ser capaces de vivir nuestro presente por todo ese pasado que, aunque informe, nos contiene: “Nosotros podemos dominar nuestro presente, ya que podemos extraer los conocimientos sobre nuestra vida pasada y proyectarlos hacia el futuro”^[16]. (Markowitsch, Introducción, en Schmidt-Welle). Reinhart Koselleck habla sobre este pasado informe que no es cronológico y le llama “espacio de experiencia”: “La experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados”^[17] (1993: 338). En este espacio se encuentran reunidos completamente diferentes estratos del tiempo, “toda experiencia salta por encima de los tiempos, no crea continuidad en el sentido de una elaboración aditiva del pasado” (p. 339).

La memoria contiene la posibilidad entera de la vida. No se piensa en la posibilidad de realizar un acto sin que éste haya estado antes en el mundo de la realidad. Henri Bergson afirma que la realidad precede a la posibilidad, es decir, la posibilidad es todos los actos que se realizaron en el pasado. Si el objeto de la memoria es el pasado, las posibilidades del mundo están en la memoria. Sin memoria no se llevan a cabo los actos posibles. Sin embargo, es desde el presente, al actuar en la realidad, que se generan esas posibilidades. Al mismo tiempo que se genera la posibilidad cuando se actúa, se actúa desde la posibilidad pues ésta permanece en el pasado. El presente, nuevamente, es la instancia en la que se crea el pasado, el cual abarca hasta el futuro: “Lo posible es por tanto el espejismo del presente en el pasado; y como sabemos que el porvenir terminará por ser presente, como el efecto del espejismo continúa produciéndose sin descanso, decimos que en nuestro presente actual, que será el pasado de mañana, la imagen de mañana está ya contenida aunque no lleguemos a captarla” (Bergson, 2016: 48). Paradoja: es desde el presente que se construye el pasado, el cual es necesario para poder actuar en el presente y modificar el futuro.

Pero también es cierto que la memoria depende del futuro, puesto que es “el futuro desde el cual todo recuerdo tomará su sentido o se develará como privado de él” (Braunstein, 2008b: 17). Encontramos aquí el *Nachträglich* o la característica retroactiva de la memoria. La memoria también procede del futuro, sin él no podríamos otorgarle valor, sentido, motivación a lo que recordamos. Un futuro que siempre será presente. De ahí que la memoria sea reconstrucción y representación, hay un después que logra articular la memoria. Se mira retroactivamente. El *nachträglich*, lo *a posteriori*, lo retroactivo de la memoria se debe describir desde la idea del tiempo. Para Braunstein se representaría con la idea de los oráculos^[18]: “El futuro anterior, ‘habrá sido’, es el tiempo verbal con el que se escribe el guion... de la vida de todos” (2008b: 125). Es decir, lo que nos sucedió en el pasado habrá sido importante en función del presente y del futuro, de lo que nos pasa y nos pasará. El recurso de la memoria para construirse a sí misma es metaléptico^[19].

A pesar de todo, “el referente último de la memoria sigue siendo el pasado” (Ricoeur, 2004: 23). Pero ¿se puede dar a conocer todo el pasado? ¿La memoria es capaz de mostrarle al sujeto el pasado? Walter Benjamin nos dice en su tesis *V Sobre la historia* que “el pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible” (2008: 39). ¿No nos recuerda lo anterior a la *alétheia* griega? Pero si es imposible recuperar el pasado ¿qué recuperamos cuando recordamos? Yves Bonnefoy nos respondería diciendo que construimos nuestra memoria. La conciencia de la temporalidad finita del hombre es importante para la idea de la memoria en sí. Conceptualizar aspectos de nuestra vida nos llevará a hablar de una memoria construida: “la memoria del ‘Yo’ [*Je*] original por sobre el ‘yo’ [*moi*] construido; en otras palabras, la conciencia de sí como finitud, en el tiempo que va desde el nacimiento hasta la muerte y no simplemente sobre el cuadrante de los relojes” (2017: 202). Pero ¿quién puede tener la capacidad de mirar su completa temporalidad mientras recuerda? Mirar todos los aspectos de la vida en un solo instante. La idea de Yves Bonnefoy me lleva a decir que la memoria es ahora, en el momento en que recordamos. Vuelvo a la idea del principio: la memoria está en el instante, es el instante.

IMAGEN DIALÉCTICA

Walter Benjamin nos plantea una visión del tiempo diferente al lineal y homogéneo histórico, una concepción en la que el sujeto debería hacerse cargo

del pasado, desde el presente, aceptando la responsabilidad del futuro, no sólo dejar que la flecha del tiempo avance. El sujeto “adosado al futuro y haciendo frente al pasado, al que tiene, no detrás de él, sino frente a él. Y este punto es esencial: el pasado está enfrente, el futuro atrás...” (García de León, en Echeverría, 2014: 110). El *Angelus novus* es arrastrado “irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso” (Benjamin, 2008: 44).

En esta idea de detener el progreso, de ir en contra de la repetición lineal, es que surge la imagen dialéctica, que busca “la confrontación chocante en la cual el momento presente pueda releerse a sí mismo y que permita al pasado interpretarse de nuevo en el presente” (Eagleton, 2012: 75). Interpretarse para poder redimirse. En la idea de que el pasado reclama sus derechos es que Walter Benjamin reconoce la importancia del recuerdo para que el pasado se reconozca en el presente: “El pasado reclama sus esperanzas revolviéndose en la experiencia de los seres humanos del presente que lo recuerdan y lo recrean” (Grave, 2019: 154). Respecto a la imagen dialéctica Benjamin menciona que “lo que ha sido de una determinada época es sin embargo a la vez lo que ha sido desde siempre” (2016: 466); esta imagen dialéctica al confrontarse con el pasado puede cambiar el curso del presente y por supuesto del futuro. Tenemos entonces la idea de que “la memoria puede hacer cambiar la historia no sólo hacia adelante sino hacia atrás” (Rabotnikof Maskivker, en Echeverría, 2014: 164). Voltar a mirar el pasado para modificar el presente que no se corresponda con él. He ahí la idea de redención.

Walter Benjamin propone para redimir el pasado un tiempo presente absoluto, el “tiempo del ahora, [*jetztzeit*]” (2008: 51), que le dará al pasado la vitalidad para detener el progreso de la historia y recuperarse a sí mismo. Se trata de “un presente que no es tránsito, en el cual el tiempo se equilibra y entra en un estado de detención” (p. 53). La imagen dialéctica es pues la conciencia del pasado con una carga de futuro desde el tiempo detenido en el presente^[20].

No es que lo pasado arroje luz sobre lo 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 (Benjamin, 2016: 464).

Es la rememoración involuntaria que se le aparece al sujeto: "... la imagen surge allí donde el pensamiento –la reflexión, como muy bien se dice– parece imposible, o al menos se detiene: estupefacto, pasmado" (Didi-Huberman, 2004: 56). La imagen dialéctica se trata de un detenerse, el instante relámpago en el que la continuidad del tiempo se detiene, y el pasado se alumbra: "La imagen dialéctica es un relámpago que va por sobre todo el horizonte del pasado" (Benjamin, 2008: 73). Esta iluminación que proviene de los dos momentos del tiempo, presente y pasado, genera una constelación, en la que el pasado al reconocerse en el presente –"lo que ha sido desde siempre"– puede redimirse. Se trata de un instante de rememoración en que el pasado se reconoce como igual con el presente. Entonces, la imagen dialéctica supone un instante pleno en el *jetztzeit* que detiene el progreso, que detiene la continuidad temporal. Pero no como la discontinuidad bergsoniana que es usada por el sujeto para constatar el paso del tiempo, el paso del sujeto por la vida, sino una discontinuidad que busca modificar el futuro desde la congregación luminosa del pasado y el presente: "Uno de los grandes poderes de la imagen consiste en producir al mismo tiempo *síntoma* (una interrupción en el saber) y *conocimiento* (la interrupción en el caos)" (Didi-Huberman, 2019: 25).

La redención del pasado, en el caso que nos ocupa y no ya en el materialismo histórico, nos interesa cuando pensamos en "las fisuras de nuestro propio destino, como las personas con las que nos abstuvimos de dialogar, las despedidas que no consumamos con un abrazo, las compañeras de la escuela que no besamos, los amigos con los que no nos disculpamos después de haberlos ofendido... nos llevan a asentir, con Benjamin, que en la representación que nos hacemos de la felicidad late inseparablemente la de redención" (Grave, 2019: 162). ¿Es la redención acaso el arrepentimiento de los actos no realizados, o más bien es la búsqueda de la oportunidad de lo que no pudo ser? La redención es saldar ese pasado nuestro tormentoso, humillado, para no repetirlo más y modificarlo, deslindar el futuro de lo que "ha sido desde siempre". Porque esas fisuras nos hacen ver que el pasado podría haber sido distinto, por lo que esos momentos sufridos siguen siendo parte de nuestro presente. Se engendra así la idea de que las cosas podrían ser diferentes. Avanzar y no sólo repetir. Pero avanzar no es siempre ir hacia adelante.

La imagen dialéctica, en ese sentido, será utilizada más adelante en el análisis no ya para hablar sobre el pasado histórico en general sino para adecuarla a la propia historia individual. La imagen dialéctica es pues la búsqueda de preservar todo el pasado, no sólo los hechos más importantes; desde ella, el

sujeto que escribe su propia vida pasada dejará memoria de todos los pequeños momentos que pueden quedar en el olvido. Para Walter Benjamin “la memoria es ante todo rescate de imágenes únicas que corren el riesgo de perderse para siempre” (Rabotnikof Maskivker, en Echeverría, 2014: 162).

En el poema “Arles 1996-Mixcoac 1966” de Marco Antonio Campos (1949) podemos notar la redención del pasado, la soledad que ha sido y sigue siendo, desde la imagen dialéctica. Además del recordar de los pequeños instantes que parecen perderse.

Ahora el mistral en su furia agarra todo, lleva todo,
arrebata todo: follajes, olas, olores, el color de las
faldas de las mujeres, las miradas desde
las ventanas, el amarillo quemado de las casas.
Miro desde el muelle el puente de un extremo a otro,
de un barrio a otro, a una ciudad que se desvae,
a una soledad que crece, que no ha dejado de crecer.
Teníamos diecisiete años y el patio de la escuela
era inclinado y grande y no necesitábamos decir
ayer porque *mañana* ilusionaba todo.
¿Qué ayer puede tenerse a los diecisiete años?,
pienso, mientras el Ródano se aleja bajo el puente
y las golondrinas se ponen de amarillo
para medir el trigo y llamean de azul
para anidar el cielo.
¿Y qué pájaro sabe decir *adiós* como las golondrinas?
¿Qué pájaro mide treinta años en un adiós sin fechas?
Entre ella y las golondrinas quedaba
el verano a la distancia.
El mistral se contrapone a las ventanas,
las miradas huyen, y yo lo oigo, y hay algo
en él, algo, algo en el viento poderoso
—la fuerza, la fiereza, el combate—
que yo hubiera querido comparar a mi vida
—mientras el viento golpea los plátanos, la fachada
del cine y golpea de nuevo la fachada de
la capilla. Golpea.
¿Hubiera sido? Hubiera sido, sin duda.

Pero hoy sólo oigo el mistral sobre el follaje,
la rabia del mistral tremendo en pandemónium,
y el puente se ahuyenta, la ciudad se borra,
antes, claro, de esos diecisiete años, cuando
yo decía en el patio: “Eres la reina”, y ella
me decía: “No sé... Tal vez...” (Argüelles, 2017: 532-533).

Podemos ver que la continuidad temporal es necesaria para la memoria. La continuidad hace efectivo el recuerdo: al avanzar en el tiempo –desde el futuro– el sujeto mira el pasado –que fue presente– como un detenimiento en esa continuidad temporal, un corte en el avanzar del tiempo. Se suele pensar casi exclusivamente en el pasado como el lugar en el que está la memoria. Sin embargo, como hemos visto en este apartado la memoria requiere de toda la continuidad temporal para hacerse. En el pasado encontramos lo que podemos proyectar hacia el futuro; en el presente –que alguna vez fue futuro– contenemos los otros dos momentos: miramos al pasado y miramos al futuro; y desde el futuro construimos retrospectiva y retroactivamente el pasado. En realidad, es desde el presente que se construye la memoria. Tendríamos que cambiar entonces la idea y atrevernos a decir que el lugar de la memoria es el presente. Ya que la función de la memoria es “fundar un presente en relación con el pasado” (Sarlo, 2005: 135) y con el futuro. Al final se trata, a la hora de recordar, de hacer asequible el tiempo individual en el que cada sujeto vive: “No podríamos tener memoria si ella no fuese, ante todo, memoria del presente” (Virno, 2003: 20). La memoria es en el presente, en el ahora que es la nada, la memoria no está en lugar alguno, se construye al recordar, “al pasado se lo hace al escribirlo” (Braunstein, 2008b: 195).

EXCESOS DE LA MEMORIA

Con las características que he desarrollado hasta ahora podemos considerar la memoria como un gran mecanismo que nos otorga lo que ahora somos y que nos proyecta hacia el futuro. Pero no podemos confiar plenamente en ella. ¿Es cierto que todo lo que recordamos es nuestro? “All that we can share of the past, even with ourselves, is what we are capable of saying or writing about it” (Sturrock, 1993: 24). No tenemos otro medio para referirnos al pasado que la memoria; cuánto de lo que recordamos es realmente el pasado. Proust afirma que el pasado que recordamos con el uso del intelecto, la memoria voluntaria,

no es nada de nuestro pasado real, la información que ésta nos proporciona sobre el pasado no conserva nada de éste.

La memoria puede fallar. El acto de rememorar, todos los movimientos que realizamos en la mente buscando nuestro pasado, tiene principio en el sujeto que recuerda: “El punto de partida de la rememoración sigue estando en el poder del explorador del pasado, aunque el encadenamiento que de ello resulta derive de la necesidad o del hábito” (Ricoeur, 2004: 37). Además, en la búsqueda del momento pasado se abren diferentes rutas para llegar a él y siempre podemos perdernos en falsas pistas. La memoria es, a pesar de todo lo anterior, lo único que tenemos para significar que algo ocurrió en el pasado. Somos nuestra memoria. El siguiente poema de Elva Macías (1944) refleja lo anterior.

Supe de mi regreso
desenvolviendo nombres y señales
asignando regalos a la curiosidad.
Reproduje las voces anteriores,
traté de restaurar la imagen extraviada
y se desvaneció en el lienzo
sin matices (2012: 17).

POSMEMORIA

La memoria es también una construcción de la sociedad y a pesar de que podemos decir que recordamos no tenemos ninguna prueba fehaciente de ese pasado que es nuestra memoria y que nos configura. He dicho ya que la memoria es el lugar donde se desarrolla la identidad individual, es pues un lugar privilegiado, es además “el lugar donde nace y se desarrolla la civilización occidental” (Vitiello, 2007: 21). La memoria es El Lugar. Lugar común: la memoria es el lugar de la historia. Carlos Pereda (2013) habla de la posmemoria, la cual hace referencia a una memoria histórico-cultural que se hereda de generación en generación^[21]. La divide en tres condiciones: a) recordar pérdidas en comunidad –se refiere a recordar calamidades sociales que cuentan nuestros familiares cercanos–; b) valor moral o político de recordar esas pérdidas –se buscan buenas razones para retener esos recuerdos–; y c) resistencia contra la desmemoria –la comunidad se resiste a olvidar dichas pérdidas^[22]– (apartado: *TIERRA NATIVA*). Esta memoria que recuerda hechos que no nos ocurrieron pero que perduran en nuestra memoria por

manipulación, hacen que la fiabilidad del suceso se cuestione: “El peso de la historia en las memorias colectivas es entonces muy variable, desde la ausencia hasta la obsesión, en una gama muy amplia. Y los grandes acontecimientos colectivos están interiorizados de manera desigual” (Rioux, 1999: 354). Porque “el testimoniar un hecho nos obliga a colocarnos en cierta perspectiva que elige y privilegia recuerdos” (Rodríguez Brondo, 2017: 27). Entonces eso que recordamos moralmente nos da identidad y sin embargo no nos ha ocurrido, pero nos afecta. Pereda (2013) dice que la mayoría de la posmemoria tiene que ver con herencias familiares. No se han vivido esas experiencias, pero se conocen y pueden asegurarse como vividas por la trasmisión de las historias.

El término posmemoria “not only hints at an intrinsic belatedness in remembering –a belatedness that displaces the recollection of one, two, or more generations– it also gestures at an inherent vicariousness: the memories in question are substitutional, as they stand in for missing firsthand witnessing” (Alloa *et al.*, 2015: 3). Se adopta el testimonio y se sustituye a la persona que recuerda estos eventos. La segunda generación es el vicario de la facultad de recordar los hechos de la generación que los padeció, “es decir: la posmemoria sería la ‘memoria’ de los hijos sobre la memoria de sus padres” (Sarlo, 2005: 126). El duelo es una cuestión importante para la generación de la posmemoria ya que si este no existe en sujetos sobrevivientes a tragedias “these traumatic memories that have not been worked through are handed down to the subsequent generation, thus turning postmemory into the result of an entire generational remove” (Alloa *et al.*, 2015: 3). Existe una predisposición a recordar al nacer bajo estas características. Freud diría que sin la descarga de afecto el recuerdo se vuelve patológico: “Un ultraje devuelto, aunque solo sea de palabra, es recordado de otro modo que un ultraje que fue preciso tragarse” (1992: 34). Además, este tipo de memoria según Marianne Hirsch no se hace a través del recordar –puesto que no somos los que padecieron los hechos, ni los testigos– sino que se realiza a través de “imaginative investment, projection, and creation” (2008: 107). Se trata de recuerdos en los que se requieren capacidades intelectuales creativas. La vida del sujeto está desplazada al grabar los recuerdos que no son propios. El sujeto es definido por un trauma y su experiencia está entonces determinada incluso antes de su nacimiento. Es una memoria recolectora, mas no reconectora de experiencias; recolecta las ajenas para formarse y formar al individuo.

El poema “Mina 1004” de Jeannette L. Clariond (1949) es un ejemplo de un sujeto que recuerda desde una memoria afectada (*pathos*) y también desde una

heredada (posmemoria). Lo que la sujeto recuerda, por la interrupción de la voz de los enunciadores (el padre y la madre), parecería no ser lo que vivió, sino lo que vivió desde las experiencias de sus padres: “Vi a mi padre envolverla en una sábana”. Lo vio porque lo presencié, pero también pudo verlo porque su padre se lo contó.

Arder, yo vi a mi abuela arder.
Agosto. Chihuahua, 1956. Ella ardió,
su fuera y su dentro, ardió en la calle Mina 1004.
Vi a mi padre envolverla en una sábana, el colchón ardía;
las cortinas, la alfombra, su vestido
ennegrecieron. Todo lo recogió.
“No hagan ruido, su madre está cansada”.
Lo vi salir de luto esa tarde de agosto con su corbata negra.
La recogió. Ceniza y llanto recogió.

El humo de la abuela en el zaguán, las tías
sorbiendo ásperos los grumos del café.

Había que borrar lo oscuro que dolía,
disolver la sal, el llanto,
abrazarse y sofocar el temblor del viaje.
Escuchar a Paul Anka y en la falta de pulso
rayar el disco de 45 revoluciones por minuto.

Por instantes vivía, por instantes
todo fue púrpura: ella, el
cansancio, las frondas de los álamos. Después
el vidrio, el vidrio en el cedro,
el rostro quemado bajo el humo.

Ella, mi madre, también ardió. En lágrimas su sonrisa apagada:
“Arréglame el pelo, me dijo, déjame salir
a ver si ya está seca la ropa”.

Tuve miedo. De que sus pasos lentos no volvieran, de la tersura
de la hoja, del sigiloso carcomer,
del reseco peso de la hiedra, ya sin muro, del
florero en la cocina, sin flores. De ese cuarto ciego con su muerte tuve

miedo.

De mí misma y el filtrarse del viento
que se llevaba el polvo de los sicomoros.

Para Marianne Hirsch la posmemoria es la memoria patógena que genera enfermedad, es un peso, un lastre para las siguientes generaciones. Pero significa también, como Carlos Pereda lo deja ver, un recordar para modificar el futuro –¿nos recuerda a la imagen dialéctica de Benjamin?–. Una imposición para las nuevas generaciones que busca evitar el olvido. Tenemos así dos maneras de concebir la memoria desde el uso del prefijo pos-, el cual, de acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española significa “detrás de” o “después de”. La primera acepción nos hace pensar más en la idea de Marianne Hirsch, lo que está detrás de la memoria del sujeto: las calamidades, los eventos traumáticos que han generado esa memoria y que condicionan al sujeto a concebirla como una enfermedad. La segunda acepción nos conduce a la idea de Carlos Pereda, que tiene que ver con la acción que puede generarse desde la memoria heredada, la cual es importante para no olvidar el pasado ya que podría ayudar a modificar el futuro.

Para Beatriz Sarlo, el término posmemoria no implicaría una memoria diferente a la habitual. Para ella, posmemoria podría llamársele “al discurso donde queda implicada la subjetividad de quien escucha el testimonio de su padre, de su madre, o sobre ellos” (2005: 132). Todos los recuerdos familiares no propios que el sujeto reconstruye serían posmemoria, por lo que para ella no es relevante usar el término, puesto que no designa diferencias en cuanto a las características de la memoria. El término posmemoria, para Sarlo, es innecesario, ya que son “memorias de la memoria familiar” (p. 132). Sean esos recuerdos nuestros o diferentes de los habituales, lo que importa resaltar en la presente investigación como posmemoria es que ésta se construye de recuerdos impuestos o tomados como propios de experiencias que el sujeto no experimentó en carne propia. Es decir, la posmemoria es una reconstrucción, una representación de hechos que muchas veces el sujeto que recrea el recuerdo no experimentó. Decir entonces que la memoria otorga la identidad individual es mentir. Néstor Braunstein afirma: “La memoria del propio pasado es una *creencia* necesaria para la sobrevivencia” (2008b: 87). Pues, al final, casi todo lo que somos capaces de recordar es un constructo, nuestra memoria es toda la información intencionada colectiva e individual que mantenemos.

Maurice Halbwachs dice que para confiar en nuestros recuerdos acudimos al otro, confrontamos los recuerdos, para confirmar los hechos y desde allí nos apoyamos para creer que lo que recordamos es cierto (2004: 26). Necesitamos de los otros para construir los recuerdos. Nuestra memoria es incapaz por sí misma de generarlos. Es a través de los estímulos que provienen de fuera que podemos recrear los recuerdos, reconfigurar la memoria. ¿Estamos nuevamente ante la idea de que la memoria voluntaria (*anamnesis*) no es capaz de otorgarnos los verdaderos hechos del pasado? Para Halbwachs la memoria está en los otros, ya que el grupo social en el que el sujeto se encuentra le otorga los recuerdos, si se aleja de aquellas personas entonces ya no recordará eso sino algo diferente, lo que surge de su nuevo contexto social: “Olvidar un periodo de la propia vida es perder contacto con aquellos que nos rodeaban entonces” (p. 33). La memoria es también una construcción entre individuos, se da necesariamente en la sociedad.

Cuando se usa la expresión “memoria individual” inevitablemente se hace referencia a un difuso, móvil continuo personal-social de la memoria en el cual circulan recuerdos espontáneos verdaderos, pero también algunos falsos recuerdos, datos verdaderos, pero también algunos datos falsos, junto con recuerdos verdaderos y falsos individual o socialmente inducidos, muchas valoraciones y revelaciones implícitas de diverso valor y, además, se encubren o se pasan por alto recuerdos y datos verdaderos. (Pereda, 2013: apartado 2.3)

Hablando sobre los falsos recuerdos no podemos omitir mencionar los recuerdos encubridores de Sigmund Freud como un fracaso de la memoria^[23]. En su ensayo “Recuerdos de infancia y recuerdos encubridores” expresa la naturaleza tendenciosa y selectiva del acto de recordar. Los recuerdos que parecen ser indiferentes o accesorios –quién sabe cuántos de ellos– en realidad podrían ser el encubridor de otro recuerdo reprimido: “Los recuerdos indiferentes de la infancia deben su existencia a un proceso de desplazamiento (descentramiento); son el sustituto en la reproducción (mnémica), de otras impresiones de efectiva sustantividad cuyo recuerdo se puede desarrollar a partir de ellos por un análisis psíquico, pero cuya reproducción directa está estorbada por una resistencia” (1991: 48). Entonces los primeros recuerdos de la infancia son una huella mnémica elaborada posteriormente a ella. En el poema “El afilador” de Alejandro Albarrán Polanco (1985), podemos ver que hay un recuerdo de infancia, generado por el ruido del afilador, con el que empieza el recuerdo, un recuerdo extraño de cuchillos que se va enlazando con

pensamientos suicidas y con el ahora del sujeto. Pero ese cajón oscuro de la cocina lleno de cuchillos sin filo ¿encubre algo más?

Un poema que sea un afilador cruzando la avenida sonando su sicu. “El afilador”, gritará una niña, corriendo por el pasillo de su casa para avisarle a su mamá. La madre, seguramente, le dará a la niña los cuchillos que ya no cortan, los que esperan en un cajón en la cocina. Alguien en esa casa, antes de dormir, pensará en el filo. En los cuchillos dentro de un cajón especial en la cocina. Y ese pensamiento será oscuro, pero habrá un brillo repentino, el del cuchillo, el de los cuchillos, un brillo como una escena de cine: oscuro, oscuro: brillo. Su cabeza entonces estará repleta de cuchillos sin filo. Su cabeza será el cajón de la cocina. Pensará en el precipicio. Pensará en saltar. Siempre me he imaginado el filo como un límite. “Estás al filo de...”, ¿al filo de qué? Del precipicio. Será por los desfiladeros. Entonces me veo parado en el filo de una montaña o de un edificio, me veo parado en el borde de un cuchillo. Entonces me imagino la caída. Allá voy, de espaldas y sin ojos, voy cayendo. ¿Vienes conmigo? A veces quiero que los poemas sean un afilador cruzando la avenida sonando su sicu, para salir corriendo por los pasillos de la casa vieja de mi madre, para que ponga en mis manos los cuchillos, los que guardaba en un cajón especial en la cocina, y dárselos al afilador y regresar a casa, y acostarme, y quedarme ahí, en mi cama, con mi cabeza oscura, imaginando el brillo (2013: 196).

LA EXPERIENCIA AURÁTICA

La imagen dialéctica, hemos visto, se refiere a que “lo que ha sido de una determinada época es sin embargo a la vez lo que ha sido desde siempre” (Benjamin, 2016: 466). Es decir, el pasado que se ha repetido una y otra vez. Esta repetición –en esta ocasión una repetición que no hace la diferencia– es el curso de la historia que Walter Benjamin llama el progreso. Pero la repetición también hace referencia a la novedad, a lo siempre nuevo, a la reproducción de la mercancía en el mundo moderno. Esta reproducción acentúa la idea de que en el mundo del progreso se busca olvidar el pasado, dejarlo atrás y comenzar siempre de nuevo. La repetición provoca la pérdida del aura, la pérdida de la experiencia aurática. Darse cuenta de esto es la imagen dialéctica, desde ésta se busca reivindicar todo ese pasado repetido ¿para reencontrarnos con la autenticidad, con el aura? Pero ¿qué es el aura y en qué sentido juega un papel dentro de la memoria individual?

Walter Benjamin utiliza el término de aura para expresar una característica de la auténtica obra de arte, la cual se pierde “en la época de su reproductibilidad

técnica”: “¿Qué es propiamente el aura? Un entretreído muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (2003: 44, 47). Esta definición remite a “la presencia de lo ausente” (Ricoeur, 2004: 60), el rasgo común de la memoria. El acto de recordar trae la realidad anterior al presente. Terry Eagleton cuando escribe sobre el concepto de aura dice que “la experiencia aurática sólo puede ser recuerdo” (2012: 66); así al enlazar la idea de Freud sobre las huellas mnémicas que son captadas sin tener conciencia –pues ésta no permitiría que la percepción ingresara completamente–, menciona que al ser recordadas estas experiencias se accede a las huellas que “están en la raíz de la experiencia aurática” (p. 65). Ahora, aquellas experiencias que se perciben a plena conciencia y que no permiten acercarnos a lo aurático son las que tienen que ver con la repetición: “Las transformaciones en las técnicas de reproducción afectan el modo en que nos percibimos en el mundo porque ellas alteran el mundo y modifican y ‘amplían’ las capacidades de nuestro aparato perceptivo” (Grave, 2019: 64). Al ampliar la percepción, es decir, al percibir más y a conciencia, las huellas mnémicas no se generan, entonces se pierde la experiencia aurática, se deja de tener una memoria auténtica.

Walter Benjamin pone la huella y el aura en relación: “La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros” (2016: 450). Sólo puede algo apoderarse de nosotros cuando no tenemos plena conciencia, como en la posesión griega (*incursio*) o la afección (*pathos*) aristotélica. El aura es el recuerdo que nos invade, que se apodera de nosotros. Así es como se comprende que las experiencias cuando son experimentadas a plena conciencia no dejan una marca, son experiencias carentes de aura. Si al recuperar la experiencia aurática generamos huellas mnémicas, se tienen recuerdos auténticos, recuerdos verdaderos. Alcanzar un pasado aurático sería dejar que el aura se apodere de nosotros.

El siguiente poema de Roberto Amézquita (1985) es un ejemplo de un recuerdo como experiencia aurática. Hay un recuerdo afectado (*mneme*), es el aura que se apodera del sujeto, que lo lleva a recordar la experiencia lejana del hambre, pero se siente una cercanía de la cosa, la experiencia aurática provoca estos destellos del pasado. Y es, como en el conocimiento místico de la posesión, algo incapaz de contarse, una verdad que se descubre a través del aura.

Me veré en la banqueta lo recuerdo
más nítidamente
que si fuera cierto.

Me deslumbra una hogaza, joya en la vitrina,
busco un tercio de fierros en la bolsa
pero ahí sólo brilla la gema del hambre.

Así lo veo o así lo recuerdo el día de hoy,
con azúcar dispersa en el plato de mañana,
pienso entonces el pan que no comí,
y los veinte minutos
en que fijos los ojos hasta hoy, no supe
si la panadería o jamás
si hogaza y pan y si hasta ahora en la vitrina,
si no puedo ya probar el pan del sueño
sino remojado tristemente
en el agua corrupta de mi propio engaño.

Me gustaría resaltar que, en todos los casos de memoria expuestos aquí, hay unas características generales que los engloban en dos tipos. Designaré al primero como *memoria efectiva*, ésta se da de manera inconsciente, los estímulos son generalmente dados desde fuera del sujeto, y se tiende a considerar estos recuerdos como verdaderos, aquí tendríamos a: *mneme*, la memoria involuntaria, los lapsus, los sueños, la experiencia aurática... El segundo es la *memoria reconstruida*, ésta es consciente y depende por completo del sujeto, los recuerdos de esta memoria son reconstruidos, recreados, aquí pondríamos a: *anamnesis*, la memoria voluntaria, los recuerdos encubridores, la posmemoria... ¿Quiere decir que la memoria reconstruida es la que podemos contar y escribir, pero la memoria efectiva sólo podemos experimentarla? ¿Al querer contar la memoria efectiva fallamos, no logramos contarla?

NOTAS

[1] Tomo aquí la teoría de la continuidad psicológica, en la que la identidad de una persona está constituida por estados mentales, es decir estados de memoria. Intentar

integrar la memoria en otras teorías ontológicas como la animalista, donde la identidad de la persona depende del organismo biológico, requeriría llevar a cabo una investigación distinta de la que aquí se presenta. Ver Alvarado Marambio, José Tomás (2016).

[2] Georges Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* expone que para que un evento inimaginable sea creíble, las imágenes son el mejor testimonio concreto, si nada más queda. Pero pone al lenguaje y a la imagen en el mismo nivel cuando se trata de la memoria. "... en cada acto de memoria los dos —el lenguaje y la imagen— son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas..." (2019: 49).

[3] El diccionario universal de mitología dice para *hypar*: "Palabra cuyo oficio entre los griegos servía para expresar las dos señales sensibles de la manifestación de los dioses, esto es, los sueños, ó alguna realidad, ya mostrándose ellos mismos, ya haciendo sensible su presencia por medio de alguna maravilla" (Grimal, 1989: 65).

[4] La cura también podía darse con *onar*, que sería el sueño benéfico que llegaba después del rito que se hacía en los santuarios griegos entre el siglo V a. de C. y el siglo II d. de C. (González Zymla, 2007). Para Barthes *onar* es "el sueño vulgar", el sueño nocturno (2004: 88).

[5] Dice Jean-Pierre Vernant que no es que "los dioses griegos sean personificaciones de fuerzas o fenómenos naturales. Se trata de otra cosa. El rayo, la tempestad, las altas cumbres no son Zeus; son de Zeus. Un Zeus mucho más allá de ellas que las engloba en el seno de una Potencia que se extiende a las realidades, no físicas sino psicológicas, éticas o institucionales" (2001: 9).

[6] La definición nos recuerda a la imagen poética de Octavio Paz, la cual, "dice algo sobre el mundo y sobre nosotros mismos y... ese algo, aunque parezca disparatado, nos revela de veras lo que somos" (2018: 107).

[7] El sujeto lírico se entiende en esta investigación como una conciencia de construcción. Mutlu Konuk Blasing lo explica de esta manera: "El referente del poema lírico no es una entidad individual preexistente que podemos ver o imaginar sino un 'Yo' que debe ser escuchado como la elección de palabras, la intención de los sonidos para tener sentido y la tropificación de la brecha entre la sensación y la cognición" (2007: 31), pero que tiene una identidad con la firma poética. Ver apartado *NOCIÓN DE SUJETO*.

[8] En la filosofía de la India se habla también de una memoria que no necesita de la conciencia y que se manifiesta por un estímulo. "La impresión latente del recuerdo es *sva-vyñjaka-añjana*: solo se manifiesta (*añjana*) cuando encuentra su propia causa de manifestación (*sva-vyañjaka*). Es decir, solo se aviva el recuerdo cuando se percibe el recordatorio" (Pujol Riembau, 2016: 38).

[9] Sigmund Freud en su ensayo "Más allá del principio de placer" nos explica que las experiencias que se viven a plena conciencia no dejan huellas mnémicas en el inconsciente tan fuertes como las que se viven sin ser registradas con la conciencia: "huellas permanentes que son la base de la memoria, vale decir restos mnémicos que nada tienen que ver con el

devenir-consciente. A menudo los más fuertes y duraderos son los dejados por un proceso que nunca llegó a la conciencia” (1992: 25). Por otra parte, Víctor Hernández Espinosa define la huella mnémica como “un concepto fronterizo entre lo que podríamos llamar la inscripción neurobiológica de la experiencia sensorial y la búsqueda intencional (psicológica) de la experiencia original o, dicho con otra terminología, entre la excitación sensorial primaria (huella mnémica) y el deseo excitante del reencuentro (deseo)” (p. 4).

[10]. Muerte de la experiencia aurática. Ver apartado LA EXPERIENCIA AURÁTICA.

[11]. Lo retroactivo de la memoria recuerda a los oráculos. “*Habrán sido oráculos una vez que se hayan cumplido*” (Braunstein, 2008b: 107). Cuestión que desarrollaré en el apartado: MEMORIA Y TEMPORALIDAD.

[12]. “En las *Cuestiones tusculanas* IV, Cicerón define la palabra deseo: *Desiderium est libido videndi ejus qui non adsit*. Palabra por palabra: deseo es la libido de ver alguien que no está allí” (Quignard, 2019:11).

[13]. Ver apartado MEMORIA Y TEMPORALIDAD, en el que se desarrolla la idea de reunión de las tres dimensiones temporales. El presente congrega en el instante al pasado cuando lo juzga, y al futuro al proyectarlo. El lugar de la memoria es el instante.

[14]. La sinécdoque es una figura retórica “que se basa en la relación que media entre un todo y sus partes” (Beristáin, 1995: 464). Hay dos tipos de sinécdoque: La sinécdoque generalizante que por medio de lo general expresa lo particular, por medio del todo la parte. Se trataría de una sinécdoque que expresa sus relaciones de manera deductiva. Por el otro lado, la sinécdoque inductiva sería la particularizante en la que se expresa por medio de lo particular lo general, por medio de la parte el todo (pp. 464-465).

[15]. Se define trauma como: “Acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica” (Laplanche y Pontalis, 2004: 447).

[16]. Ésta es una característica de la posmemoria: “looking backward rather than ahead and of defining the present in relation to a troubled past rather than initiating new paradigms” (Hirsch, 2008: 106).

[17]. El horizonte de expectativa es el otro concepto desde el que Reinhart Koselleck, en *Pasado Futuro*, define al tiempo histórico, el cual se da en la tensión entre el espacio de experiencia y el horizonte de expectativas, un futuro anticipado: “Esperanza y temor, deseo y voluntad, la inquietud, pero también el análisis racional, la visión receptiva o la curiosidad forman parte de la expectativa y la constituyen” (2012: 338).

[18]. En Walter Benjamin la luz que da la imagen dialéctica genera que la adivinación pueda darse desde el pasado. La “mirada de vidente se enciende ante las cumbres de los acontecimientos de antes, que se acumulan en el pasado” (Benjamin, 2008: 78).

[19]. Mutlu Konuk Blasing al hablar sobre el psicoanálisis dice que éste “is a metaleptic

search for antecedents to motivate consequents in a way that grants meaning to the present and to the past, as an “I” created by the narrativizing comes to figure itself as the agent of the narrative” (2007: 32).

[20]. La memoria de la que habla Bergson como una discontinuidad en la continuidad de la vida, es ese detenimiento en el presente que ayuda al sujeto a comprenderse desde el pasado. Ver el apartado: SUJETO Y MEMORIA.

[21]. Al tratarse de una memoria histórica, me parece que la posmemoria busca ir en contra de las políticas de la memoria, las cuales son la “acción deliberada, establecida por los gobiernos o por otros actores políticos o sociales con el objetivo de conservar, transmitir y valorizar el recuerdo de determinados aspectos del pasado considerados particularmente significativos o importantes” (Grosso, 2002: 192). Desde mi punto de vista la posmemoria busca una perspectiva de responsabilidad ética y moral al momento de recordar los olvidos. Es un término que está relacionado también con la idea benjaminiana de mirar la historia a contrapelo.

Jean-Pierre Rioux marca una distinción entre la memoria individual y las memorias comunes manipuladas: “por su lado una memoria individual, cíclica, apegada a lo cotidiano y a la historia de la vida personal y familiar (con, por ejemplo, una fuerte valorización de la adolescencia), [por otro] una memoria colectiva, ampliamente organizada en el exterior por el Estado, la escuela, las organizaciones políticas o sindicales, una memoria común, ésta muy bien compartida, a menudo bajo una red coherente de ‘portadores de memoria’, a veces conflictiva, renovada sin cesar por relatos que marcan la cohesión de un grupo, común gracias a la repetición” (1999: 355).

[22]. No olvidar las tragedias. En este sentido, el teólogo Alemán Johann Baptist Metz usa el término “razón anamnética”, la razón determinada por la memoria del sufrimiento ajeno. Nos remite también a la idea que tiene Walter Benjamin sobre recordar a los vencidos, el *Angelus novus* de la historia que voltea a mirar la catástrofe.

[23]. Pierre Bayard utiliza este término para clasificar libros, dice: “No conservamos en nuestra memoria libros homogéneos sino, antes bien, fragmentos arrebatados a lecturas parciales, a menudo mezclados entre sí, y, por si fuera poco, remodelados por nuestros fantasmas personales: vestigios de libros falsificados...” (2011: 72)

II. SUJETO Y MEMORIA

Como se ha expuesto en el apartado sobre el funcionamiento y características de la memoria, el sujeto del que se habla cuando se recuerda no es el mismo que está recordando. Vimos que el sujeto se reconstruye a medida que se recuerda. En cada rememoración hay una reconstrucción del pasado y por lo tanto del sujeto. En este apartado abordaré nociones del sujeto que se enlazarán con la memoria.

NOCIÓN DE SUJETO

Henri Bergson realiza un estudio sobre la memoria en donde se define el concepto de duración^[24]: la continuidad –imperceptible a conciencia– de los estados de vida es percibida por momentos discontinuos. Noción fundamental para entender la memoria, pues la percepción no es continua y la percepción es un acto de memoria. Ahora, en esta idea de una percepción homogénea imposible y una percepción dividida, Bergson nos dice sobre el sujeto:

Por debajo del yo en los estados bien definidos, un yo en el que sucesión implica fusión y organización. Pero nosotros nos contentamos las más de las veces con el primero, es decir, con la sombra del yo proyectada en el espacio homogéneo. La conciencia, atormentada por un insaciable deseo de distinguir, sustituye el símbolo por la realidad, o no percibe la realidad más que a través del símbolo (2016: 20).

Bergson nos presenta una idea del yo dividido y refractado. Cuando se dice yo se habla del símbolo más que de la realidad, ese yo es una percepción discontinua de la duración. El sujeto que se nombra se fragmenta. Lo que conoce de sí desde los recuerdos –momentos discontinuos de la duración– es sólo un símbolo del yo real, pues la realidad es la movilidad misma. Esta noción de sujeto se asemeja a la de Jacques Lacan que veíamos líneas arriba: el sujeto escindido (*Spaltung*). Entonces, cuando hablamos de *yo* no somos ese del que hablamos, se trata de una ilusión que encubre al ser que somos. Cuando decimos *yo* nos proyectamos en una imagen que creamos sobre nosotros:

“Todos podríamos –deberíamos– decir: *yo es un desconocido para mí; una invención caprichosa de mi memoria*” (Braunstein, 2008b: 86).

Lo anterior sería a grandes rasgos la noción de sujeto en el uso de la memoria, veamos ahora la idea de sujeto en los poemas, pues este se considerará como un intersticio de construcción. Si seguimos la idea de que el sujeto es representado en el lenguaje con el yo, podemos pasar directamente a hablar sobre el sujeto en la poesía. El yo del poema es un sujeto que no debe confundirse con uno externo al lenguaje. El yo lírico, de acuerdo con Mutlu Konuk Blasing, es una identidad que opera o negocia entre los sistemas formal y simbólico del lenguaje. El sujeto lírico “is at once an irreducibly linguistic construct –a verbal object– and an “I” choosing the words he lives by” (2007: 30). Este yo del poema coincide con lo que Konuk Blasing llama la firma del poeta: “a poetic ‘signature’ includes an individuating prosodic and syntactic rhythm, a distinct voice, and distinguishing audible or visible textual marks –all that makes for a personal inflection of the code– and it underwrites the macrorhetoric of discursive persuasions” (p. 34). De esta manera, la firma del poeta vincula al autor con el yo del texto estableciendo una autenticidad histórica y una entidad textual (microrretórica): “The textual signature, then, links and separates the macrorhetoric of the ‘existential’ person and the microrhetoric of the textual code that is equally in play in lyric language” (p. 35). Tenemos entonces, que el sujeto o el yo que escribe su pasado o su memoria dentro del poema tiene las siguientes características: se reconstruye mientras se escribe, es una instancia de construcción retórica y es al mismo tiempo vinculable con el autor del texto.

RECORDAR: ¿POR QUÉ Y PARA QUÉ?

EL OLVIDO

Si recordar además de una capacidad es un acto voluntario, debe forzosamente tener una motivación. ¿Para qué recordamos, qué buscamos cuando recordamos? Paul Ricoeur afirma que: “la búsqueda del recuerdo muestra efectivamente una de las finalidades principales del acto de memoria: luchar contra el olvido” (2004: 50). No queremos olvidar porque la memoria nos da la identidad, somos efectivamente lo que recordamos de manera individual^[25]. Existe también el deseo de que la sociedad no olvide, que no olvide los grandes hechos, sobre todo las calamidades, por motivos morales o políticos. La posmemoria, que hace referencia a herencias culturales en las que vivimos, son recuerdos que fueron contados una y otra vez y se vuelven parte importante de

generaciones. Entonces, recordamos para no olvidar. Pero también es cierto que buscamos el olvido para poder seguir actuando en la vida. Hay hechos que necesitan el olvido^[26]. “El olvido / es la memoria /fiel del tiempo”: decir olvido es referirse a la memoria (Morales, 2013: 13). Sin memoria no hay olvido, “para hablar del olvido hay que hacerlo bajo el signo del recuerdo del olvido. Si no, no sabríamos que olvidamos” (Ricoeur, 2004: 51). Paradójicamente hay que tener conciencia de lo que ya no recordamos para saber lo que se ha olvidado. Pero además hay una especie de culpa hacia el olvido, se cree que hay algo detrás, razones que desconocemos, “que la amnesia es la huella de un conflicto, y que la memoria es una sirvienta infiel: muchas veces sirve como coartada, como ‘encubrimiento’ de lo que uno prefiere no saber” (Braunstein, 2008: 13). Tenemos miedo del olvido, sospechamos de él.

CONTINUIDAD

Cuando Henri Bergson dice que toda percepción es ya memoria, lo dice desde la idea que tiene de la duración: “la realidad es la movilidad misma” (2016: 33). Si nunca estamos detenidos, no hay estados fijos, toda la vida es movilidad, lo que percibimos siempre es el pasado^[27]. El presente, por tanto, es la continuidad, si nos detenemos en la conciencia a percibir alguna cosa nos detenemos en esa continuidad, sólo así es que podemos hablar del pasado y proyectar a la vez el futuro. La movilidad ininterrumpida aterra al sujeto: “Creen que si todo pasa nada existe; y que, si la realidad es movilidad, no existe en el momento en que se la piensa, que escapa al pensamiento” (p. 33), el cual busca puntos fijos para anclarse. ¿Un punto fijo es el recuerdo? Si la continuidad de la vida no puede ser percibida más que con la discontinuidad de la vida, el sujeto “trata de vencer la discontinuidad de la percepción mediante la memoria” (Czapski, 2012: 50). Recordar es aprehender la continuidad de la vida que se nos escapa al vivirla. Recordamos para anclarnos a la vida, para asegurarnos de que sí hemos vivido. Lo que se busca al recordar es “la vida viva de la vida que ya no es vida” (Vitiello, 2007: 56).

SUBJETIVIDAD

Un motivo fundamental por el cual el sujeto recuerda es profundizar en su vida interior y esto se logra al contarla, que “no es un modo de materializar algo previamente existente como recuerdo sino construir una nueva subjetividad

por medio de la palabra hablada o escrita” (Braunstein, 2008b: 75). Es decir, el sujeto al contarse se va construyendo o construye una subjetividad que puede ser diferente de la del sujeto que antes era. Para construirse, el sujeto debe contarse la vida. La subjetividad estaría entonces en dos lugares: en el “del Yo [*Je*] lúcido, pero también, y en primer lugar, del ‘yo’ [*moi*] soñador” (Bonney, 2017: 205), entendiendo al yo soñador como el yo de la conceptualización, es decir la construcción que hacemos de nuestro yo. En este sentido, ya que hemos establecido los dos tipos de memoria que se originan en la construcción de la propia vida, la subjetividad del yo (*moi*) soñador estaría construida a partir de la memoria reconstruida. Así la subjetividad del Yo (*Je*) lúcido sería dada por la memoria efectiva.

NOTAS

[24]. Henri Bergson la define así: “[...] la pura duración podría muy bien no ser más que una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos en relación con los otros, sin parentesco alguno con el nombre: esto sería la heterogeneidad pura” (2016: 27).

[25]. Habría que considerar el olvido como la parte de la memoria en donde está contenida toda nuestra vida, ya que sólo logramos recordar una mínima parte de ella. Patrick Modiano lo compara con la materia oscura del universo: “breves encuentros, citas fallidas, cartas perdidas, nombres y números de teléfono que aparecen en una agenda antigua y hemos olvidado, e incluso las personas con quienes nos cruzamos sin darnos cuenta siquiera. Igual que en astronomía esa materia oscura era más dilatada que la parte visible de la vida de uno” (2014: 10).

[26]. Recordemos el término amnistía, de acuerdo con la RAE, que proviene del griego *amnestía*; propiamente olvido. El cual presenta una formación parecida a amnesia, pérdida de la memoria. Ambos se tratan de la privación del recuerdo. “...no hacer un mal uso de la memoria” (Agamben, 2017: 30). Se trata de una política de la memoria y por lo tanto del olvido (ver nota a pie número 21).

[27]. Incluso, cuando Bergson habla sobre el *déjà vu* deja muy en claro que se trata de un recuerdo del presente, de lo que está sucediendo: “Desdoblarnos a cada instante en percepción y recuerdo en todo lo que vemos, sentimos, experimentamos, todo aquello que somos con todo aquello que nos circunda. Si tomamos conciencia de este desdoblamiento, la totalidad de nuestro presente se nos aparecerá, a un tiempo, como percepción y como

recuerdo" (Virno, 2003: 20).

III. LAS ESCRITURAS POÉTICAS DEL YO Y LA MEMORIA

El siguiente capítulo busca conectar lo expuesto sobre la memoria y el sujeto lírico, en lo que se conoce como las escrituras del yo. En esta investigación se traslada este género narrativo a la poesía. ¿Cuál es el papel de la memoria en la poesía lírica y en las escrituras poéticas del yo? Son cuestiones que desarrollaré en este apartado. Revisaré los tipos de textos que hablan desde el yo y que utilizan la memoria del sujeto como su principal material para configurarse. Vale la pena mencionar que la revisión se centrará en las características de la memoria estudiadas anteriormente y en cómo éstas se reflejan en las escrituras poéticas del yo. Se busca, pues, la reconstrucción de cada escritura del yo desde el uso de la memoria.

“El recuerdo del pasado es siempre estetizante” (Bundgård, Autobiografía, en Treviño García), en el sentido de que se construye una historia, se llenan los huecos del olvido, se organizan los sucesos, se les da sentido. El pasado y por lo tanto la memoria no están escritos en alguna parte, por lo que “al pasado se lo hace al escribirlo y llenarlo de comas y demás signos de puntuación. Es un hijo de la retórica”^[28] (Braunstein, 2008b: 195). Hay que considerar también lo que un poema escrito desde el uso de la memoria (escrituras del yo) representa, tanto individual como socialmente. Se trata de restos de la memoria, como hemos visto no hay fiabilidad ni continuidad en ella, “estos restos... contienen en sí una doble articulación temporal: la de ser al mismo tiempo vestigios materiales... en el presente, y objetos que contienen además imágenes o referencias del pasado” (García de León, en Echeverría, 2014: 109). El poema que apela a ser leído dentro del espacio autobiográfico nos da restos del pasado del sujeto y además representa el pasado^[29]. Es decir, la huella del pasado del sujeto son los poemas en sus diferentes maneras de construirlos.

La memoria es representación del pasado, y esa representación sólo puede hacerse con el uso del lenguaje y de las imágenes: “Because only what is present can be said to be real, what we know as the ‘past’ has no other existence but what we are capable of re-presenting of it here and now” (Sturrock, 1993: 45). El recuerdo es representación de una realidad anterior y es gracias a la imagen

poética que “se produce la instantánea reconciliación entre... la representación y la realidad” (Paz, 2018a: 109). La imagen es la manera de aparecer de la memoria, la manera en que el sujeto construye su memoria: “The relation of rememberer to memory may thus be assimilated to that of Creator to Creation, the rememberer standing outside his memory and willing it into existence as language” (Sturrock, 1993: 45). La manera de reconciliar representación con realidad es un trabajo que el sujeto lírico realiza: el poema.

Ya Octavio Paz relacionaba la poesía con la memoria biográfica: “El poema nos hace recordar lo que hemos olvidado: lo que somos realmente” (2018a: 109). Salvamos nuestro propio olvido a través de la poesía, ésta “es siempre un triunfo adivinatorio sobre el olvido” (Negróni, 2007: 32). Es decir, memoria. Para Yves Bonnefoy la poesía también es memoria: la conciencia del individuo en su temporalidad finita, que hace de puente entre el sujeto y el todo de la cosa. La poesía busca esto a través de “relaciones entre palabras que nos presenten lugares, momentos, donde hemos sido o seremos plenamente nosotros mismos” (2017: 202). La memoria en la poesía lírica es el lugar donde nos reconocemos.

Se representa el pasado del yo en la poesía a través de la discontinuidad, ya veíamos que es la manera en la cual el individuo trata de aprehender su vida en el irrefrenable continuo temporal del existir: la discontinuidad bergsoniana, es decir la memoria. La poesía lírica tiene una “dimensión estética, regida... por una especie de espiral concéntrica en torno a un sólo motivo poético, discontinuo y estático” (Ballart, 2005: 64), la memoria del yo. Northrop Frye afirma que “cuando más aumenta este sentido de lo discontinuo, más nos estamos acercando al espacio lírico” (en Ballart, 2005: 64). Èric Benoit afirma que “la poesía valora la discontinuidad epifánica del instante intenso y fugitivo” (en Calderon, 2020: 9). El poema sería entonces esa experiencia misteriosa de Mnemósine, la suspensión temporal que otorga el conocimiento. La memoria en el poema sería como ese ahora instantáneo de la percepción del recuerdo. Octavio Paz y su poética del presente desarrollada en *Los hijos del limo* dice^[30]: “leer un texto poético es resucitarlo, *re-producirlo*. Esa re-producción se despliega en la historia, pero se abre hacia un presente que es la abolición de la historia... la poesía es el presente. La reproducción es una presentación. Tiempo puro: aleteo de la presencia en el momento de su aparición/desaparición” (1994: 473). Este momento del instante, el tiempo puro, remite a la imagen. La poesía entonces es imagen tanto como la memoria; el recuerdo es imagen. El aleteo de la presencia nos conduce a *La parábola de la fanela*, en donde se representa la imagen con los rasgos de una mariposa,

utilizada por Didi-Huberman para explicarnos la imagen. La imagen no se la puede retener, su condición es la de aparecer, escapar, desaparecer: “Es la flama lo que [la imagen] desea. Es hacia la flama que va y viene, se acerca, se aleja, se aproxima un poco más. Muy pronto arde en llamas, de golpe. Una emoción muy profunda. Sobre la mesa queda un minúsculo copo de ceniza” (2019: 17). Es entonces que a través de la imagen incendiada aparece la verdad. Recordar es recordar la verdad, *alétheia*.

Tenemos entonces que la poesía es presente y es imagen, y la memoria al reproducirse lo hace desde el presente con el uso de la imagen. En este sentido la imagen es lo que liga a la poesía y a la memoria. La poesía es entonces uno de los instrumentos de conservación de la memoria, que siempre se escapa. Hay una imposibilidad en tratar de capturar el recuerdo en la página puesto que desaparece; como dije al principio de este capítulo, lo escrito del recuerdo es una reconstrucción retórica.

AUTOBIOGRAFÍA

Considero que, si no la necesidad, al menos la búsqueda por la escritura de una autobiografía proviene de las preguntas que Nora Catelli sugiere: “¿quién soy yo?” y “¿cómo me estoy representando?” (en Bundgård, *Autobiografía*).

La primera pregunta hace referencia directa a la búsqueda de la identidad y del sentido de una vida: *anamnesis*. José María Pozuelo Yvancos nos da una definición clarificadora sobre la autobiografía con respecto al uso de la memoria, dice que la autobiografía tiene un “estatuto dual, en el límite entre la construcción de una identidad, que tiene mucho de invención, y la relación de unos hechos que se presentan y testimonian como reales” (2006: 17). Podemos ver dos características importantes: la búsqueda de una identidad individual desde la memoria; y por otro la configuración de hechos pasados, es decir un relato retroactivo. Lo retroactivo en el sentido de obrar sobre el pasado. Es decir, cuando contamos un recuerdo, el porvenir ya ha pasado y es desde ese final que el relato del recuerdo encuentra su razón de ser, se trata del proceso metaléptico de la memoria. Paul de Man plantea esta idea: “Asumimos que la vida *produce* la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida...?” (1991: 113). Como el referente se encuentra, si acaso, en el pasado, la historia que se cuenta se reconstruye y al hacerla se ficcionaliza. En palabras de Sidonie Smith, “la autobiografía es tanto el proceso como el

producto de asignar significado a una serie de experiencias, después de ocurridas, por medio del énfasis, la yuxtaposición, el comentario y la omisión” (Carrillo Padilla, 2019: 174). La memoria es hija de la retórica. “El proceso de densificación que sufre el yo en las escrituras autobiográficas logra que se simule una continuidad en algo que de por sí es discontinuo (la memoria y el recuerdo) y, por ende, tiende a la flexibilidad, a la ficcionalización” (Musitano, 2016: 111); es decir, al darle al pasado una estructura retórica, en este caso, dentro de la poesía, se crea una continuidad de los hechos que se recuerdan. Esa construcción otorga el elemento integrante de la propia vida y en consecuencia le otorga significado: “The piecemeal logging of the past has been transcended in a reflective and consciously literary process of integration, so that we now have the ‘figure’ or else the ‘spirit’ of a life, embodied in a narrative oriented from the outset towards its eventual ‘meaning’” (Sturrock, 1993: 30). La autobiografía es el “relato diacrónico que pretende establecer, aunque sea retrospectivamente, reuniendo fragmentos dispersos, una continuidad temporal del sujeto que se escribe” (Braunstein, 2008b: 246). Se simula una continuidad desde la discontinuidad de la memoria y desde allí se pretende comprender la totalidad del sujeto. Existe entonces un orden cuando se escribe desde la memoria voluntaria (*anamnesis*), que al ejercer la búsqueda en la línea temporal extrae el recuerdo, pues cuando se trata de la memoria involuntaria (*mneme*) la cronología se pierde. Al hablar del pasado de la vida, “se afloja el habla sobre la memoria, sobre sus recuerdos, más de acuerdo con el ritmo de la emoción de su evocación, que con un orden cronológico” (Dosse, 2007: 388). Escribir autobiografía sería armar una cronología, inventarla desde la temporalidad de la memoria.

Surge de aquí la idea del olvido, pues es fundamental para la escritura del propio pasado que busca contar una vida completa, no sólo fragmentos o recuerdos significativos. La memoria que la neurociencia llama episódico-autobiográfica “designa la intersección de conjuntos de tiempo subjetivo, conciencia auto-noética y el yo que se experimenta a sí mismo”^[31]. (Markowitsch, apartado 1.2, en Schmidt-Welle) . Estudios neurológicos han demostrado que esta memoria se encuentra en la corteza cerebral derecha, que es en la que se almacenan las emociones y que es “la más vulnerable... a situaciones excepcionales, estrés y traumas” (Markowitsch, apartado 1.2). Los episodios de la vida misma que no logramos recordar son precisamente los eslabones que unen aquellos que sí tenemos más presentes. Los olvidos y su retórica de llenado configuran y dan sentido a una vida narrada: “podríamos

proponer que aquello que colma los huecos de la memoria es consustancial a la *configuración* de la historia de vida” (Pimentel, párrafo 9, en Treviño García).

Pongo como ejemplo “Una mañana de 1997” de Irene Ruvalcaba (1991), en donde la reconstrucción de la identidad del sujeto se hace retroactivamente llenando los huecos.

Ese día me desperté a las seis de la mañana y ella ya se había puesto de pie.

La noche anterior soñé que mi papá me daba un abrazo y luego se alejaba dejando sus huellas en el polvo blanco que es la mirada.

Abrir los ojos es entrar sin permiso.

Así entré al recuerdo profundo como pozo antiguo que tengo de mi infancia. Todo pasó en un año. En un día. En un instante.

El querubín de la infancia debe ser el mismo que el del invierno. Jamás pude olvidar cómo jugaban los adultos a ser niños, cómo mi tío me tomó la foto en el jardín. El grito de mi madre como luz incandescente esa mañana, el maullido de la gata y el temblor del perro en silencio.

Esa mañana el pájaro madrugador no cantó. Las flores pálidas en las macetas del jardín. Mis pies como estatuas de mármol blanco.

Vi caer del cielo la pluma de un ángel, luego otra y otra. Todo estaba invadido.

Era la primera vez que la nieve y yo nos encontrábamos. Te contaré la historia.

Podría comenzar así: mi madre en su dolor dejó de comer, no se vistió de negro como se acostumbra acompañar a los muertos, y decidió morirse lentamente, como caen las hojas que deciden no volver a depender del árbol. Pero al caer llenó de plantas la casa. Helechos, mastuerzos, malvas, geranios, jazmines, pensamientos. Yo no podía creer que una planta se llamara pensamiento.

Y terminar así: pienso en esa mañana cubierta toda de blanco y cómo mi madre salió de la tristeza para maldecir al dios del hielo. Para pedir perdón a sus hijitas. Para limpiar amorosamente las hojas que la nieve consumía. Para nacer.

Al fin del día, tres metamorfosis: la casa verde se volvió blanca, mi madre devino padre y yo me volví pájaro madrugador.

El tropo de la metalepsis, de acuerdo con Motlu Konuk Blasing, tiene dos funciones: “it may reverse temporal sequence and it may allude to an unstated middle term between two tropes” (2007: 32). La función que se presenta en el poema es la que tiene que ver con la inversión de la secuencia temporal. “As such, metalepsis is an intentionalizing trope that ‘motivates’ time and, in the broadest sense, history itself”^[32]. (p. 32); es decir, mirar el antecedente como motivador del consecuente para dar significado a la historia que se cuenta. En el poema la muerte del padre se significa desde la construcción del recuerdo de la sujeto. Tenemos entonces que la memoria no se da sólo desde el presente mirando al pasado, como si éste estuviera escrito en alguna parte, no es un ir hacia atrás. Más bien, es ir desde el futuro de ese pasado, que vamos a contar, y reconstruir aquello que supuestamente sucedió como lo contamos. El antecedente (la muerte paterna) lleva al consecuente (el yo en el presente del poema). Pero desde la metalepsis o lo retroactivo de la memoria, el antecedente (el yo en el presente del poema) lleva al consecuente (el recuerdo de la muerte paterna). En el poema se entiende que el recuerdo de la muerte del padre de la sujeto es reconstruido desde el porvenir cuando ya ha comprendido lo que sucedió. Por eso inserta varios elementos que dan la idea de que la muerte del padre ya se presentía en ese pasado reconstruido, como el sueño, el maullido de la gata, el temblor del perro.

A pesar de que en la “autobiografía –y, en general, en la literatura íntima– es necesario que coincidan la identidad del *autor*, la del *narrador*, y la del *personaje*” (Lejeune, 1994: 52), no hay identidad entre la vida misma pasada y la que se describe, hay una suerte de invención que logra identificar la heterogeneidad de la vida. Uno puede escribirse su vida y en ese escribirse se inventa. Octavio Paz es muy claro en ese sentido cuando afirma que “sólo después, recogidos por la memoria y la reflexión, esos momentos [de la vida] se vuelven experiencias. Pero aquello que vemos con los ojos de la memoria no es idéntico a aquello que vivimos: la vida es irrecuperable” (2016: 39). Philippe Gasparini dice que la autobiografía “organiza los recuerdos en tren de efectuar una psicosis que le otorga sentido a la existencia” (en Musitano, 2016: 106). Esa organización da la sensación de identidad. Pero si pensamos en la identidad que supone la memoria, entre lo que somos ahora y lo que fuimos, se nos escapa pues no hay identidad: no somos los distintos yo que recordamos. Si acaso hay una identidad es la que en el ahora se organiza y se construye, las diferencias del yo se configuran idénticas. La autobiografía es “el proceso de búsqueda, por un sujeto, de una identidad en última instancia inasible”

(Pozuelo Yvancos, 2006: 31). Se piensa que escribir autobiografía es buscar la identidad del sujeto, sin embargo, “la autobiografía, contrariamente a su proyecto, sólo podría escribir la no coincidencia y la no continuidad del auto®, de la auto®a, consigo mismo a lo largo de su vida”^[33] (Braunstein, 2008b: 243). Pero esto es así, porque como hemos visto la memoria se recrea y no da al sujeto que recuerda el pasado tal como ocurrió. La memoria entonces no da la identidad, da la diferencia de sí mismo. La anagnórisis sería la forma retórica en la que se da el reconocimiento de sí mismo que el tiempo ha separado, “el reconocimiento del personaje en su identidad real”^[34] (Foucault, 2014: 74).

La autobiografía en ese sentido sería autoficción: “Serge Doubrovsky, acuñó el justo término de ‘autoficción’ para referirse a estos textos que captan la identidad del sujeto en la interacción entre los acontecimientos individuales y sus determinaciones inconscientes” (Braunstein, 2008b: 271). Se refiere a la disociación de la imagen que el sujeto tiene de sí mismo para tomar conciencia de los eventos que se encuentran generados desde la conciencia del yo fragmentado (*Spaltnug*) e inasible que el psicoanálisis propone. Es decir, la autoficción se escribe desde la conciencia de ficcionalización del yo. El sujeto no puede en realidad contarse a sí mismo. Pongo como ejemplo de poema autobiográfico “Yo nací en marzo...” de Silvia Tomasa Rivera (1956):

Yo nací en marzo,
en el mero tiempo de los loros.

Cuando rompí la fuente
todavía era invierno,
y no me sacaron de casa
hasta que un chupamirto
anunció la primavera.

Mis padres me cuidaron
como a un jarrón chino.
12 años después, arriba de un ciruelo,
un espasmo en el vientre
me hizo descender.

Ese día, por mala suerte
sobre la falda de popelina blanca
quedó la mancha, inevitable,
como un tulipán rojo (Agüelles, 2017: 643).

Aparecen en este poema los tres momentos iniciales, según Néstor A. Braunstein, de una autobiografía: “a) el notarial, que usualmente se transcribe cada vez que se hace un trámite: nombre, fecha y lugar de nacimiento... b) el psicológico, el primer recuerdo... c) el literario, aquel con el cual se comienza el relato, que puede ser idéntico al psicológico...” (2008b: 193). Se trata de un modo usual de la autobiografía. John Sturrock menciona que “modern autobiographers habitually equate the birth of their self-consciousness with their earliest memory, an originary trace characterized by its isolation, its triviality and its uncertain date: it is the very sign of contingency and as such an ironic prelude to the rational narrative which is to follow” (1993: 25). Es entonces el poema el inicio de un contarse la propia vida. Podemos ver que las primeras estrofas son recuerdos recuperados, contruidos, tal vez contados por alguien más, pero que la sujeto asume como propios; esa construcción que llena los huecos es la retórica de la memoria autobiográfica. Se trata de una *evidentia* de sus orígenes: el nacimiento, la infancia y la adolescencia marcada por el comienzo de la menstruación. Heinrich Lausberg define *evidentia* como “la evocación patética de un suceso pasado, como si se desarrollase a los ojos del público” (1999: 291). Este desarrollarse a los ojos del público es poner ante los ojos una imagen a través del uso de la *enargeia*. El objetivo de la evidencia es proyectar “los hechos reales o irreales, pasados o potenciales, como si la audiencia [el lector] pudiera verlos gracias a la *enargeia* o emulación visual de su imaginación”^[35] (Posadas, 2020, párrafo 3). La imagen puesta ante los ojos es el contraste entre el blanco de la falda y el rojo del tulipán, pero además la forma de la flor, dan al poema un valor que Lausberg llama “encarecimiento evocador de la *evidentia*” (Lausberg, 1999: 282). Porque las escrituras del yo, de acuerdo con Alberto Giordano, “intensifican” la vida. La memoria es con lo que nos aferramos a la pura movilidad que es la vida. Recordar es asegurarse de haber vivido.

ALTER-AUTOBIOGRAFÍA

El recuerdo contruido en el poema anterior expone una memoria personal que es al mismo tiempo el recuerdo personal de todo el mundo –las personas que menstrúan–. En palabras de Braunstein, “la memoria recopila esas infinitas nimiedades singulares, las de todo el mundo” (2008b: 242). Pero también, en esta construcción de la identidad individual desde el uso de la memoria se puede ir al revés: “Referir la historia del otro para referirse a sí mismo”

(Calderón, 2020: 14). Lo que Mookhtar Belarbi denominó “alteridad auto-alterbiográfica”. En este tipo de autoficción el yo que se escribe “más allá de confesar sus vidas, lidia con el destino de un amigo. Estos personajes representan el envés del narrador, su contrapartida” (en Villamía, 2015: 46). El que cuenta la vida de los otros se coloca como vicario de los recuerdos del otro, sustituye a la persona que recuerda estos eventos. Se trata de la posmemoria. Hemos visto ya que muchas veces recordamos lo que alguien más ha vivido, una experiencia ajena adoptada como recuerdo propio, que al final nos afecta y nos constituye. La alter-autobiografía presenta posmemoria y ésta es una memoria heredada. Un ejemplo de alter-autobiografía es el poemario *Fiat Lux* de Paula Abramo (1980) en donde se encuentra la historia de una familia brasileña inmigrante. Al comienzo del libro leemos una nota que nos sitúa ya en la idea de la búsqueda de una identidad personal desde la construcción de la historia familiar: “Este libro no podría existir sin los que me contaron las partes más bellas de esta historia... Otras partes son recreaciones de una historia que no viví” (2012: 2). Así en el libro se habla sobre Angelina, Bortolo Scarmagnan, Anna Stefania Lauff, etcétera.

ANGELINA

—prende un cerillo

—sí señora

Angelina es breve y es ficticia
(las marcas de sol sí son de sol)
y vino aquí a hacer el favor de su presencia
porque existe el hambre, ese fantoche de mal gusto,
y existe la cocina, existe la orden
de encender un fósforo
y hay una riqueza enorme y mal distribuida
de crustáceos en el mundo, y de libros y de tiempo
para leerlos.

Angelina va friendo camarones:

guarda uno y come tres,

porque la llama

—los efectos de la llama—

del cerillo

los hace suyos,

trabajan
para ella,
y en la frontera minúscula que media
entre la orden y el hecho de cumplirla,
cabén los ciclos, las repeticiones,
las guerras, el juego de espejos
venecianos, donde gestas
y gestas
y exilios
y barrotes
sólo tienen sentido si trastornan
el fin de ese cerillo:
si segundos antes de encenderlo
se opta por el acato o el desacato
y la *lux* que *fit*,
aunque pequeña,
no es ya la luz de un fósforo (2012: 59-60).

Como ya he dicho el poemario fue concebido como una búsqueda de identidad personal desde el rastreo genealógico de la poeta. En este sentido, el poema estaría inscrito en tradiciones temáticas sobre la búsqueda de identidad, de recopilación de la memoria familiar: es decir, autobiografía o quizás más claramente alter-autobiografía. Es así como, desde el título del poema se nos dispone para leer sobre Angelina. No es casual que el poema se titule con un nombre, ya habíamos visto que los textos inscritos en esta temática sobre contar la vida pasada presentan esta característica, Néstor Braunstein lo denomina el momento notarial de la autobiografía “que usualmente se transcribe cada vez que se hace un trámite: nombre, fecha y lugar de nacimiento” (2008: 193). El poema al estar escrito desde una memoria familiar hace que la sujeto oscile sin límites definidos entre su propia voz y la voz de Angelina. Porque como se ha dicho, el que cuenta la vida de los otros deviene vicario de los recuerdos del otro, tomando el lugar de la persona que recuerda tales eventos.

Resulta significativo el pequeño diálogo que se encuentra al principio del texto y con diferente tipografía. Incluso se encuentra ubicado casi como un epígrafe. A partir del verso “y en la frontera minúscula que media” se observa que este diálogo es sólo un motivo para desprender la narración del poema: “en la frontera minúscula” cabe todo el desarrollo del poema. Al modo de la taza de

té proustiana de donde surge todo el pasado del pequeño Marcel en Combray. La imagen de encender el fósforo nos lleva a la vida de Angelina y esa luz “no es ya la luz de un fósforo” es el recuerdo de la vida de Angelina contado por la sujeto que habla. El sujeto lírico toma ese diálogo como motivo epifánico para hacer surgir el recuerdo de la vida de Angelina, se trata de un recurso de la memoria y sus asociaciones insólitas. La descripción de una vida desde la imagen de encender un fósforo es un remitirse a la propia característica del recuerdo involuntario que se fuga pero que alberga algo más trascendente. La memoria involuntaria ilumina —como la luz de un fósforo— nuestra oscuridad, “muestra el verdadero yo que permanece en el fondo de nosotros mismos” (Marí y Pla, 2013: 25).

AUTORREPRESENTACIÓN O AUTORRETRATO

Retomemos la segunda pregunta de Nora Catelli con respecto a la escritura de autobiografía: “¿cómo me estoy representando?” La cual tiene que ver con el otro. La visión que el otro tiene –o creemos que tiene o deberá tener– de uno mismo. La autobiografía “implica siempre una sustitución de lo vivido por la analogía narrativa que crea la memoria, con su falsa coherencia y ‘necesidad’ causal de los hechos, pero que unas veces tal sustitución será una impostura y otras veces no, dependerá en este caso de su funcionamiento pragmático” (Pozuelo Yvancos, 2006: 34). Es decir, dependerá de la intención del sujeto a la hora de autoficcionalizarse, y también del uso de la imaginación necesaria en la memoria para construirse una manera de ser. La imagen que se quiere proyectar reivindicada y justificada para el otro. En este sentido, la autobiografía sería un autorretrato, una imagen que el sujeto construye para que el otro, en este caso, el lector, la mire y la confirme o la rechace. El autorretrato, al ser una expresión del yo que busca autorrepresentarse es un modo de la memoria, ya que se busca desde el recuerdo lo que el sujeto en verdad es. El autorretrato busca construir y proyectar una imagen de sí mismo para el otro. Puede decirse que al escribirse una autobiografía se busca, como dice José María Pozuelo Yvancos, la “autojustificación” (2006: 21). Pero en esto tiene importancia el otro, un tú, al que apela la autobiografía, “la apelación al otro para presentarle la verdad sobre lo que uno es, por encima de la imagen exterior o primera. Y en esa presentación hay un carácter reivindicativo de la verdad sobre uno mismo, de la propia imagen” (p. 60). Tenemos la idea entonces de que todo texto autobiográfico tiene fines justificadores, aclaradores y reivindicativos del sí

mismo que escribe: “The autobiographer can stand up in court and vindicate himself against whoever may have harmed or defamed him in the course of his life, as well as against the impersonal hindrances that might have kept someone less pertinacious than himself from achieving prominence” (Sturrock, 1993: 49).

Veamos cuál es la manera verbal en la que se construye un autorretrato. Siguiendo a Luz Aurora Pimentel, la descripción sería la práctica discursiva en la que se desarrolla el autorretrato. La descripción es una estrategia discursiva que se utiliza para presentar personajes. Usa procesos retóricos: la prosopografía –que describe el aspecto exterior– y la etopeya –que describe aspectos internos o de personalidad como las costumbres y las pasiones de los sujetos–. Una característica importante de la descripción es su estatismo, es decir, se opone a la narración (Beristáin, 1995: 137). La descripción es estática, sería lo discontinuo de la imagen del recuerdo. Heinrich Lausberg coloca la *evidentia* como figura detallante: “si el objeto que hay que detallar es un objeto de representación, en particular una persona o cosa (que hay que describir)... entonces el detalle... se llama *evidentia*” (1983: 180). Sin embargo, por mucho que se use la *evidentia* será imposible retener la imagen, la descripción hace una pausa en el tiempo para intentar atrapar el recuerdo, pero se sabe que la imagen retenida no es la imagen viva y efectiva del pasado.

PROSOPOPEYA

Ya vimos que usando la descripción se construye un autorretrato, que es al final de cuentas la escritura de una vida individual. Escribir autobiografía es crear una imagen de sí mismo: “La cara (*prosopon*) es un efecto poético (*poiesis*): prosopopeya” (Braunstein, 2088b:119). Paul de Man, desde la etimología de prosopopeya, *prosopon poiein*, dirá que la autobiografía es “conferir una máscara o un rostro (*prosopon*). La prosopopeya es el tropo de la autobiografía” (1991: 116). Sin embargo, la prosopopeya al mismo tiempo que otorga una máscara, que figura un rostro, desfigura: “En cuanto entendemos que la función retórica de la prosopopeya consiste en dar voz o rostro por medio del lenguaje, comprendemos también que de lo que estamos privados no es de vida, sino de la forma y el sentido de un mundo que sólo nos es accesible a través de la vía despojadora de entendimiento” (p. 118). La desfiguración no se da sólo por una operación cognoscitiva, sino que expresa la idea de la conciencia de sí mismo relacionada con el otro. Como hemos dicho, la autobiografía o autoescritura no

es sólo la reproducción de una vida, sino que está atravesada también por lo retórico y atiende a una ética, es decir, es un acto que responde y se dirige al otro. Siguiendo las ideas de Emmanuel Levinas sobre la ética del sujeto, Ángel G. Loureiro nos aclara que el “yo comienza como una conminación a hablar por parte de un otro que exige una respuesta, y no como un *cogito* o autoconciencia que se funda a sí misma: el yo se constituye como respuesta al otro y como responsabilidad hacia ese otro” (2001: 136). La prosopopeya entonces, al ser disfiguradora, crea una realidad de sentido para quien la escribe, sin embargo, será la máscara de la verdad de una vida y se ofrecerá al otro. En la escritura de la autobiografía el yo se construye su propio rostro para que el otro pueda mirarlo. Es una manera de modelar la mirada del otro y de manejar cómo se es mirado: “Así, escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual” (Molloy, 2001: 11). Para crear el propio rostro es necesario el uso de la descripción o hipotiposis, llamada así por Quintiliano por ser una descripción “viva, animada, realista, verosímil, impresionante, que hace ver o imaginar visualmente lo descrito” (Beristáin, 1995: 139), en suma que ponga ante nuestros ojos la imagen, que se recurra a la *enargeia*. Octavio Paz habla de la vivacidad de la máscara que el poeta debe construirse:

El poeta no es una persona real: es una ficción, una figura de lenguaje.

Entre la persona más o menos real y la figura del poeta las relaciones son a un tiempo íntimas y circunspectas. Si la ficción del poeta devora a la persona real, lo que queda es un personaje: la máscara devora al rostro. Si la persona real se sobrepone al poeta, la máscara se evapora y con ella el poema mismo, que deja de ser una obra para convertirse en un documento... Toda mi vida he luchado contra ese equívoco: el poema no es confesión ni documento. Escribir poemas es caminar, como el equilibrista sobre la cuerda floja, entre la ficción y la realidad, la máscara y el rostro. El poeta debe sacrificar su rostro real para hacer más viviente y creíble su máscara: al mismo tiempo; debe cuidar que su máscara no se inmovilice sino que tenga la movilidad –y más: la vivacidad– de su rostro (2016: 42).

La escritura de poemas que hacen referencia a la vida pasada del yo, es una construcción del poeta, es decir de quien ostenta la firma poética de la que habla Mutlu Konuk Blasing. En este sentido es que el poema invita a ser leído desde el espacio autobiográfico o lo que Alí Calderón llama intención lírica: “A la manera de un *collage*, leer un texto de intencionalidad lírica implica,

necesariamente, un doble movimiento hacia el interior y el exterior del texto. Inmanencia y trascendencia. El texto se lee como un discurso ficcional que reformula lo real a través de una combinatoria cuya lógica llamamos *estilo*” (2020: 4).

Néstor A. Braunstein realiza una tipología de la autobiografía desde la prosopopeya, el tropo que define la autobiografía según Paul de Man. Tipología que se centra en cómo se representa el sujeto mismo pensando en el otro. En primer lugar está la *prosopagnosia*, que es la autobiografía objetivante, quienes la usan se “escriben para evadirse de sí mismos” (2008b: 249), quieren ser vistos objetivamente desde afuera. En segundo lugar está la idealizante, la *prosopoplastia*, aquí el sujeto embellece su figura: “No se presentan tal como son o creen ser, sino de modo más o menos idealizado, maquillado” (p. 249). La imagen que muestran es como quisieran ser vistos y además incurren en confesiones que pretender ser transparentes, sin embargo, siguen adornándose para justificarse. En tercer lugar está la desubjetivante, “la *prosopoclastia* en donde se escribe para deshacer la imagen. Es el tipo de autobiografía que escriben “los que muestran pavor frente a la propia imagen” (p. 250). Esta tipología no es estricta en cada texto, sino que “la mayoría de los relatos personales mezclan en grado variable los tres tipos de relación con el espejo: la objetivante, la idealizante y la desubjetivante” (p. 251).

Para el caso de la *prosopoplastia* pongo como ejemplo los dos poemas con los que inicia el poemario *Altos hornos* de Dana Gelinas (1962):

1

Yo nací a la una de la tarde,
en marzo,
en uno de los dos pequeños hospitales
de la ciudad de los Altos Hornos.

Es el desierto del Norte,
ni Este ni Oeste.
No es un lugar de la mente,
un fulgor de la creación,
una ciudad del espejo.
Existe.

Nací.

La fábrica de acero
aún no desaparece
entre los vapores ondulantes que cultivan el suelo.

2

Volví al hogar,
a la ciudad que funde los rieles de los trenes,
y perdí el apetito.

Yo, este Yo que devoraba *rib-eyes* por costumbre,
mi Yo con apetito de beber coca-colas
y cien diferentes tipos de ensaladas
y azúcar de hielo: mi Yo bebía hielo bajo el fuego blanco del sol
y no tuve deseos de nada,
absolutamente de nada.

En mi casa vacía
—un terrón de azúcar y una pizca de sal disueltos en agua de
la llave—
hidrataron un minuto mi sangre
durante los tres días que tardé en recuperar mi automóvil (2006: 11-12).

Podemos observar que la imagen del sujeto representada en los poemas busca un reconocimiento consolador de parte del lector, ya que hay una mediación entre el lugar de nacimiento —el pequeño hospital en el desierto caluroso— y lo que ese yo muestra ser, sustraído de sus costumbres. La descripción de su máscara construida se da con el uso de la etopeya. Sus costumbres son dichas supuestamente con sinceridad, el sujeto hace una declaración y utiliza el recurso del distanciamiento, al objetivar al Yo y hablar de sí mismo como si hablara de alguien más da la idea de estar diciéndose auténticamente. Aquí, aparece por un momento una escritura de la *prosopagnosia*, ya veíamos que los modos de construirse una máscara suelen aparecer combinados en las autoescrituras, la cual pretende expresarse desde fuera mostrando sus circunstancias, pero en realidad, en este caso, esa objetivación busca justificarse: si ese Yo es consumista se debe al hogar del que proviene.

Para el tipo de autobiografía que se rige por la *prosopoclastia* propongo el poemario *El deseo postergado* de Mario Bojórquez (1968), el cual comienza con

un poema que explica el motivo de escribirse:

Redacto estas palabras para mi inmoliación
Las escribo para no olvidar cuán justo es el fiel que marca lo pesado
Y que no hay consuelo posible para aquel que dirige su tajo en cuello propio

Me digo y me repito cuando amanece el día
Que sólo yo y no otro habrá de hacer memoria
De cuanto he dicho y cuanto me he callado

Quede aquí por lo pronto
El canto de alguien que no supo
Vivir como deseaba (2018: 11).

El sujeto nos deja claro cuál es el motivo de la inmoliación, es decir de la construcción o mejor dicho del deshacer su rostro: no haber vivido como deseaba. Lo que leeremos en *El deseo postergado* será la vida del sujeto, pero una vida aborrecida porque no es la vida que deseó, sino la que siempre dejó atrás, aplazada. Su verdadera vida es el deseo postergado. Por eso al recordar su pasado dice: “Y de mí sólo queda una vaga sustancia que no me nombra ya” (p. 15). Se aborrece y al comenzar a describirse en el pasado no utiliza el pronombre yo, sino que se cuenta desde un tú: “Te acercas / A los patios / De las primeras casas / El ruido / De tus trastos / Altera los ladridos / Pareces / Una sombra / Que se mueve / En el aire” (p. 17). ¿Reconoce acaso que aquel sujeto del pasado ya no puede ser el mismo de ahora, o es sólo que está enemistado con su imagen y por eso se habla desde la segunda persona para diseccionarse mejor? Además, sabe que reconstruir su pasado, regresarse en la memoria, no le servirá para justificarse ni para enmendarse.

Regresar en el soplo ardiente
En la escama de vidrio de tus ojos
No puede ya salvarte
No entregarás tu espada capitán abatido
No te dará un pañuelo esa mano
No limpiarás tus lágrimas (p. 21).

El libro terminará con una adenda en la que se expresa que ése que se cuenta es el mismo yo que escribe: “yo soy aquél / Que nuevo encuentra todo / Que sabe /

Que cuanto ha dicho en libros / Y ciudades / Vano reflejo es / De lo que permanece / Más allá de los días”[36] (p. 87).

En estas maneras de representarse vemos que la memoria se trata como un material constructivo, el sujeto lírico decide qué poner, qué modificar, qué olvidar. El sujeto decide sobre la memoria; sabemos ya que ella está vacía, en el sentido de que no está escrita, sino que se va construyendo, y que no nos entrega el suceso efectivo. Dependiendo entonces del objetivo al recordar se crea el propio pasado. Pero también la autobiografía busca crear el futuro, las autobiografías “are a demand for attention, written with feeling and in the desire to prompt feeling in whoever reads them” (Sturrock, 1993: 32), puesto que construye la memoria del lector, la imagen que nos deja es la que habremos de recordar. La autobiografía, vista como el crearse una imagen (prosopopeya), es “la ficción de la-voz-más-allá-de-la-tumba” (De Man, 1991: 116). No sólo construimos el pasado al escribirlo, construimos la memoria futura del otro que nos leerá. Se escribe la imagen con la que se espera ser recordado. Hay en la escritura de la autobiografía un detenerse consciente del sujeto para redimir su pasado buscando modificar el futuro: imagen dialéctica. Dice Françoise Dosse que quien escribe o publica una autobiografía “afirma su voluntad de controlar las huellas de su persona más allá de su muerte” (2007: 199). Será por eso que Braunstein llama, al que escribe su autobiografía, sujeto de la anunciación, “el que habla a partir de su muerte presentida, hecha presente, anticipada, en la relación con el fantasma del otro al que destina su palabra o su escrito referidos a ese pasado inasequible” (2008b: 18).

En el siguiente poema de Sergio D. Lara (1992) el sujeto se autoconstruye, se representa su identidad desde su nombre –¿se justifica también?-. Además, en el texto encontramos posmemoria ya que el sujeto se construye a sí mismo desde la vida, contada y heredada, de su madre. Entonces tendríamos un autorretrato construido desde la alter-autobiografía.

XIII

Mi madre me puso Tomás porque de niña le gustaba leer historias de amor. El personaje que llevaba mi nombre había amado, antes de que yo naciera, el cuerpo de la mujer a la que amo. El sexo nos vincula con la vida de otras épocas. Toda Perséfone es Julieta y es Casandra. (La A de tu otro nombre está extraviada en algún libro.) Mi madre leía historias de amor y me puso Tomás como al primer hombre que amó secretamente; pero mi nombre es cualquier nombre, y pude haber sido José o Ramón y amarte en otro tiempo. Penetrar a una mujer es salvar toda distancia: Todo Tiempo

es Presente y Viceversa. Mi madre me llamó Tomás como al primer hombre que vio morir en el blanco de una hoja. Mi madre, Tomás, El tiempo. En mi frente llevo desde el primer día el signo de otro hombre, una vida ya vivida y el sexo ficticio de una historia. La muerte ya ha pasado por mi nombre (2013: 33).

CONFESIÓN

La pregunta que corresponde a la confesión, siguiendo a Nora Catelli, es ¿qué he hecho? Pregunta que remite al pasado del sujeto y a la búsqueda de la verdad. La verdad que hemos visto tiene que ver con la memoria o es otorgada por la memoria, *alétheia*. María Zambrano dice que la confesión es “un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión” (1995: 29). La confesión es memoria epifánica que trae de vuelta, del pasado, al verdadero yo. La confesión es la magdalena proustiana que nos otorga la verdad. La verdad de la memoria (*alétheia*) es lo no-olvidado, la confesión es recordar para quitar el velo del pasado del sujeto, recordar para vislumbrar su verdadero ser. Y ese sujeto verdadero se dice a través de la confesión, pues para Zambrano la confesión es performativa^[37]; el sujeto al confesar se confiesa: “Porque la confesión es una acción, la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra” (p. 31). Michel Foucault dirá que la confesión es compromiso: “implica que quien habla se compromete a ser lo que afirma ser, y precisamente porque lo es” (2014: 26).

La confesión surge cuando el hombre está desesperado y “sólo siente sobre sí el peso de la existencia, necesita entonces que su propia vida se le revele. Y para lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de la huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare” (Zambrano, 1995: 32). Bergson diría que es en la memoria en donde se busca eso que dé sentido a la continuidad de la existencia. El sujeto necesita anclarse en pequeños momentos de su vida para huir de esa continuidad y sostenerse. Pero, ¿no es la confesión un detenerse en el tiempo (*jetztzeit*) para redimir el propio pasado? Foucault resume las características de la confesión: “es un acto verbal mediante el cual el sujeto plantea una afirmación sobre lo que él mismo es, se compromete con esa verdad, se pone en una relación de dependencia con respecto a otro y modifica a la vez la relación que tiene consigo mismo” (2014: 27). La confesión entonces sí tiene un carácter redentor para el sujeto que se confiesa, sin embargo, al mismo tiempo se coloca en desventaja con el otro y habrá de cumplir con el castigo que le corresponda para expiar ese pasado. Esta aceptación de

modificarse que supone la confesión es redimir el propio pasado: detenerse en el presente y después de la expiación, hacer que lo que había venido siendo no sea más en el futuro. La confesión, si revela la vida pasada del sujeto en el presente, es imagen dialéctica. Por eso la pregunta de la confesión es ¿qué he hecho? Una acción que no ha sido finalizada, que sigue siendo en el presente, que sigue afectando al sujeto. Pero esta revelación de la verdad es falsificación.

Existe, pues, una pretensión de verdad en el que escribe su vida, más si asume que está confesando(se): “The autobiographer himself is the personification of truth, alone able to tell us what the true intentions were behind the actions he is known to have taken” (Sturrock, 1993: 150). Esta pretensión de verdad omite no sólo la construcción retórica del pasado sino la de la propia memoria. Charles Altieri nos da una analogía al respecto sobre la sinceridad del yo, “the sincere self has no theater on which to stage itself except the theater it constructs. But such construction is pure rhetoric, the traditional opposite of sincerity, because the individual acts of self-staging shape what is made to appear as natural” (1984: 23). John Sturrock llamará a esta pretension de sinceridad “the ethic of transparency” (1993: 87). Alberto Giordano afirma que la pretensión de transparencia es la ruina de los procesos autofigurativos: “Cuando se transparentan las inclinaciones íntimas (el deseo de alcanzar un grado de firmeza y claridad que la existencia no consiente), la distancia entre el sujeto de la enunciación confesional y la subjetividad supuestamente sincera que supuestamente lo representa se vuelve escandalosa” (2013: 4).

Vimos en la autobiografía que la memoria no otorga la identidad del individuo sino su diferencia y que al escribir la autobiografía se homogeneizan esas diferencias y se construye una identidad con la cual identificarse. En el caso de la confesión, no pretende organizar la heterogeneidad del individuo sino enfrentarse con su diferencia. La confesión “apunta al encuentro de vida y verdad, es decir, a la transformación de quien se confiesa, de quien se expone activamente al encuentro con algo verdadero [de] sí mismo, hasta entonces desconocido o denegado (su íntima diferencia, como si dijésemos, su propia impropiedad)” (Giordano, 2013: 10).

Pongo como ejemplo un poema de Elisa Ramírez Castañeda (1947), en el cual podemos leer que la sujeto se compromete a ser lo que afirma ser, pues antes de enunciar cuál es su identidad justifica esa manera de ser para confirmar lo que dice ser.

Pasajeros todos

vivimos del lado opuesto del naufragio
a tumbos de ola.
Dices tu amor a mi euforia
levando anclas.
Pero se requiere algo más que un impulso atolondrado
para cruzar los mares,
pronto azotan las tempestades por mis sábanas.
Aunque toda ínsula podía ser tierra soñada
la calle es la misma
también las escaleras.
Sólo somos tan audaces
como permiten las costumbres licenciosas.
Nos amamos
(qué duda cabe)
fieles a la necesidad del calor
y al contacto de otra piel enardecida.
Pero nos gana el vértigo
al asomarnos a la hondura
y al saber que se trata
de empeñar la vida
no sólo de arriesgarla.
Tantas olas, tantos preparativos
y tan pocas razones de hacerse a la mar
a fin de cuentas.
Soy mujer de poca fe y profundos arrebatos.
Me empecino a ultranza en proyectos
destinados a mi propio olvido.
Pasajeros de mi cuerpo todos,
la misma agitación ante cualquier presagio.
Yo misma negaré lo que mi abrazo
te vaticinaba.
¡Qué ganas de que tú,
tal vez, lo recordaras! (1999: 13-14)

Siguiendo las características de la confesión, el diario parece adherirse a la que se pone en una relación de dependencia con respecto a otro. Pues, quien escribe su pasado reciente, en secreto y en privado, no está dirigiendo solamente a sí mismo su texto, sino que pone en su horizonte a un otro lector: “Una vez que alguien decide transformar su pensamiento en palabras, está firmando en cierta medida un contrato según el cual ese texto puede ser leído por cualquiera que entienda el idioma en que está escrito” (Luque Amo, 2016: 275).

El diario, a diferencia de las otras escrituras del yo expuestas, no parece tener en sí una función unificadora de la vida: “...a diary, or journal, written intermittently and publish without any attempt at its later integration into a narrative, we can argue that a past life is represented in a ‘literal’ form, or in a form as close to literalism as any writer can come” (Sturrock, 1993: 30). Es verdad que el diario va escribiéndose episódicamente, en él quedan fragmentos de la vida y aunque no están estructurados para configurar el sentido de una vida es una manera de hablar sobre el pasado. Vincenzo Vitiello habla sobre dos tipos de pasado: el pasado muerto y el todavía posible, el pasado vivo (2007: 57). Pensemos en que la memoria puede traer un recuerdo que ya está finito, que ha sido consumado, ese sería el pasado muerto. Por otra parte, lo que escribimos en los diarios, haya ocurrido hace unas horas o un par de días, son anotaciones que se refieren a un pasado todavía posible, pues hay acciones que ya ocurrieron, pero aún continúan. Desde ese sentido considero que el diario funcionaría como una suerte de memoria viva. El lugar donde quedan escritos los recuerdos de un pasado vivo. Y que se inscribe también en los recordatorios: el diario es el texto que quiere recordarse en el futuro.

El diario es una de las maneras en que la memoria se intenta apresar para la posteridad. Presenta una característica fragmentaria, “el diario puede abrirse a cualquier cosa. Todo puede convertirse en diario. El diarista puede integrar en su texto las facturas de la lavandería, recortes de periódico, fragmentos, borradores de textos en gestación; a fin de cuentas, casi todo” (Didier, 1996: 39). La fragmentación de la vida recuerda a la fragmentación de la memoria, los detalles que se guardan y que ayudan a completar la experiencia. En el diario, entonces, quedarían “indicios de rememoración, que ofrecen sucesivamente un apoyo a la memoria que falla, una lucha en la lucha contra el olvido” (Ricoeur, 2004: 62). Barthes lo llamaría *Notatio*. El término hace referencia a la escritura o captura *in situ* del instante. A pesar de querer asir la realidad en el momento, Barthes afirma que esta capacidad de *Notatio*, esta costumbre de escribir fragmentando el instante, “en realidad, muy a menudo, la *Notatio* es un *a*

posteriori: Nota, lo que, después de una especie de latencia probatoria, vuelve a pesar de uno, insiste” (2015: 143). De este modo, lo que se preserva en la escritura del diario no es la cosa misma sino su retorno. Se escribe el diario para poder recordar en el futuro. Es algo así como preservar la memoria, tratar de adelantarnos al olvido, quizás de manera consciente. Sin embargo, el almacenamiento del diario a modo de archivo refleja más los huecos de la memoria que su conservación. Eliza Mizrahi al hablar sobre el archivo nos dice:

Rellenar el espacio abierto con documentos, testimonios, imágenes, objetos, constituye el ínfimo intento de la memoria por construir un pasado que no recuerda; dicho intento es la paradoja misma del archivo: éste pretende representar a la memoria/recuerdo, pero de lo único que puede dar cuenta es de la no-memoria/olvido que está inscrito en él (2016: 282).

El diario, a pesar de que guarda los sucesos cotidianos a modo de memoria o archivo, es olvido.

La reconstrucción que se realiza en el diario viene del pasado reciente. Puesto que no se consigna en el diario todo lo sucedido, hay una selección también de eso que recordamos que ocurrió en nuestro día: “El diario respeta el pacto autobiográfico de Lejeune en la medida en que existe esa identidad entre autor, narrador y personaje y es leído como verdadero por parte del receptor; pero también deja espacio para la autoconstrucción del Yo en tanto que emplea los modos de una ficción” (Luque Amo, 2016: 286). Entonces en el diario hay autoficción de la vida, se ficcionaliza el pasado reciente; ocurre lo mismo que con la memoria: no recordamos todo –no podemos–, llenamos los huecos. Metonímicamente almacenamos los momentos; de la misma manera, al tratar de recuperarlos en el diario la memoria con sus huecos nos obliga a reconstruirlos.

Propongo un fragmento de “Muerte en la Rúa Augusta” de Tedi López Mills (1959).

2

Ya quieto en la noche, el señor Gordon
se sentaba a la mesa del comedor y escribía en su diario:

hoy me corté en la piel con Donna otra vez
puse mi mano en el lodo y fijé la pinza en la raíz...
me enojé con Donna y lloré en el jardín
y ella me rozó los labios con su trapo,

olía a grasa húmeda, a lengua blanca,
Donna me aprieta, ¿dónde está el dinero, Gordon?,
me dice en voz baja, ¿dónde lo escondiste?
¿Cuál dinero, Donna? Ella se ríe y me lastima.

Gordon terminó su anotación
con una lista de actividades para el día siguiente.

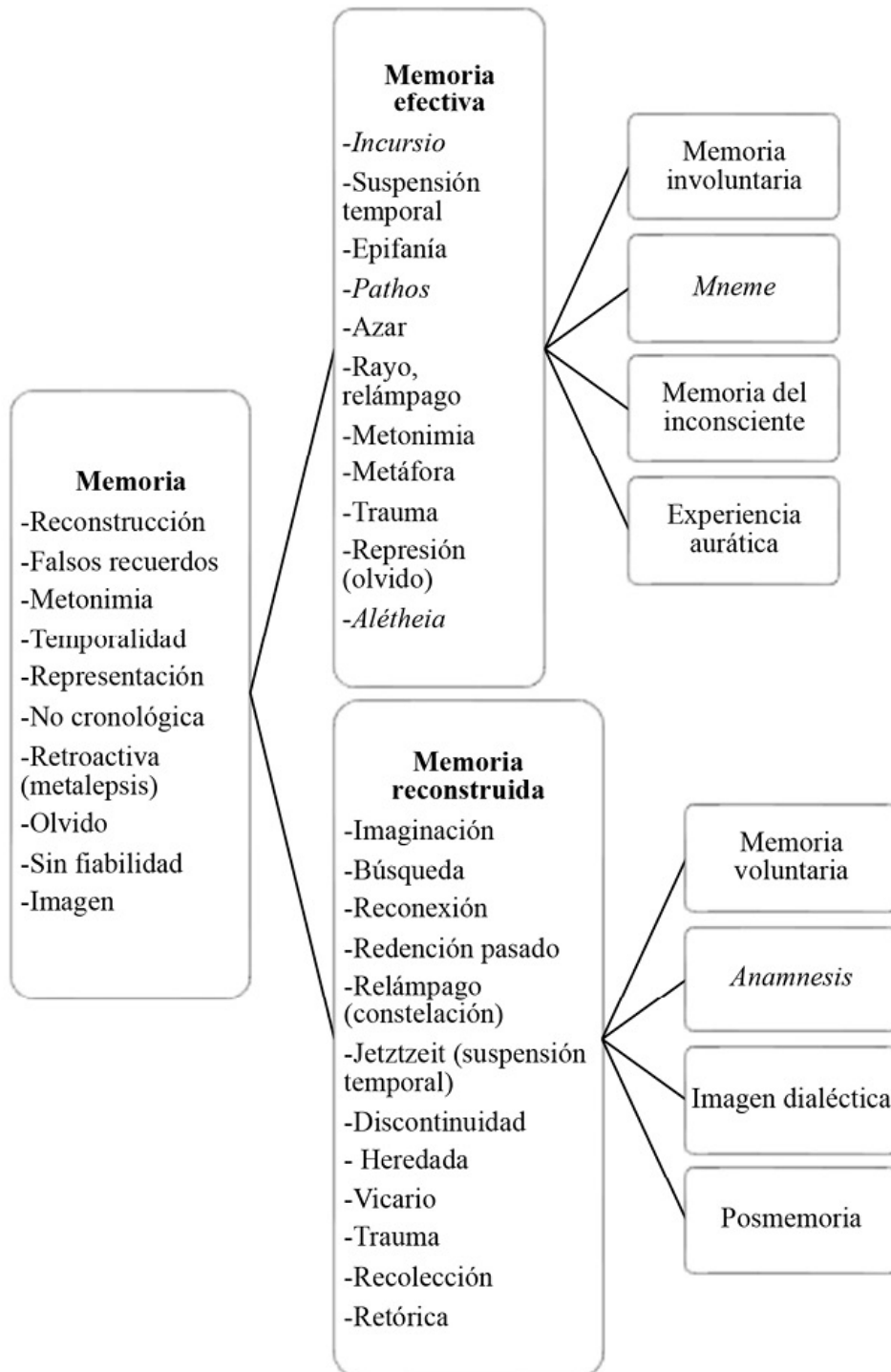
Mañana voy a:

1. Prepararle su desayuno a Donna, panes y leche caliente con una cucharadita de miel
 2. Estudiar mi libro de origami y aprender a hacer un coyote y dárselo a Donna...
- (Argüelles, 2017: 681-682).

Como se ha visto, el relato de cualquier suceso del pasado es reconstrucción, que se ayuda de la retórica y está basado en el presente del sujeto. Las escrituras del yo tienen una referencia al pasado de quien ostenta la firma poética. Y ese pasado está vacío. Ese pasado es el ahora, es la nada, que se construye al recordarlo. La memoria en las escrituras poéticas del yo es sólo otro recurso constructivo del poema.

Pongo por último un esquema que intenta resumir, demasiado, las características de la memoria desarrolladas hasta ahora y contenidas en las escrituras poéticas del yo. Sólo como panorama de lo que hasta aquí he expuesto y también como guía para el siguiente capítulo.

Esquema 1. Características de la memoria



Fuente: elaboración propia.

NOTAS

[28]. Heinrich Lausberg menciona que “la definición más amplia [de retórica] es *ars bene dicendi*” (1999: 83). Esta definición es limitada en una doble dirección; en cuanto a la aplicación del discurso (tiene que ver con la ordenación del discurso a las materias de interés general dadas por la vida pública desde su política y su moral) y a la finalidad del discurso. Ésta “queda circunscrita al determinarse que el discurso tiene como fin el convencimiento, la persuasión del oyente” (p. 84). Raúl Dorra, por su parte, dice: “la retórica es el estudio de los procedimientos expresivos por los cuales el lenguaje crea o produce imagen, o, para decirlo en términos que nos son más conocidos, se vuelve lenguaje figurado” (2000: 240).

[29]. El espacio autobiográfico, es el término utilizado por Philippe Lejeune para denominar los textos que apelan de forma indirecta a una pretensión referencial o al pacto autobiográfico: “el lector es invitado a leer las novelas no solamente como ficciones que remiten a una verdad sobre la ‘naturaleza humana’ sino también como fantasmas reveladores de un individuo” (1994: 83). Se trata entonces de la creación, por el lector, de un espacio autobiográfico.

[30]. El título *Los hijos del limo* hace referencia, considero, a la flor de loto. Se sabe que esta flor nace del lodo y sube atravesando las aguas estancadas para abrirse sin mancha alguna sobre su superficie. En el simbolismo oriental, a la flor de loto, además de presentar la noción de pureza constante, se le añade la simultaneidad del tiempo “pasado, presente y futuro (aparecen simultáneamente los tres estados de la planta: botón, flor abierta, granos)” (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 657). La simultaneidad es también el ahora en el que recordamos.

[31]. En neurofisiología se hace la diferenciación entre cinco sistemas de memoria de largo plazo: la memoria procedural –se utiliza para habilidades motoras–, el *priming* –encarrilamiento inconsciente a estímulos–, la memoria perceptual –orientada a la familiaridad con los objetos–, el sistema de saberes –conocimientos del mundo–, y la memoria episódico-autobiográfica –en general recuerdo de vivencias–. Ver Markowitsch.

Por otro lado, la conciencia auto-noética se refiere a la experiencia subjetiva del tiempo dentro de la memoria en la neurología. Es un término propuesto por el psicólogo y neurocientífico Endel Tulving.

[32]. La metalepsis “ha sido considerada como una metonimia del antecedente por el consecuente” (Beristáin, 1995: 312). Heinrich Lausberg la coloca como metonimia del efecto por la causa cuando una cosa es la causa y aparece en “función sustantiva, en la que el tropo se llama metalepsis” (1983: 114).

[33]. Néstor A. Braunstein utiliza esta grafía “para indicar el carácter legal y forense de la auto^oía, un aspecto esencial en la actualidad donde el artista sólo lo es si tiene asegurado el

©*opyright*. Otra manera de decir que el arte es un producto cuyo destino está en manos del Otro y que es del Otro de donde el creador recibe su re-conocimiento” (2008a: 232). Más adelante veremos que se escribe autobiografía desde la imagen que se busca proyectar al otro.

[34]. La anagnórisis es el “proceso retórico... que conduce a un momento en que la repentina recepción de información origina el súbito reconocimiento de un personaje... de un objeto, de la identidad de un personaje, por parte de otro personaje” (Beristáin, 1995: 51).

[35]. Siguiendo el estudio que Heinrich F. Plett hace sobre *enargeia*, los términos *evidentia* (Quintiliano) y *enargeia* (Cicerón) pueden considerarse como sinónimos desde sus definiciones, las cuales apuntan a la actividad de “generate effective images, which depict as present that which is temporally and spatially absent” (2012: 12). La *enargeia* y/o *evidentia* “enables the orator not only to produce effective images, but also, as a consequence, to evoke affects, either of pleasantly moderate ethos or of intensely passionate pathos” (p. 9).

[36]. En el capítulo IV se analizará el poemario de manera más completa.

[37]. La performatividad es lo que J. L. Austin definió como las palabras que al decir también hacen: “Se denomina performativa [una oración] si: 1) describe una determinada acción de su locutor y si 2) su enunciación equivale al cumplimiento de esa acción” (Ducrot y Todorov, 1972: 384).

IV. LA MEMORIA EN LA POESÍA MEXICANA

En el apartado siguiente presentaré cuatro poemarios que están escritos desde el uso de la memoria y que hacen referencia al pasado de quien ostenta la firma poética: *Pasado en claro* de Octavio Paz, *Tierra nativa* de José Luis Rivas, *Viernes en Jerusalén* de Marco Antonio Campos y *El deseo postergado* de Mario Bojórquez. Describiré cómo se construye el pasado en cada uno y qué recursos de la memoria utilizan para lograr construir la máscara de su identidad.

PASADO EN CLARO

Lo que se dice del poema extenso *Pasado en claro* de Octavio Paz, publicado en 1977, es que se trata de una “transfiguración de una experiencia vital” (Major, 2016: 11), es decir, figurar con el uso de la retórica la vida vivida, hacer memoria. El sujeto es consciente del trabajo sobre la memoria, así que en todo el poema hablará no sólo de su pasado sino de la dificultad de recordar y de cómo se va construyendo el recuerdo. Hay una claridad en el recordar, en el sentido de que no es una rememoración ingenua, el sujeto lírico nos deja saber cómo va construyendo su pasado, cómo van surgiendo las imágenes. No sólo expone su pasado, sino que lo va integrando en la reflexión y experiencia de la memoria. Incluso nos dice de qué medida son los versos que mayormente construyen el poema: “Salto de un cuento a otro / por un puente colgante de once sílabas” (2018b: 23).

El poema tiene como epígrafe unos versos de William Wordsworth de *The Prelude*, poema que habla sobre la vida del poeta: “Fair seed-time had my soul, and I grew up / Foster’d alike by beauty and by fear”. Los versos son tomados del primer libro de *The Prelude*, el cual trata sobre la niñez y el tiempo escolar. Esta entrada nos deja ya en el tema de la memoria y veremos cómo el yo de *Pasado en claro* hablará de su infancia y su adolescencia, dos etapas de su vida simbolizadas por dos momentos del día: el mediodía luminoso de la infancia y el atardecer de recogimiento de la adolescencia. El primer recuerdo que describe es la imagen de una higuera contra un muro:

Desde mi frente salgo a un mediodía
del tamaño del tiempo.
El asalto de siglos del baniano
contra la vertical paciencia de la tapia... (p. 10).

En palabras de Néstor Braunstein, esta primera imagen es el momento literario de la autobiografía, el primer recuerdo con el que se comienza el texto pero que no es el primer recuerdo que el yo tiene en la conciencia, sino que en este caso es un recuerdo de naturaleza tendenciosa y selectiva, es decir elegido arbitrariamente por el sujeto lírico. Se trata de una especie de recuerdo encubridor ya que parece ser sólo un recuerdo indiferente y carente de relevancia: un árbol de la casa de la infancia. Sin embargo, el árbol, que será higuera o baniano, es la parte medular del poema, pues aparecerá para representar el conocimiento sobre sí mismo, su mundo y sobre su vida^[38]. Si pensamos el árbol como símbolo de la vida, podemos extender el significado y decir que las raíces representan el pasado, el troco el presente y las ramas se elevan al futuro. El baniano o higuera es el árbol que al envejecer deja crecer, desde sus ramas, raíces hacia la tierra para que lo sostengan, así, a medida que pasa el tiempo su tronco parecerá hacerse más grueso y fuerte para seguir soportando las ramas que no dejan de crecer^[39]. En la higuera están todas las dimensiones temporales, el presente (el tronco) contiene, reúne y domina el pasado (las raíces) y el futuro (que se apoya constantemente en el pasado). En este sentido la higuera en el poema es al mismo tiempo la memoria del yo y lo que el sujeto es. La memoria le da su identidad, pues menciona que entra en ella y desde allí comienza a contarnos su pasado: “La hendidura del tronco”, “La hendidura fue pórtico / del más allá de lo mirado y lo pensado:” (2008b: 14). La semilla de los banianos es germinada en una hendidura de su tronco, al crecer, se abre paso por la grieta, cae a la tierra y allí sigue su curso. Lo que sale de la hendidura es la memoria, pero también la conciencia de sí mismo.

La higuera, sus falacias y su sabiduría:
prodigios de la tierra
–fidedignos, puntuales, redundantes–
y la conversación con los espectros.
Aprendizajes con la higuera:
Hablar con vivos y con muertos.
También conmigo mismo (p. 15).

Luego leeremos que el sujeto es también la higuera que nace de las grietas de algún familiar, “yo crecía. Fui (soy) yerba, maleza / entre escombros anónimos” (p. 21).

El principio del poema, más que hablar directamente de su pasado, expresa una idea sobre la dificultad de recordar, de construir la memoria. En realidad, en todo el poema hay tensión entre el tiempo suspendido, que al parecer le va otorgando la memoria efectiva al dejarse guiar por las imágenes y los nombres que salen de su mente, y la búsqueda consciente de la historia personal, o memoria reconstruida, problemática que acepta el sujeto para aprovechar sus recursos y exponerlos en el texto.

Ni allá ni aquí: por esa linde
de duda, transitada
sólo por espejos y vislumbres
donde el lenguaje se desdice,
voy al encuentro de mí mismo (p. 10).

Después de describir el lugar de la infancia: “El patio, el muro, el fresno, el pozo / en una claridad en forma de laguna / se desvanece” (p. 11), lo que inmediatamente recuerda es el pasado histórico de México, que se le aparece de golpe, es la memoria involuntaria (*mneme*) que el yo nos va describiendo; al parecer la memoria asocia la laguna con la otra de Texcoco, pero no es insólito, ya que la memoria involuntaria es la que le otorga al sujeto su verdadera esencia. Mnemósine o la Memoria es quien posee su mente para entregarle un determinado conocimiento. Comienza el acto ceremonial de la escritura como liberación de la experiencia mística, el *katharmós*: “Me alejo a mí mismo, / sigo los titubeos de esta frase, / senda de piedras y de cabras” (p. 9). Pero las imágenes que la memoria le otorga son tan fuertes que se niega a continuar: “Se rebela mi lápiz a seguir el dictado” (p. 12). Al recordar su pasado, al hacer la búsqueda de sus raíces, surge en su memoria, un pasado más remoto, un pasado que nos concierne a los mexicanos. Es la posmemoria, eso que recuerda moralmente le da identidad al sujeto, sin embargo, no le ha ocurrido directamente, pero le afecta.

Las olas hablan nahua.
Cruza un signo volante las alturas.
Tal vez es una fecha, conjunción de destinos:
el haz de cañas, prefiguración del brasero.

El pedernal, la cruz, esas llaves de sangre
¿alguna vez abrieron las puertas de la muerte?
La luz poniente se demora,
alza sobre la alfombra simétricos incendios,
vuelve llama quimérica
este volumen lacre que hojeo
(estampas: los volcanes, los cúes y, tendido,
manto de plumas sobre el agua,
Tenochtitlan todo empapado en sangre) (pp. 11-12).

El sujeto es sabedor del proceso de la memoria reconstruida, sabe que el pasado se construye al escribirlo desde el presente, que la memoria está vacía y que sólo al recordar se va organizando y reconstruyendo. Así que nombrar es figurar el pasado: “sobre este ahora, puente / tendido entre una letra y otra” (p. 9). “Ver al mundo es deletrearlo” (p. 12).

La memoria se traslada a la adolescencia con un atardecer en el que hay “metamorfosis de la higuera:” (p. 16), es la luz del conocimiento quien hará esta transformación, el sujeto hablará de sus lecturas y esa será la historia de su adolescencia. El recurso utilizado aquí es la descripción de la memoria individual cargada de falsos recuerdos, contruidos desde las imágenes que los textos de la biblioteca de su abuelo le dejaron en la memoria. Los expresa desde el yo, como si no sólo hubiera leído sino hubiera experimentado esas otras vidas. Las historias que leyó son expuestas aquí como posmemoria. El sujeto se vuelve vicario de esa experiencia leída y la adopta como recuerdo propio, que al final lo afecta y lo constituye.

sin horas. Cada noche,
máquinas transparentes del delirio,
dentro de mí los libros levantaban
arquitecturas sobre una sima edificadas.
Las alza un soplo del espíritu,
un parpadeo las deshace.
Yo junté leña con los otros
y lloré con el humo de la pira
del domador de potros;
vagué por la arboleda navegante
que arrastra el Tajo turbiamente verde:
la líquida espesura se encrespaba

tras de la fugitiva Galatea;
vi en racimo las sombras agolpadas
para beber la sangre de la zanja. (p. 17).

Lo anterior es un ejemplo de lo retroactivo de la memoria. Los libros que leyó dependen del ahora futuro desde el que los recuerda, puesto que es “el futuro desde el cual todo recuerdo tomará su sentido o se develará como privado de él (Braunstein, 2008b: 17). Contar sus experiencias de lectura es importante porque el yo del presente está inscrito en la literatura y en función de su presente es que aquellas lecturas son significativas. Paul de Man diría que “el proyecto autobiográfico determina la vida” (1991: 113). Se motiva la consecuencia, ser poeta, con la configuración de los antecedentes, las lecturas de la adolescencia. Así el recurso metaléptico de la memoria queda configurado.

Hay también en el poema conciencia de que el yo pasado es inasequible, pero que le ha permitido ser el yo del ahora: “Yo estoy en donde estuve” (Paz, 2018b: 13). Esa conciencia es nombrada como los fantasmas o espectros, que no son precisamente esencias espirituales de personas muertas, sino que representan a los yo del pasado. No hay identidad entre la vida misma pasada y la que se describe, hay una suerte de invención que logra identificar la heterogeneidad de la vida. El sujeto sabe que regresar al pasado es encontrarse con otros que no son su yo del ahora, esa conversación tiene que ser mediada para que su vida pueda ser contada, para lograr una homogeneización y anular “la identidad entre sus semejanzas, / la diferencia en sus contradicciones” (p. 15). Es decir, no hay nada, son fantasmas del pasado, no se ven, se presienten. El poeta es consciente de la inasibilidad del yo del pasado. En un artículo de 1980 dice:

al reunir en un libro los [poemas] que he escrito durante cuarenta años, me he dado cuenta de que se trata de la biografía de un fantasma. Mejor dicho, de muchos fantasmas... ¿realmente los escribí yo? ¿Soy el mismo? Este libro ha sido escrito por una sucesión de poetas; todos se han desvanecido y nada queda de ellos sino sus palabras. Mi biografía poética está hecha de las confesiones de muchos desconocidos. Andamos siempre entre fantasmas (Paz, 2016: 40).

En el poema dice: “Revelaciones y abominaciones: / el cuerpo y sus lenguajes / entretejidos, nudo de fantasmas / palpados por el pensamiento / y por el tacto disipados, / argolla de la sangre, idea fija / en mi frente clavada” (Paz, 2018b: 13).

La relación que el sujeto establece con su memoria y la dificultad de su representación en el lenguaje es expuesta a lo largo del poema. El sujeto sabe que la imagen es “la instantánea reconciliación entre... la representación y la realidad” (Paz, 2018a: 109). Hay un esfuerzo por lograr que la imagen del recuerdo no se escape, expone lo que hay dentro del tronco, dentro de su memoria. Siempre en lucha con la imposibilidad de retener la imagen del pasado pues su condición es la de aparecer, escapar, desaparecer: “—allá dentro el espacio / es una mano abierta y una frente / que no piensa ideas sino formas / que respiran, caminan, hablan, cambian / y silenciosamente se evaporan” (Paz, 2018b: 14). Expresa también que la memoria es un lugar vacío y sin tiempo cronológico, es el espacio de experiencia donde el pasado es informe. Hay una discontinuidad en el tiempo, una suspensión que se genera al ingresar al no lugar de la memoria. Y esto lo expresa con segmentos de los versos 155 al 202 que intentan explicar lo que “—allá dentro...” hay, es, tiene, pero no como un discurrir sino dejando ver al mismo tiempo las caras del icosaedro: “—no hay escuela allá dentro, / siempre es el mismo día, la misma noche siempre, / no han inventado el tiempo todavía, / no ha envejecido el sol, / esta nieve es idéntica a la yerba, / siempre y nunca es lo mismo, / nunca ha llovido y llueve siempre, / todo está y nunca ha sido,” (p. 15).

El recurso retórico del paralelismo que acabamos de leer le sirve al sujeto lírico para enfatizar y darle mayor credibilidad a la intención de significar que escribir la propia vida desde la rememoración es sumamente complicado y contradictorio. Afirma y anula para quedarse en la nada y volver a empezar. Hablar del pasado, construir la memoria personal desde la búsqueda del recuerdo es falso y es absurdo. Pero más allá de ser únicamente un recurso de figuración y convencimiento, expresa el tipo de escritura de sí mismo que está desarrollando: *prosopoplastia*. La imagen que quiere mostrar está tratada, maquillada, es al mismo tiempo un desvío para no hablar de sí mismo, como si en realidad no quisiera mostrarse, pero es también una búsqueda de justificación. Si no logra decirse no es porque no quiera, sino porque en realidad el ejercicio del recuerdo no se lo permite. Así, si sólo logra decir algunas partes de su pasado es natural que no logre mostrarse por completo. Este tratamiento con el que juega a ser transparente en el proceso de escribirse resulta significativo en el momento más claro de todo el poema: cuando habla de la casa de la infancia y de su familia nuclear.

Mis palabras,

al hablar de la casa, se agrietan.
Cuartos y cuartos, habitados
sólo por sus fantasmas,
sólo por el rencor de los mayores
habitados. Familias,
criaderos de alacranes:
como a los perros dan con la pitanza
vidrio molido, nos alimentan con sus odios
y la ambición dudosa de ser alguien.
También me dieron pan, me dieron tiempo,
claros en los recodos de los días,
remansos para estar solo conmigo.
Niño entre adultos taciturnos
y sus terribles niñerías,
niño por los pasillos de altas puertas,
habitaciones con retratos,
crepusculares cofradías de los ausentes,
niño sobreviviente
de los espejos sin memoria
y su pueblo de viento:
el tiempo y sus encarnaciones
resuelto en simulacros de reflejos.
En mi casa los muertos eran más que los vivos.
Mi madre, niña de mil años,
madre del mundo, huérfana de mí,
abnegada, feroz, obtusa, providente,
jilguera, perra, hormiga, jabalina,
carta de amor con faltas de lenguaje,
mi madre: pan que yo cortaba
con su propio cuchillo cada día.
Los fresnos me enseñaron,
bajo la lluvia, la paciencia,
a cantar cara al viento vehemente.
Virgen somnilocua, una tía
me enseñó a ver con los ojos cerrados,
ver hacia dentro y a través del muro.
Mi abuelo a sonreír en la caída

y a repetir en los desastres: *al hecho, pecho*.
(Esto que digo es tierra
sobre tu nombre derramada: *blanda te sea*.)
Del vómito a la sed,
atado al potro del alcohol,
mi padre iba y venía entre las llamas.
Por los durmientes y los rieles
de una estación de moscas y de polvo
una tarde juntamos sus pedazos.
Yo nunca pude hablar con él.
Lo encuentro ahora en sueños,
esa borrosa patria de los muertos.
Hablamos siempre de otras cosas.
Mientras la casa se desmoronaba
yo crecía. Fui (soy) yerba, maleza
entre escombros anónimos (pp. 19-21).

¿Por qué en ese momento pudo ser más claro si llevaba más de trescientos versos dando rodeos entre el pasado y la maquinaria de la memoria? Es notable mirar que aquí no habla de él mismo, sino que construye la imagen de los otros que le dieron su identidad. Es doble el uso de la construcción del rostro de los otros: le sirve para darle fuerza al maquillaje de la máscara que quiere proyectar. Y también es un recurso de alter-autobiografía, contar a los otros, pero no sustituyéndolos, en este caso hay una distancia objetiva, no hay filtro en las descripciones, de repente se le olvida al sujeto lírico que la retórica es la creadora del pasado y cae en la ilusión de decir toda la verdad. En este sentido, esos rostros familiares dicen más de sí mismo y de sus intenciones, pues es desde su mirada que los dice para crearse el escenario más favorable. Termina ese fragmento claro de la memoria para decir que de esos escombros que son su familia pudo brotar, pero también brotó siendo yerba, maleza. Se embellece y se justifica al mismo tiempo. Logró salir de todo aquello, ser vida, pero si no pudo ser más también es por ese pasado familiar. En este fragmento hay también un momento en que el sujeto se dirige a su abuelo: “(Esto que digo es tierra / sobre tu nombre derramada: *blanda te sea*.)”. Está utilizando el apóstrofe, que según la retórica clásica ocurre cuando el orador puede dirigirse a personas ausentes (Lausberg, 1983: 221). Podemos notar que con esta manera de enunciar se acorta la distancia entre el pasado y el presente. El sujeto busca traer al abuelo

muerto a lo que está diciendo y colocarlo no en el pasado sino en el presente del recuerdo.

Casi al final del poema el sujeto nos dice el motivo de haber intentado escribir su vida pasada. Se convierte en el sujeto de la anunciación, que nos cuenta su vida a partir de haber presentido su muerte, desde la anticipación de la muerte es que busca controlar la manera en que habremos de recordarlo. Es singular que esta anunciación de la muerte sea descrita con el uso del “lepidóptero nocturno *Acherontia atropos*, comúnmente llamado ‘Esfinge de la calavera o mariposas de la muerte’, perteneciente a la familia de los *Sphigidae* y caracterizado por un tenebroso sonido y sus manchas en el tórax, semejantes a una calavera humana” (Claro Carrascal, 2005: 8). Representa la imagen fugaz de la muerte.

¿Y para qué digo todo esto?
Para decir que en pleno mediodía
el aire se poblaba de fantasmas,
sol acuñado en alas,
ingrávidas monedas, mariposas.
Anochecer. En la terraza
oficiaba la luna silenciaria.
La *cabeza de muerto*, mensajera
de las ánimas, la fascinante fascinada
por las camelias y la luz eléctrica,
sobre nuestras cabezas era un revoloteo
de conjuros opacos. ¡Mátala!
gritaban las mujeres
y la quemaban como bruja.
Después, con un suspiro feroz, se santiguaban.
Luz esparcida, Psiquis... (Paz, 2018b: 23-24).

En suma, el poema habla del pasado del poeta, pero éste hace visibles los entramados de la elaboración de la vida, nos va enseñando el camino que la memoria o él mismo hizo desde el presente. Sabe que es imposible hablar del pasado sin dejar de reescribirlo continuamente, y que el pasado no puede ser realmente claro, por lo que finaliza, no decepcionado, sino seguro de que lo dicho es mera construcción retórica de su vida.

Estoy en donde estuve:

voy detrás del murmullo,
pasos dentro de mí, oídos con los ojos,
el murmullo es mental, yo soy mis pasos,
oigo las voces que yo pienso,
las voces que me piensan al pensarlas.
Soy la sombra que arrojan mis palabras (p. 29).

Tenemos entonces que en *Pasado en claro* los recursos de la memoria están expuestos en el poema mismo, así la memoria involuntaria (*mneme*) y la memoria voluntaria (*anamnesis*) se convierten en desvelamiento de la imposibilidad de recordar la vida pasada y en confirmación de que la memoria es hija de la retórica. Es decir, el sujeto nos corrobora y nos hace evidente que la escritura del propio pasado se reconstruye en el poema mismo. Este poemario quedaría inscrito en una autobiografía de la *prosopoplastia* en donde el sujeto utiliza la posmemoria y alter-autobiografía para embellecer su figura, evadirse y justificarse.

TIERRA NATIVA

En el siguiente apartado trataré sobre el poemario *Tierra nativa* de José Luis Rivas (1950), publicado en 1982. Me enfocaré en la primera parte titulada “La estación de los muertos”, pues es la que mayormente presenta recursos de la memoria, las otras partes serán mencionadas sólo para enmarcar la primera parte, ya que, como se verá, desarrollan ampliamente lo condensado en la parte uno. Es decir, desde mi lectura, “La estación de los muertos”, condensa los momentos desarrollados en el libro entero.

El primer apartado de *Tierra nativa* presenta la reconstrucción de la memoria de un sujeto que coloca los años de infancia y juventud vividos en una localidad de puerto, su lugar de origen, como fundamentales para comprender su identidad. Este lugar desde el que cuenta su vida pasada está lleno de naturaleza, ella será la detonadora de las imágenes que le llegan a la mente. Analizaré el poemario siguiendo la propia continuidad que el texto presenta porque al tratarse de un texto que se escribe con los recursos de la memoria presenta diversos vaivenes entre momentos temporales y textuales.

El libro está dividido en seis partes, la primera se titula “La estación de los muertos”, la cual tiene como epígrafe un fragmento del poema “The Labyrinth” de Edwin Muir que dice: “There’s no exit, none, / No place to come to, and you’ll end where you are, / Deep in the centre of the endless maze” (Rivas, 2002:

13). Estos versos colocan al lector en un lugar de búsqueda infructuosa sobre la identidad, que sólo puede obtenerse desde el centro de los caminos enredados del laberinto. Veremos en todo el poemario que el sujeto al contar su vida pasada configura un laberinto con los recuerdos que nos ofrece, los cuales se dirigen a un solo lugar, el puerto en el que vivió su infancia y adolescencia.

El poema comienza con una imagen del invierno. La descripción está hecha con el uso del tiempo presente, lo cual supone que el sujeto está mirando el paisaje que describe. Notamos que al describir el clima cruel de enero se comienzan a deslizar palabras –“fúnebres”, “amortaja”, “cadáver”– que remiten a la muerte.

También enero es un mes cruel; esparce
con su hisopo fúnebres escarchas, la fusta
de sus ráfagas flagela
los brotes primerizos de las plantas, ruye
las ataduras del paisaje
y amortaja con la escayola de sus vendas rígidas
el cadáver de la inquietud (p. 13).

Enero es el detonador del recuerdo de la muerte de su madre, que siguiendo el texto sucede en su infancia. Es decir, a partir de la imagen del invierno la memoria involuntaria (*mneme*) lo lleva a recordar; pero el sujeto se empeña en encubrir el pasado e introducirá un recuerdo que podría pensarse como superfluo y al que volveremos más adelante. En medio de ese recuerdo dice: “No se me ocurre nada acerca del invierno...” (p. 14). Es la manera de evadir el recuerdo de la madre. Sin embargo, la imagen del invierno regresará y con la conciencia de que el frío es el motivador del recuerdo de la infancia, se obligará a decir lo que está omitiendo.

Entre las brumas del deshielo
paulatinamente se delinea aquel navío que lleva a bordo
la frágil pedrería de la infancia

al parecer todas sus piezas permanecen intocadas
pero ¡atención!

*Mesdames et Messieurs,
Vous dont le mère est morte
C'est le bon fossoyeux*

Qui gratte à votre porte (p. 16).

Podemos ver que el sujeto no dice con su propio discurso que su madre murió cuando era niño. Coloca el discurso, además en otro idioma, de otro poeta para hablar por él, casi en calidad de enunciador aparece el fragmento de un poema de *Los lamentos* de Jules Laforgue. No parece haber una disposición explícita del sujeto lírico con respecto al trabajo de la memoria, pero esta construcción del recuerdo nos confirma que la memoria es incapaz por sí misma de generar los recuerdos. Es a través de los estímulos que provienen de fuera que podemos recrear los recuerdos, reconfigurar la memoria. Por lo que el sujeto lírico decide colocar el texto de un poeta que habla sobre la muerte de la madre. El yo sólo puede recordar desde el frío, que sería el objeto fuera de él que despierta la memoria involuntaria, pero no puede expresar el recuerdo que lo invade sino a través de la imagen poética que dice más que lo que el lenguaje mismo es incapaz de decir. El fragmento del poema en francés funciona aquí como el *hypar* que le deja la *incursio* de la *mneme*.

Después de llegar a la muerte de la madre, la memoria le evocará al sujeto otras muertes familiares. La manera de pasar de un recuerdo a otro no es desde una *anamnesis* o búsqueda intencional del pasado, sino que se va construyendo desde una memoria involuntaria, *mneme*. Es a partir de la *incursio* de la memoria que los recuerdos irán surgiendo uno tras del otro sin aparente ilación. Las imágenes sobre las muertes familiares serán apariciones más que reconstrucciones.

Aquella pieza estrecha, al mediodía,
la penumbra que titilaba con las veleidades de la llama,
estremecida a ratos por el viento
que se embrollaba en un coloquio de murmullos y de voces (pp. 16-17).

Al citar el poema que habla sobre la muerte materna, construye esta imagen de lo que parece ser un grupo de gente rezando con velas, se refiere quizás al velorio de la madre. Pero sin dejarlo claro del todo, pasa inmediatamente a describir la ofrenda del día de muertos, donde nos menciona a otro muerto familiar: Papá Abraham. Es singular que en este momento utilice la prosa.

Durante el último día de octubre y de los tres primeros de noviembre, la mesa rústica de pino se engalanaba con un pulcro mantel bordado a mano sobre el que comenzaban a aglomerarse los jarros humeantes de chocolate y atole de capulín, las charolas con tamales envueltos en hoja de plátano y el zacahuil (preparado

especialmente para Papá Abraham, el difunto mayor de la familia), las redomas de cristal verdoso donde se ofrecían conservas de caguayote, yuca, papaya y calabaza-melón, las cestas de mimbre atestadas con muñecos de pan que remedaban *muerte...* (pp. 17-18).

El sujeto lírico usa la prosa porque la imagen que describe es un recuerdo recurrente del pasado, proveniente de una tradición, por lo que busca hacerla clara. Además, el cambio a prosa expresa que ese recuerdo proviene de la memoria reconstruida, a pesar de que el sujeto lo inserta en una cadena de recuerdos de la *mneme*, porque se trata de una memoria familiar o común, en el sentido de que la mayoría de las familias mexicanas reconocen la escena descrita de una ofrenda de Día de Muertos. La imagen es lo que Beatriz Sarlo designa como memorias de la memoria familiar, es decir posmemoria. El distanciamiento que provoca el yo con la descripción en prosa logra el efecto de alejar el recuerdo de su propia memoria individual para convertirla en una memoria colectiva, que sin embargo se inserta en la memoria efectiva y que podría ser parte de una autobiografía de la *prosopagnosia*.

El siguiente recuerdo sobre los muertos familiares volverá a construirse desde otra voz, el sujeto deja que alguien más lo cuente por él. Y lo hace desde el relato de algún familiar que deja ver, al final, que de quien se habla está muerto.

Para esto, Pedrín se había echado a llorar en su moisés,
y La China, pobrecilla,
enferma como estaba, tuvo que ponerse en pie.
PEDRO, HIJO, ¿QUÉ TE PASA?
PARECE QUE COMISTE DE LAS HOJAS DE LA PASTORA.
En eso, no sé cómo me voy topando con la escoba de palmas...
¡y que se la sorrajo en la mollera!
Le di con ganas, como si aporreara un coyol de piedra,
hasta que se largó corriendo, rumbo al estero.
Como ya no lo alcanzaba a escobazos,
que me suelto diciéndole de maldiciones.
Y se las sigo diciendo ahora que está muerto,
aquí delante de su tumba (p. 21).

La presentación de un momento familiar contado desde otra voz, nos coloca en la posmemoria del sujeto, recordemos que ésta tiene que ver con herencias

familiares. Pero, reconstruye el recuerdo como si alguien más lo estuviera contado, nos ofrece la historia íntegra desde su memoria.

Podemos notar cómo el yo es incapaz de hablar sobre los muertos desde su propia enunciación, puede deberse a que la muerte es un tema traumático que le impide decir desde su propia experiencia. Pero también estas construcciones remiten a ciertas características de la memoria que el sujeto no logra escamotear al querer construir el pasado. Por ejemplo, que la memoria no es cronológica, pues los recuerdos sobre sus muertos sólo aparecen y no deja en claro en qué momento ocurrió cada muerte. Hemos mencionado que al escribir el propio pasado se organiza y se construye el *continuum* de la vida vivida, ¿por qué en este caso, el sujeto lírico decide no colocar los eventos con una dimensión temporal lógica? Porque quiere dar cuenta de que las experiencias recordadas, se han registrado y se han entendido de una determinada manera. El sujeto selecciona, modifica, parcha las huellas de la vivencia personal y nos entrega la manera en que ha comprendido todas las muertes. Además, observar los recuerdos interrumpidos y los lugares de enunciación diferentes al yo, desde los que se habla de la muerte, será importante cuando el sujeto lírico hable de la muerte del Capitán, porque en ese momento veremos que sí toma la voz y se dirige al muerto para cantarle la vida.

¡Ahora te imagino, viejo Capitán de rada, el cuerpo
rollizo e imponente,
volcado como fardo en un ataúd color caoba
que va haciendo agua,
gota a gota,
entre el chirriar frenético de las poleas desaceitadas
y el tenso esfuerzo de los cabos! (p. 23).

Incluso cuando comienza a hablar del Capitán lo hace desde la *anamnesis*, pues afirma que ahora lo imagina, hace una búsqueda de la muerte. Los cambios son importantes. En ninguno de los dos momentos es capaz de hablar sobre la muerte de sus familiares como tal, sino que usa artificios de la memoria para expresar que se han muerto. Aquí, hay una búsqueda de la imagen del sepelio del Capitán que desarrollará una enunciación en la que el sujeto se dirige al que ya no está, utilizando la exclamación acompañada de un vocativo apostrófico^[40]. El apóstrofe es: “la desviación con respecto a los oyentes” (Lausberg, 1983: 221) en donde el orador puede dirigirse a personas ausentes. Además “constituye en el orador la expresión de un *pathos* que no puede

canalizarse por los cauces normales de comunicación entre orador y público” (Lausberg, 1967: 193). Es decir, el recuerdo de la muerte del Capitán sólo puede ser descrito por el sujeto con el uso del apóstrofe, en este sentido el sujeto lírico dispone de esta estructura para generar un efecto patético en el lector a partir de lo que se cuenta del Capitán. Podemos decir también que el sujeto al contarle la vida al que está ausente se está contando la vida a sí mismo. En realidad, aunque parezca que le habla al Capitán –a través de una especie de canto– sobre los momentos importantes entre ellos, seguirá hablando de sí mismo. Esta construcción podría entrar en la alter-autobiografía, pues usa el recurso del Capitán para seguir dándole al lector una imagen de sí mismo.

Pero también que no logre hablar de sus muertos desde sí mismo confirma que la memoria se construye desde lo que los otros cuentan; en el principio del fragmento en donde habla de los muertos familiares, vimos que comienza con la escena de un velorio donde dice: “...en un coloquio de murmullos y de voces” (Rivas, 2002: 17). Al terminar el fragmento y antes de cambiar el tono dice: “Es en la madrugada. / Un murmullo de rezos / adensa la penumbra” (p. 22). Es decir, comienza y finaliza ese momento de recordar las muertes con la alusión al rezo, a múltiples voces, como las que nos presenta. Lo que leímos es la conjunción de voces familiares que desde su memoria cuentan las muertes.

Regresemos al recuerdo de la infancia que el sujeto inserta antes de hablar de las muertes familiares. El recuerdo es introducido con un verso de *Elogios*, texto en donde el poeta Saint-John Perse “celebra su infancia” (Pacheco, 2008: 3), el cual dice: “Sinon l'enfance, qu'y avait-il alors qu'il n'y a plus?...” (Rivas, 2002: 13). Es singular ver que las dos citas colocadas en el interior del poema llegan sin previo aviso, se deslizan naturalmente en el discurso del yo. En este sentido, las citas son parte de la memoria del sujeto y lo configuran, son la manera de recordar el pasado a través de sus referentes poéticos, una especie de posmemoria. El recuerdo de la infancia parece ser insignificante, pero en realidad es un recuerdo importante, el primero que nos ofrece a los lectores, recordemos que no es gratuita esta elección. En esa imagen nos habla de un momento en que Andrés y él se meten al pantano a mirar y escuchar el cortejo de las gallaretas. Cuenta el recuerdo utilizando el tiempo verbal del pasado.

Aunque el lodo nos daba a la rodilla,
poco a poco nos fuimos internando
hasta ponernos a cubierto tras un macizo de espadañas.
Separamos con tiento

aquella palizada de seda,
y entonces vimos
un par de gallaretas que retozaban en el fango.
Bajo los rayos últimos del sol
la hembra deslizaba su sombrío plumaje;
la cola recogida y casi en línea con el lomo ceniciento.
El macho la seguía muy de cerca, batiendo el cieno con sus alas poderosas
Cuando lograba emparejarse
y estaba a punto de aferrarla con el pico,
la hembra mediante un ágil giro se escurría...
El macho comenzaba entonces a nadar en círculos que se ceñían
cada vez más alrededor de ella;
la cola enhiesta, el cuello tenso como un arco,
y la cresta, abultada, parecía larga y sin aliño.
Uno tras otro los rechazos se siguieron,
hasta que el macho, exhausto y aburrido,
se olvidó de su presa
mientras la hembra se ocultaba airosa en medio de los juncos...
Al tiempo de acosarla el macho profería un grito obsceno y repentino
era su canto de galanteo,
y aquélla, la primera vez que lo escucháramos... (pp. 14-15).

Podríamos decir que el recuerdo de la infancia descrito por el sujeto proviene de una experiencia aurática, en el sentido de que este recuerdo –una actividad cotidiana de la infancia del sujeto: “De niños, los dos íbamos de paseo todas las tardes por la ribera” (p. 14)– marcará la manera en que se refiere al Capitán –el poema dejará deducir que el Capitán es Andrés– y en cómo le cuenta sobre su vida amorosa en los versos finales de “La estación de los muertos”. Se confirma la experiencia aurática cuando el sujeto sólo es capaz de recordar el evento de la ciénaga al querer evocar un recuerdo del invierno– “No se me ocurre nada acerca del invierno...”–, es decir, el evento se vivió sin plena conciencia y al ser recordado le entrega al sujeto la memoria efectiva, la cual le da su verdadera identidad: su vida atravesada por la muerte de Andrés. Por lo cual, al cantarle a Andrés lo llama “Capitán de rada”, está volviendo al momento del pantano. Cito algunos fragmentos:

¡Oh noches de invernada
ofrendándose en la canción que a veces exhalan los

pantanos
mientras las nubes,
cual un enorme mazacuate,
primero fijan en su vaharada al gato de la luna
y luego lo constriñen
entre sus anillos de bruma! (p. 27).

Leemos que se encuadra el poema en un ambiente de pantano.

¡Puedo jurártelo,
Capitán!
¡Una sola señal me habría llevado donde ella!
¡Oh, quién pudiera olvidar la fragancia
de su entrepierna húmeda!
¡Nido de musgo
que sólo consentía un roce dilatado!
¡Ah, la historia del corazón!
¡Siglas de herrumbre en un cuaderno color de sepia!
¡Porque mi amada,
Capitán,
en este huerto donde la mar se explaya
a la primera hora de la mañana,
es una roca donde se recuesta un lagarto tembloroso,
o mejor todavía,
uno de esos cabellos-de-ángel
que en ciertas tardes de estío
se hamacan en la brisa
y luego hacen tierra sobre un ave de vuelo reposado!
¡Oh, Capitán,
la húmeda entrepierna de mi amor
no consentía sino un roce dilatado!
¡Para que quien adorase en ella
se dejara las alas
a cada caricia! (pp. 31-32)

Es aquí donde más claramente se nota la influencia del recuerdo de las gallaretas. Las alusiones a lo húmedo y musgoso nos hacen pensar en la ciénaga; la mención de las aves de vuelo reposado y las alas de caricias dilatadas, a las

gallaretas y a su cortejo traspasado a lo sexual humano. Más adelante la amada del sujeto, en calidad de enunciadora, dirá en prosa: “de hinojos ante el ara que apuntalan mis muslos, vas a beber del cieno podrido” (p. 32). La imagen de la infancia lo invade cuando le cuenta la vida a Andrés.

Hasta ahora el poema nos ha presentado recuerdos desde *mneme* como si el sujeto lírico no fuera consciente de la construcción retórica del pasado. Nos ha presentado los recuerdos de tal manera que se puede olvidar que la autobiografía es la construcción de un autorretrato, es decir prosopopeya. Resulta complicado descubrir cuál es la máscara que se busca construir en *Tierra nativa* si nos dejamos llevar por la *mneme* construida por el poeta, sin embargo, al cantarle al Capitán, el sujeto coloca explícitamente momentos de *anamnesis* y es allí donde podemos ubicar qué tipo de imagen busca dejar en el texto.

Me interesa resaltar tres momentos de *anamnesis*. El primero, cuando comienza a cantarle a Andrés y anuncia que lo recordará: “¡Ahora te imagino, viejo Capitán de rada, el cuerpo / rollizo e imponente”. Reconstruye el sepelio del Capitán. El segundo momento interrumpe el tema sexual que viene tratando y redirige el recuerdo con plena conciencia:

¡Oh, de hinojos ante el cieno,
recordaré por siempre
aquel instante en que resoplabas
como yegua en la cruz!
Y ahora, Capitán,
vayamos a tu tierra y su paisaje...
¿Recuerdas el fogonazo de los quemadores de petróleo
contra un costado de la noche
en las anochecidas costas? (p. 33)

Vemos que estaba hablándole a una ella, como si el recuerdo de su amor le invadiera el canto que dirige al Capitán, sin embargo, se da cuenta y vuelve. Y desde esa conciencia, en prosa explica que todo aquello se trata de la reconstrucción de una memoria:

Aquí se dan cita todos los confines. Esta es la pirámide donde se anudan todos los caminos. Aquí se desgañita el barullo anónimo.

Me encojo como una ostra; me ensimismo en los otros que soy para sustraerme de la noche y de sus ásperos zumos, para hurtarme a sus presencias incorpóreas o

tangibles.

Rapto pacientemente cada una de sus estrellas, borro sus cifras encendidas, abrazo sus arroyos de agua sorda, sus flujos de coral que edifican al alba un río de esponjas exangües...

He derruido ya este día y la noche venidera, he despejado aquella que sólo mientan sus escombros de sombra. He vuelto trizas la esperanza... y su espera inútil al pie de la alborada. He desvanecido sus rastros para que su extravío torne la vida rediviva... (pp. 34-35).

Volvemos a encontrar que el cambio de verso a prosa tiene que ver con la memoria que está trabajando. En esta ocasión pasa de una *anamnesis* y hace un alto en la continuidad de sus recuerdos, el fragmento en prosa se trata de la discontinuidad necesaria en toda reconstrucción del pasado, sin embargo, el sujeto lírico decide hacer explícito el trabajo sobre la memoria. Sabe que no hay identidad entre el yo que ahora escribe y los otros yo del pasado. También expresa una conciencia de que la memoria se construye retóricamente, el aquí donde se dan cita los confines es el poema mismo y el barullo anónimo son los recuerdos de los otros que él mismo es. El fragmento anterior nos remite al epígrafe primero, la memoria es el centro del laberinto.

En el tercer momento de *anamnesis* le pide a alguien que le hable sobre un niño, y regresa a la prosa.

¡Oh, háblame de ese niño, sofocado aun en estío, con el pecho todo embadurnado de menjunjes y cataplasmas que rezumaban un intenso olor a ajo y aguardiente! ¡Y de aquellas pócimas que impregnaban los labios de un sabor a pulpa de güiro, jerez barato y chanacate! (p. 37).

No está claro quién es el niño al que quiere recordar, sin embargo, en la parte “La estrella de la infancia” el sujeto, desde el lugar de la enunciación del ser infante, expresará en presente un recuerdo en prosa: “Huelo a albahaca, a hierba-del-negro, a mohuite, a pétalos de tulipanes rojos machacados; huelo al agua de todas esas yerbas juntas, puestas a serenar la noche entera” (p. 49). Si es a sí mismo a quien quiere recordar, se está dirigiendo entonces a Mnemósine, está solicitando una *incursio*. Sin embargo, el momento es de memoria voluntaria, pues su súplica es performativa.

Podríamos colocar a *Tierra nativa* en una autobiografía de la *prosopoplastia*. Pues nos habla de las cosas importantes de su infancia y adolescencia, incluso

habla de lo que no todos querrían colocar en una autobiografía. En la cuarta parte “¿Verdecen todavía aquellos montes?” dice:

Lóbregos corredores de la ansiedad
bajo el celaje rojo de Poza Rica...
Al fin, la niña eterizada se despierta;
va en busca de mis brazos,
aquejada de vértigos, presa del delirio...
Ya en el autobús, una leve hemorragia.
(Durante toda una semana,
un médico, que era mi amigo, remontó
mañana y tarde
la cuesta que llevaba a nuestro escondite:
una cabaña sucia,
abandonada en la punta de algún cerro.)
Pero, pasado ya el mal tiempo...
NO QUIERO SABER MÁS DE TI;
SÓLO OLVIDAR LA PESADILLA (p. 65).

Describe lo que parece ser un aborto. Este contarle todo da la idea de que está escapando al yo, que cuenta su pasado sin maquillaje, que no se trata de la construcción de una máscara. Sin embargo, es una estrategia de la *prosopoplastia* ocultar los motivos de la escritura mostrándose. El sujeto se deja ver tal como se supone que fue porque nos dice en la tercera parte, “La estrella de la infancia”, que su presente es indefinido:

Después me pongo a recitar la cantinela: “Esta hora incierta es la que mejor se avine contigo, a eso que has hecho con tu vida. Esta indefinición quizás sea tu metáfora...”

Me encuentro nuevamente al pie del abismo. Un salto, un apenas impulso y... (p. 51).

El pasado que nos cuenta está idealizado como algo definido en comparación con el presente adulto desde el que escribe.

¡En fin, Capitán buen mozo, pongamos que este relato
da comienzo
con una de esas vertiginosas soledades
que se descubren de pronto,
con los pies estancados en un banco de arena,

a la hora en que la corriente sube
con saltos implacables
por las gradas lamosas de los muelles
y la levadura efervescente de la luna
va hinchando enormes oleadas
que enlazan al cuello del espanto
un ceñido nudo enemigo! (p. 81).

Es decir, el sujeto sabe que se trata del relato de una máscara y que busca reconstruir su pasado desde la soledad de su presente.

Al finalizar “La estación de los muertos”, el sujeto vuelve a la imagen primera del invierno.

El invierno desposa a la montaña. Y yo canto el privilegio de una vida fluente, con el agua de las girándulas y el rumor de las hojas que arrastra el río... (p. 38).

La memoria involuntaria termina aquí, es decir, todo lo enunciado entre las dos imágenes del invierno, son lo que la memoria involuntaria produjo en el sujeto, como la magdalena proustiana. El cambio a prosa se debe a que vuelve a hablar sobre la construcción retórica de la memoria, “yo canto”. Revela que la imagen del invierno le provoca cantarle la vida al Capitán. Decíamos que le canta su vida al Capitán desde el recuerdo del cieno y las gallaretas. Sin embargo, no es que se trate de una memoria traumática que lo lleve a sólo recordar el pasado de la infancia, sino que la imagen de las gallaretas es el *hypar* de la posesión de la *mneme*. En la cuarta parte “Una canción de polizón” dice:

Y entonces, Capitán, me arrojé en un arrebato
a las aguas
y nado largos días y sendas noches,
alimentándome tan sólo con espumas
y rayos de sol
—y abierto como una piedra pómez sensitiva
me voy hinchando, hinchando de mar salobre!
¡Y así, al garete, convocándote me despierto...!

Infancia, mi amor, ha amanecido... (p. 90).

El fragmento se trata del final del poemario en el que descubrimos que todo el canto que ha dirigido al Capitán ha sido un sueño. Es decir, el texto es la

curación y el remedio de la *incursio* de la memoria. El poema comienza con *mneme* y finalizará entregándonos el poema y liberándose. En ese sentido, *Tierra nativa* ofrece la verdadera identidad del sujeto y los momentos de *anamnesis* descritos refuerzan esta identidad reconstruida.

En conclusión, *Tierra nativa* es una autobiografía de la *prosopoplastia* que utiliza el recurso de la memoria efectiva para ocultar los motivos y las estructuras de la escritura del pasado. También tiene una marcada utilización de la prosa cuando pasa a la memoria reconstruida. Sin embargo, para el final del poemario se entrelazan las dos memorias en un único canto y se aclara por completo que todo aquello fue un sueño o *hypar*, lo que la memoria dejó.

VIERNES EN JERUSALÉN

El poemario *Viernes en Jerusalén* de Marco Antonio Campos (1949), escrito entre 1997 y 2004, está construido desde la memoria de un sujeto en edad adulta –veremos más adelante que todos los poemas, además de contener información sobre la edad del sujeto, están firmados con la fecha en que se escribieron– que recuerda su infancia, sus amores de juventud, los lugares en los que estuvo, etcétera. A lo largo de estas líneas, iremos viendo cómo está construida y dividida la memoria en todo el poemario. Trataré las partes I, II, IV y V, ya que son las que expresan mejor las características de una escritura del yo desde el uso de la memoria, además de que constituyen la mayor parte del poemario.

La primera parte desarrolla nueve poemas desde una memoria reconstruida, en los que el sujeto recordará momentos de infancia, como su casa y el cine, y algunos de juventud, como sus amores y sus lecturas. El primer poema “Los Hüttich y los Palmer” está firmado con el año 1996, lo que indicaría, si atendemos a la firma poética, que fue escrito cuando el poeta tenía cuarenta y siete años. Este poema se trata de una reconstrucción de la historia familiar, un intento de árbol genealógico en donde el sujeto busca inscribirse y justificar su identidad.

De mis ancestros ingleses y alemanes ignoro casi todo. Llegaron en el curso del siglo XIX y con la voluntad a cuentas fincaron en la tierra de los zacatecos. Hicieron los Palmer negocio de sombreros y los Hüttich —o Hüttig— se llenaron de óxido y oro corrosivo en la hacienda minera de San Bernabé y miembros de las familias se unieron para formar descendencia. La abuela paterna, Juana Hüttich Palmer, se preciaba del árbol genealógico (aprecio que heredaron padre y mis dos tías mayores).

Abuela desesperaba por la limpieza al límite, el orden maniático y con abuelo luchaba para no querernos. Cuando a su muerte padre quiso darme fotografías de ambos, volví la cabeza y miré por la ventana (Campos, 2005: 11).

Se trata de una reconstrucción de la historia familiar desde la posmemoria, pues lo que cuenta lo sabe por el árbol genealógico y lo que le han contado: “ignoro casi todo”; pero al contarlo afirma que todo lo que le han contado le pertenece de cierta manera y lo constituye. Además, el libro comienza ya con un poema autobiográfico de la *prosopoplastia*. Tenemos justificaciones sobre su manera de ser, sobre su comportamiento y sobre sus evasiones. El texto está en prosa, vemos nuevamente que para expresar la memoria reconstruida se tiende a utilizar la prosa sobre el verso^[41].

Cuando oigo el inglés de Inglaterra y el alemán de Alemania algo remueve la sangre pero desaparece pronto como señales luminosas que se apagan en el tablero electrónico a la partida del tren. Quizá, digo, quizá rayas sombrías del alma, el veneno parsimonioso de la atroz locura que sombrío cae gota a gota en el vaso del cerebro, un cierto regusto por el orden (que difícilmente aplico), provenga de esa estirpe oscura que a veces creía verse revelada en inviernos lluviosos de principios de los noventa en las ciudades de Salzburgo y Viena. Pero jamás visité Inglaterra, y a Alemania, de pensar en sombras largas y en ciudades idénticas al color de la niebla o de la noche, me recorre de niebla un calosfrío, y prefiero oír cómo los pájaros rompen el mediodía y gorjean y trinan en los follajes de los plátanos de color de plata y aceituna en el soleado sur de Francia (p. 11-12).

El poemario comienza con el principio de la vida, hablando sobre los antepasados del sujeto que escribe, qué mejor manera de comenzar la propia autobiografía que contando la vida de los ascendientes para hacer un recuento completo y construir la propia identidad. Pero también se trata del momento notarial de la autobiografía, el sujeto nos da información precisa sobre el tiempo y los lugares. En los siguientes dos poemas tratará sobre la infancia y continuará dando datos específicos sobre su pasado. La casa de la infancia será el motivo de recuerdo en el poema “Avenida de los pinos 8”, el cual es otro ejemplo de búsqueda del pasado o memoria reconstruida, es decir *anamnesis*. El poema redactado en prosa dice al final: “me esfuerzo por recordar si mis hermanos o yo sufrimos por eso” (p. 13).

La misma casa de la infancia será el motivo para escribir “Mi casa quemada”. En el poema los recuerdos se van enlazando uno tras otro sin hacer grandes

cortes oracionales. Es decir, el poema consta de cuatro oraciones y la más larga, que constituye la mayor parte del poema tiene 42 versos. La parte final dice:

vislumbraba en la adolescencia como nube y nube,
imágenes y metáforas y símiles
de poemas de Lorca y de Neruda, o el saludo y
la sonrisa y el perfecto nueve de Beatrice di Folco Portinari, o
las caminatas impetuosas de Rimbaud por el África terrible, o
escenas, en grabados de Doré, del Antiguo y
el Nuevo Testamento, o navegaba en la nave de Odiseo
creyendo posponer en las mareas la vuelta a Ítaca,
ah mi casa, donde lloré sin darme el pésame
la pérdida del primer amor como la pérdida del reino,
donde vi brillar el espejismo de una vida artística,
donde supe que un sujeto como yo, sujeto siempre
a la culpa y a la Culpa, sólo sabe
de paraísos sin luz, ah esa casa,
esa casa se quemó completamente,
se quemó en el 2000 completamente,
se quemó con los años de infortunio,
con imágenes armadas en la noche
en el teatro del sueño, donde a personajes
femeninos los solía llamar la reina o la alegría.
Yo era un muchacho delgado, alto y fuerte pero
también muy tímido y tenía como el aire melancólico (pp. 19-20).

Podemos ver que la concatenación de recuerdos por medio de las conjunciones logra un efecto de estar recordando, de percibir las imágenes de golpe y sin orden. Se trata de *mneme*, pues al principio del poema dice: “Yo tenía una casa. Yo tuve una casa en Pinos 8 / Era una casa de portón y muros altos, una casa / donde...” (p. 19). El poema continúa contando de manera torrentosa lo que sucedía en la casa de la infancia. Es así como, desde la cascada de momentos pasados, la memoria lo lleva a hablar de sus recuerdos literarios. Ya veíamos que este tipo de posmemoria –que en los dos poemarios anteriores también aparece– es significativa para el sujeto poeta desde la idea de la metalepsis. Es decir, se construye el pasado de acuerdo con el presente en el que se narra para hacer significativos los momentos pasados y que estos motiven la vida presente. Este recurso también ayuda a la construcción de la máscara autobiográfica.

Entonces, el sujeto habla de las lecturas que ha hecho y las escribe como si fueran recuerdos de experiencias propias: “navegaba en la nave de Odiseo”. Se pierde así la memoria efectiva y el sujeto comienza a realizar una búsqueda del pasado para construirse una identidad, homogeneiza los diferentes momentos de su pasado y se construye su máscara: un sujeto con culpa. Al final del poema deja la imagen del que fue en el pasado, en la que se pinta con las mejores luces (*prosopoplastia*): “Yo era un muchacho delgado, alto y fuerte pero / también muy tímido, y tenía como el aire melancólico” (p. 20).

En el poema “Cine ermita” se cuenta el recuerdo desde un distanciamiento del yo, se utiliza la segunda y la tercera persona.

Ríelo y llóralo en el melodrama nacional,
extravíalo de frente y de perfil en el perfil
italiano de Gina Lollobrigida o en el alba
desnudez de Carrol Baker,
abúrrelo con Disney o con filmes
donde el protagonista es elefante o perro,
diviértelo, en fin, del todo, distráelo, en fin
—mientras afuera, sobre Revolución,
se lee en enormes letras: CINE ERMITA,
y el tren eléctrico color pajizo enfila hacia
el sur,
y llueve,
y la larga lluvia de agosto
se alarga y cae desde las goteras, y el agua
se mezcla en el pavimento oscuro
con el lodo o con aceite blando o espeso,
y en el asiento trasero del tren eléctrico
despierta el niño, se despereza, y mete
el dinero en el bolsillo roto del pantalón (pp. 15-16).

Se trata de una imagen alejada del yo, es decir, como si estuviera hablando de alguien más y no del niño que él mismo fue. En esta distancia propia entre la imagen del recuerdo y el observador es que se hace más sencillo hacer la descripción desde la tercera persona. Pero también, al ser el recuerdo muy lejano, pues el texto está firmado con el año 1998, es decir el poeta lo escribió teniendo cuarenta y nueve años, la no identidad entre el sujeto que recuerda y el sujeto recordado se manifiesta. La manera de reconciliar la imagen del pasado

en el lenguaje es a través de la distancia, ya veíamos que si no se puede retener la imagen entonces se reconstruye una imagen de eso inasible que es el pasado. Pero también, la distancia está relacionada con la falta de reflexión que hay en el poema, no se trata, como otros textos del poemario de una reflexión sobre el pasado. Aquí sólo se encuentra la imagen y como menciona Georges Didi-Huberman, surge la imagen donde el pensamiento se detiene. Considero que este alejamiento, este hablar en tercera persona es un recurso más para hacer verídico el pasado, es un intento de objetivar la imagen propia y ofrecerla tal como fue, según, al lector. Y para nuestro caso, el poema se inscribe en la *prosopagnosia*.

Los poemas “Perdonen la tristeza” y “Sonia en el invierno de 1981” se adscriben en el recordar el pasado para redimirlo utilizando el recurso del apóstrofe. Es decir, en estos dos poemas, el sujeto recuerda mientras les habla a personas ausentes: en el primero a un amigo muerto y en el segundo a un amor de juventud. El comienzo de “Perdonen la tristeza” dice:

Quizá fue hace tres años que moriste, pero
hacia años que ya no nos veíamos,
me digo en las andanzas circulares, como es hábito,
por la vía dolorosa del atrio colonial
de la iglesia de San Diego Churubusco.
Tu hermano Carlos y tú, en la siega de la hierba,
en esos años árboles de fines de
los sesenta y principios de los setenta, fueron amigos
con los que recogía imágenes de música y de sueño,
con los que aprendí a mirar y a criticar el cine y
a falta de pan pan y vino vino a confesar
las tribulaciones y la aflicción por las muchachas duras.
En tu casa de San Ángel y en los departamentos de
Colonia del Valle y del barrio de la Nochebuena
hablábamos de mujeres que se iban de las manos, o
proyectábamos de fondo el alfabeto exacto
de libros de magia y luz que la falta de talento nos negó, o
hacíamos cisco de amigos y enemigos por el gusto cruel
del uso de la navaja, o nos insultábamos
ferozmente sólo para reconciliarnos más tarde (p. 21).

El poema se dirige a “la memoria de Ricardo Torres”, leemos en el epígrafe. Y le habla a él, le cuenta el pasado que vivieron juntos, recuerda hablándole a alguien muerto, para darle vitalidad al pasado y detener el tiempo. Se trata de la redención benjaminiana del pasado. Aquí, se despliega el pasado desde un instante en el presente, *jetztzeit*, que detiene la continuidad temporal. Esta discontinuidad creada, hablarle a un muerto sobre el pasado, es una discontinuidad que busca modificar el futuro desde la congregación luminosa del pasado y el presente. Además, el uso del apóstrofe logrará el efecto de colocar al sujeto de la enunciación y al ausente en un mismo plano espaciotemporal. En “Sonia en el invierno de 1981” la redención del pasado amoroso late por completo en todo el poema, el principio va así:

Busco precisar a esta hora de la noche
ese instante del invierno azul, cuando al salir
de clases de la universidad nos vimos casualmente
frente a la biblioteca porque desde hacía años
en el fondo anhelábamos vernos.
Inclinaste un poco la cabeza
y el aire leve de las hojas mínimas
de las jacarandas murmuró verde la lengua
de los pájaros que venían del ártico.
Para mí fuiste (y seguirás siéndolo) el invierno azul
¡Qué de cuándo y cómo yo viví por ti como si fuera uno!:
los cafés de Insurgentes a las cinco de la tarde,
los bares semivacíos de San Ángel que nosotros
colmábamos, los paseos en el claustro y el jardín
de la iglesia de Santo domingo en Mixcoac,
las caminatas bajo los fresnos en la calle de Goya,
las rimas de poetas ingleses que al leerlas —que al
oírlas— nos sabían a mar,
las baladas baladíes de vanos baladistas
que escuchabas en discos y casets,
aquello, aquello que pudimos compartir,
que hubiéramos querido compartir
—si no hubiéramos apostado puerilmente
la mala carta o pensar que podíamos soportarnos
los domingos siete sin que el hígado reventase (p. 24).

La redención del pasado en este caso también está realizada desde el uso del apostrofé, le habla a Sonia, le cuenta ese pasado, las pequeñas cosas que recuerda, las fisuras de su pasado que insiste en rescatar, esas imágenes del pasado que quizás puedan perderse. El uso del “hubiéramos” nos confirma que los recuerdos están unidos a la redención del pasado desde un presente que pudo ser diferente. El sujeto lo escribe en 1998, diecisiete años después. Además, podemos notar en el poema que se trata de un ejercicio puro de *anamnesis* o memoria reconstruida. Volvemos además a la idea de que el uso del apóstrofe funciona para hablar con otros de la imagen que se tiene de sí mismo. Pienso que es un recurso que busca ocultar la construcción de la máscara en la autobiografía, pues desvía el foco de atención del yo y lo dirige a un tú. El sujeto ya no habla de sí mismo desde el yo, se construye a sí mismo desde otro que él mismo construye: la máscara se presenta ante al lector, pero no de frente como con el uso de la primera persona, sino a través de un intermediario.

Tenemos así, que la primera parte del libro recuerda la infancia y la juventud desde el uso de la *anamnesis*, hay redención del pasado y de los eventos que aún siguen latiendo en el presente del poeta; por lo cual podemos colocar *Viernes en Jerusalén* en una autobiografía de la *prosopoplastia*. En la segunda parte del poemario, seguirá reconstruyendo su imagen desde la *anamnesis*, pero será a partir de los viajes y los lugares en los que ha estado que el sujeto establecerá el recuerdo. En esta sección, el tono meditativo que presentan los textos será crucial para que el sujeto siga construyendo la máscara de su identidad^[42]. En “Verano en Arles” dice:

Del sur francés, salen como en el prisma
los colores del verano invencible.
Los campos de girasoles se han vuelto
incendio horizontal despiadado
y en la plata de los olivos me oigo
la música de plata de la luna.
¿Pero ah quién, quién en las noches del Ródano,
no escuchó ante la puerta de Méjan
ayes de naufragos, barcos fluviales,
y voces en añicos de muchachas
que hicieron que lloraran los pañuelos?

Pasaron años pero no la angustia.

Tener veinte años significa fuerza
y orbes de sueños, pero cuadros mínimos
de confrontación y conocimiento.
No se puede permitir (dijo Nizan)
que alguien nos diga que los veinte años
es la edad más dichosa de la vida.
No supe hacer nada con mis veinte años.
¿pero alguien supo lo que hacer con ellos? (pp. 33-34).

Las preguntas que el sujeto hace, más que ser la búsqueda de un diálogo, son preguntas retóricas concernientes a sí mismo y a su pasado. Las preguntas tienen dos fines para la construcción de la máscara autobiográfica, el primero es que le ayudan al sujeto a justificar sus acciones pasadas. Y el segundo, es que dan la impresión de ser verdaderas preguntas “de confrontación y conocimiento” que el sujeto al meditar sobre su pasado se hace, preguntas sinceras que lo colocan en la *prosopagnosia*, pues le hacen creer al lector que aquello que cuenta no es sólo nostalgia, sino que juzga objetivamente su pasado y lo presenta tal cómo fue. Sin embargo, esas pequeñas confesiones son las que tienden a pintarlo con las mejores luces, entonces se presenta también la *prosopoplastia*.

Recordemos que una de las características propias de la autobiografía es la homogeneización de las identidades del yo a través del tiempo. Es decir, desde el ahora organizamos con ayuda de la memoria las experiencias y la identidad de los que somos en el momento de recordar y escribirnos. El poeta lo tiene claro en el texto “Yo estuve aquí...”, en donde expresa meditativamente la construcción de su identidad.

Yo estuve aquí, en el otoño del setenta y dos, en la ribera del Sena, debajo del Palais de Chaillot, y supe *exactamente* lo que sería mi vida. Yo y mi sombra estuvimos aquí. No puedo decirme engañado, porque si alguien supo lo que fue él, lo digo así, con la piedra ontológica en el alma, ése fui yo. Puedo engañar mal o bien pero no engañarme. Nadie me ha enseñado mejor a engañarme que yo mismo pero el engaño no me dura mucho.

El verano, dicen los parisienses, se ha podrido. La lluvia y la niebla lo han podrido. Pero hoy la tarde es de sol y claro viento, y la tristeza por lo que fui y por lo que hice no se ha ido ni con el sol ni con el viento. Yo tenía 23 años y han pasado 28. Nunca creí que la leña en la hoguera ardiera tanto pero no estuvo mal que ardiera tanto. Me miro de frente el sol, y me digo así, para mi coleteo, que 28 años no se tocan con los

dedos, pero aprietan la garganta como con grilletes y agarran el corazón como un garfio (p. 36).

Al hablar de sí mismo como de él, sabe que hay diferencias entre los yo de sus diferentes pasados. Por eso más adelante de manera reflexiva va organizándose su vida anterior. Además, la constatación de la no continuidad del yo le ayuda a seguir construyendo la máscara autobiográfica, puesto que dice la verdad hasta en la reconstrucción de sí mismo. Al final del poema el sujeto se queda en la memoria, naufraga junto con su sombra.

¡Pero qué distracción! ¡Qué desatención elemental! A causa de mirar las imágenes en las aguas del río no me di cuenta de que la barca zozobraba y mi sombra y yo caíamos a las aguas del río y no veo a nadie quien pueda ya sacarme —ni me interesa que me saquen. (p. 37).

Me interesa resaltar aquí cómo el sujeto hace un detenimiento en la continuidad temporal para sumergirse por un rato en las aguas de la memoria. Sin embargo, no hay una conciencia de proyectarse hacia el futuro, en realidad en el poemario no hay proyección de la vida, es sólo detenimiento completo en el pasado, que da la idea de que el pasado siempre fue mejor. Veíamos que Henri Bergson afirma que la movilidad ininterrumpida aterra al sujeto por lo que busca anclarse en puntos fijos discontinuos. El sujeto en este caso se ancla al pasado de sus 23 años, se ancla a la vida pasada para asegurarse de que sí ha vivido.

En la cuarta parte del poemario, aparecen tres poemas que hablan sobre tres poetas. Es interesante que en un poemario autobiográfico como lo es *Viernes en Jerusalén*, aparezcan pequeñas biografías de otros poetas. Me interesa resaltar el poema “Acuña”, pues luego de que el sujeto describe un poco de la vida del escritor comienza a justificar y defender la obra de Acuña, en ese momento surge un fragmento que podemos inscribir en alter-autobiografía.

Acuña no lo supo, pero escribir buena poesía o
buena prosa en México es la vía para
recibir la mordedura de la boca sucia de los
histriones ínfimos, del sulfúrico sapo, que al escribir
con saña su artículo, se cree, revolcándose en el lodo,
el juez “que dice la verdad, o al menos, su verdad”,
ese sapo que odia al poderoso y muere por tener poder (p. 85).

Lo anterior citado lo dice en defensa de Acuña pero también lo dice desde sí mismo, así las biografías incluidas en la cuarta parte del poemario buscan colocar la propia entre otras contadas por él mismo.

En la quinta parte el sujeto finaliza con tres poemas en donde se expone su vejez y la preocupación por su trabajo como poeta. Nos confirma así que su autobiografía fue escrita desde el presentimiento de la muerte, es el motivo fundamental de escribirse una máscara para el futuro. El sujeto entonces busca controlar la imagen de su persona aún después de morir. En el poema “¿Quién leerá mis versos?” se revela la motivación de su escritura.

¿Qué será de mis versos? ¿Quién los leerá?
Pronto me iré, y así será, y me iré ¿y qué pasa?
Me he resignado a irme, como me resigno
a los dolores de la tendinitis, a los cólicos
que arquean el cuerpo y a la mala circulación.
Qué importan las novelas, los cuentos,
las crónicas o ensayos ¿pero mis versos? (p. 92)

El sujeto se convierte en lo que Néstor Braunstein llama el sujeto de la anunciación: escribe su autobiografía de la *prosopoplastia* desde la muerte presentida para que la máscara que construye usando el pasado inasequible se conserve fija para el futuro.

Como ya mencioné todos los poemas del libro se encuentran firmados con una fecha, lo anterior me lleva a pensar en que estos son una clase de entradas de diario. Lo que leemos puede considerarse un diario de recuerdos, en donde encontramos fragmentos de la vida. Y, a pesar de que la propia estructura de un diario no intenta configurar la vida completa, la manera en que se encuentran seleccionados los poemas dice mucho sobre el querer reconstruir una vida y darles un hilo conductor a esos recuerdos fragmentados. Por ejemplo, en la primera parte aparecen poemas relacionados con temas más personales y que son importantes en cuanto son los primigenios y principales recuerdos que se tienen de la vida: la infancia, la casa, el cine, las lecturas, el primer amor, el amigo muerto. En la segunda parte, los textos se tratan de memorias de viajes, de lugares en los que estuvo y que lo llevan a pensar en su pasado. Pero estos viajes no están en la infancia sino en una etapa de adultez. La partes tercera y cuarta tienen poemas que no hablan exactamente de su vida sino de momentos históricos o de escritores, ya veíamos cómo también, hablar de los otros es hablar de uno mismo. Y en la última parte cierra con poemas que hablan sobre

la vejez desde sus 50 años. Se considera en ese sentido una autobiografía, un intento de darle forma a una vida, de reconstruirla, por eso, los recuerdos parecen ordenarse cronológicamente desde la infancia hasta la vejez.

Pienso ahora que el título del libro, *Viernes en Jerusalén*, hace referencia desde el catolicismo a la muerte de Jesús, crucificado para la redención de los pecados de toda la humanidad. A partir de esa muerte, comienza un nuevo ciclo, se han borrado las culpas, se ha salvado todo lo que había ocurrido en el pasado. Es que el poemario autobiográfico de Marco Antonio Campos es el Calvario en donde el sujeto mismo busca la redención del propio pasado. A través de todo lo dicho sobre los recursos de la memoria utilizados y la analogía sobre la muerte de Jesucristo podríamos afirmarlo. En “Perdonen la tristeza” dice: “en mi andanza circular de las catorce estaciones, / oigo sonar de la torre la campana y creo oír / que mi destino no es ni cielo ni infierno” (p. 23). Las catorce estaciones son las catorce estaciones del vía crucis, por eso es que los pesares de la vida del sujeto están expuestos en el libro. En “La estudiante de 1966” después de recordar a la estudiante y meditar sobre la juventud, sobre el pasado que le duele al recordarlo dice: “Y sangro y me doblo y me arqueo” (p. 18). El sujeto recuerda su pasado para sufrirlo y redimirlo. Más adelante, en “Viernes en Jerusalén” casi al finalizar el poema, después de caminar por las calles de la ciudad al tiempo que recuerda momentos y personas de su pasado, dice:

Dando traspiés, dejando atrás comercios de baratijas,
sangrando de la espalda y de la frente, ensordecido
por el griterío, enceguecido por el sol de abril,
llego, fuera de la ciudad, a la cima del monte,
miro las lágrimas de la madre sin consolación,
miro al verdugo clavándose las manos, y pienso que
a lo mejor alguna vez, alguna vez, cuando el justo
lo sea de corazón y el sufrido de espíritu... (p. 55).

El sujeto se coloca en el personaje de Jesucristo, en un viernes cuando iba a ser crucificado, ¿por qué? Se trata del recurso de la posmemoria que late en la conciencia del sujeto y que lo constituye. Es decir, si habíamos dicho que la alegoría de *Viernes en Jerusalén* hace alusión al viernes Santo y por lo tanto a las calamidades y al pasado tormentoso del poeta, entonces el propio sujeto se coloca en esa imagen, en ese personaje, toma el lugar del personaje histórico y mítico (religioso) para hablar desde allí. El mismo procedimiento de situarse en

un lugar en el que históricamente ha ocurrido alguna calamidad para recordar los eventos del pasado, como si estuviera viviéndolos en el presente, aparece de manera más explícita en el poema “Entre dos plazas (11 de septiembre de 1973 - 9 de noviembre de 2004)”. Cito un fragmento:

Camino hacia la puerta de La Moneda. Hace treinta y un años caligrafiaba casi a diario un cuaderno de sueños. Todo ha cambiado con las generaciones de los gorriones sucesivos que se paran sobre las ramas. En vez de apuntarme a la cabeza, los carabineros me revisan con un detector.

Entro. Doy vueltas en torno del Patio de los Naranjos. Me miro caminando entre espectros hasta contar el número 67. Con angustia, el que dirige, mira los aviones. La Moneda se sacude. Se adensan humaredas. Caen bombas sobre techos y patios. Oigo la llegada de los tanques. Oigo el sonido de las botas de los soldados (p. 71).

Se trata de la posmemoria en su modo de recuperación de momentos histórico-culturales. El sujeto se establece en el lugar de los hechos que remiten al golpe de estado en Chile. Al acudir al lugar hace una recolección de lo ocurrido como si él mismo hubiese estado allí. Pero esto le ocurre porque se vuelve el vicario de esos recuerdos, adopta el testimonio y sustituye a la persona que vivió estos eventos. En el poema aparece con claridad una de las principales características de la posmemoria, ésta se realiza a través de “imaginative investment, projection, and creation” (Hirsch, 2008: 107). Hay una proyección del sujeto, quien acude al lugar para recrear la escena en su imaginación.

En conclusión, se puede decir que el poemario *Viernes en Jerusalén* está escrito desde la muerte presentida con la intención de construirse la propia máscara que legará para el futuro. Desde esta nostalgia y tristeza por el yo joven del pasado es que el poemario recurre constantemente a la redención del pasado. Es una autobiografía de la *prosopoplastia* hecha a conciencia desde la *anamnesis* que no busca ocultar los motivos de su escritura, más bien quiere mostrar la imagen que ha creado.

EL DESEO POSTERGADO

El poemario *El deseo postergado* de Mario Bojórquez (1968), publicado en 2007, presenta ya desde el inicio el motivo de su escritura. El libro está dividido en nueve secciones, la primera llamada “Lápida” contiene un único texto:

Redacto estas palabras para mi inmolución

Las escribo para no olvidar cuán justo es el fiel que marca lo pesado
Y que no hay consuelo posible para aquel que dirige su tajo en cuello propio

Me digo y me repito cuando amanece el día
Que sólo yo y no otro habrá de hacer memoria
De cuanto he dicho y cuanto me he callado

Quede aquí por lo pronto
El canto de alguien que no supo
Vivir como deseaba (2018: 11).

Si pensamos que una lápida contiene la inscripción para conservar la memoria de una persona, es decir, de alguien que ha muerto y deja un legado en aquello que dice, el poema cobra un significado más evidente. Habrá en el libro inmoción del sujeto mismo sin consuelo, lo que nos contará será su vida desde el hacer memoria para construir su máscara, “la ficción de la-voz-más-allá-de-la-tumba” (de Man, 1991: 116). Sin embargo, la escritura del yo que presenta está construida desde el “que dirige su tajo en cuello propio”, la reconstrucción de la vida se hará deshaciendo el rostro por no haber vivido como deseaba. Así, *El deseo postergado* se inscribe ya en una escritura de la *prosopoclastia*. Lo que leeremos es lo que el sujeto ha vivido, pero es ya aborrecido porque no es lo que deseó, es lo que siempre dejó atrás, aplazado. Su verdadera vida es el deseo postergado.

En la siguiente parte titulada “Canto”, se expone en el primer poema la idea central que regirá todo el libro.

I

Con la pesada llaga ya sin cuerda en el cuello
Con el dogal vacío y la enhiesta pesadumbre que no implora ya más
Que no tunde ya el hueso carcomido, ni la visión postrera
Aquí cerca del junto
Me pongo a recordar muelles del aire donde atracó la sombra de otro tiempo
Me pongo a recordar y digo
Siete palabras sin brillo de cosecha para tu cruel memoria
Que allende el río
Donde la ciudad reposa con luciente escafandra
Donde soñé algún día volver para quedarme
Se van desvaneciendo los deseos
Y de mí sólo queda una vaga sustancia que no me nombra ya

Que no contiene todo el vigor, la lumbre de otro tiempo encendido
(Bojórquez, 2018: 15).

Podemos notar que el texto contiene *anamnesis*, el sujeto afirma estar reconstruyendo su memoria (“Me pongo a recordar...”) desde la resignación del sujeto presente. Luego, el sujeto se expondrá como no idéntico entre su yo del pasado y el yo del ahora (“Y de mí sólo queda una vaga sustancia que no me nombra ya”). Desde esa conciencia el sujeto irá diciendo que el yo inicial del pasado no logró ser, y el yo del ahora es aborrecido porque no coincide con los sueños del pasado. Es importante resaltar que este primer poema de “Canto” está escrito usando la primera persona del singular que habla desde el presente. Por lo que empieza a considerarse una escritura del yo que hablará sobre su vida pasada. Sin embargo, los siguientes poemas de la sección están escritos desde una segunda persona.

VII

Sólo nombraste el bosque que te vistió de niño
Su alegre arboladura
Su tenebra de musgo
Por eso es que volver
Regresar en el soplo ardiente
En la escama de vidrio de tus ojos
No puede ya salvarte
No entregarás tu espada capitán abatido
No te dará un pañuelo esa mano
No limpiarás tus lágrimas
Oyes llamando el grito del cabrero
El cencerro espigando el aire de la tarde
El hato que congrega el pasado a la vera (p. 21).

El uso de “una segunda falsa persona”^[43], es decir, el uso del apóstrofe para hablarse a sí mismo será la construcción que mayormente se use en todo el poemario. En los dos primeros poemas citados, el sujeto nos dijo que trataría en el libro sobre su vida pasada desde el uso de la memoria. Al utilizar la segunda persona se marca, no ya un acercamiento entre personas, sino un distanciamiento. Es decir, la no identidad del sujeto que reconstruye su vida se establece de esta manera. Por eso se disecciona y se aborrece en los varios

momentos del poemario, no busca enmendarse ni justificarse, sabe que regresar al pasado no puede ya salvarlo.

Al comenzar la lectura del poemario quizás resulte difícil deducir que la segunda persona a quien el sujeto habla es él mismo, sin embargo, en la parte final titulada “Adenda” se añaden pequeños poemas escritos en primera persona que nos darán luz sobre todo lo leído.

Yo soy aquél
Que en otro tiempo
Estuvo aquí
Para dejar constancia
De su paso en el mundo
Pero el frescor antiguo
La sombra de estos árboles
Y la tenebra húmeda
Que salpica de oscuro
El templado adoquín
No saben ya mi nombre
Ni mi rostro (p. 85).

Si apelamos nuevamente a lo que “Adenda” quiere decir podemos ver que esta última sección se trata de un apéndice que nos da más información sobre el poemario. En el texto citado nos aclara que la memoria no le ha dado su nombre ni su rostro. No ha construido una identidad desde el pasado, sino que se ha mirado sin reconocerse. Al hablarse desde la segunda persona, con distanciamiento, muestra el pavor frente a la propia imagen. Estamos así ante una escritura del yo desde la *prosopoclastia*.

IX

Ninguno podrá jamás decir de ti
Tuve su mano franca junto a la mía estrechando el deseo
Haciendo de una fuerza común un compartido sueño
Si alguien te vio no supo nunca el color de tus ojos
La vena matriz de tu corazón
Apenas diste un paso para retroceder
Y un gesto que acusaba bondad se congeló en tu boca
Y de tu lengua sólo saltó un desflorado ramo de pétalos insomnes
Que dejaba al oído siempre un olor

Pero nunca una palabra clara (p. 23).

Tenemos entonces autodisección de la identidad. En la tercera parte titulada “Querella” nos habla de un momento de su vida de injurias y acusaciones. En esta parte es interesante notar que de los diez poemas que contiene sólo en uno habla desde el yo, en este poema se lee nuevamente la idea de autoexamen.

Me llaman Sombra
En el tendido hueco del árbol que me acoge
Me dicen ese nombre porque nadie se atreve
A ver en mi costado la marca de los días
El costillar desnudo de lo que ya se fue
Y no vuelve

Yo asiento con un gesto
Me acomoda saber que no soy nadie
Que no importan mis penas ni el pasado
Que para siempre fue en mi cuello una carga

Esa sombra se mueve sin un cuerpo
Pensarán
Y hay algo de razón en su sentencia
Qué sino Sombra habrá de ser aquél
Que ha quemado sus naves en la costa serena de la vida

Yo me cubro las piernas con las ramas
Sombra del árbol
Voy con él o me quedo
Para siempre plantado en el camino (p. 34).

En la primera estrofa no hay construcción de una imagen favorecedora para el sujeto, al contrario, él quiere descomponerse ante los ojos del lector, se sabe despreciable y no busca enmendarse. Sin embargo, en la tercera estrofa leemos que comienza a justificarse. En realidad, el poemario está construido desde la *prosopoclastia* con pequeños momentos de *prosopoplastia*, lo que resultaría natural cuando se escribe sobre la vida pasada; ya veíamos con Néstor Braunstein que los diferentes tipos de relación con la imagen de sí mismo pueden mezclarse en los relatos personales. Al final de “Querella” leemos que

deja de aborrecerse para construir una imagen de sí mismo, al tiempo que da la razón de las injurias que han caído sobre el:

Saludas amablemente al que te ha injuriado
Intercambias algunas frases decorativas y sonrías al aire
Aparentas interés en sus asuntos y haces observaciones recatadas y aceptables
Eres sincero
Eres cordial
Por esa razón la injuria te toca en todas partes (p. 38).

Es importante mencionar que *El deseo postergado*, a diferencia de los tres anteriores poemarios que se han analizado, no contiene información específica sobre eventos de la vida pasada, al tratarse de una autobiografía escrita para hablarse a sí mismo, los poemas no hacen referencia precisa de los momentos de su vida. El uso del apóstrofe, en este caso, aleja los eventos de los lectores, pues el diálogo es entre el yo que escribe y el yo al que mira. Así, el sujeto no cuenta con detalles su vida, como en *Tierra nativa* o *Viernes en Jerusalén*, pues no busca como motivo construirse una imagen que exija piedad de los lectores, más bien su deseo está en diseccionarse a sí mismo y mostrarse al lector, el cual decidirá el *pathos* a sentir. El sujeto busca desdibujarse más que crearse una máscara, aunque ya hemos mencionado que hay momentos en que la *prosopoplastia* aparece, principalmente en el apartado final del que hablaremos más adelante.

En la quinta parte “Edicto” el sujeto expresa la dificultad de volver al pasado para cambiarlo.

No se vuelve del sueño
Donde aquél que fuiste
Lanzó su vida por senderos distintos
No se vuelve
No hay camino posible para volver ahí
Ni siquiera podrás regresar al huerto que alimentó aquel sueño
Allá te quedas

La apariencia
Desnuda
Afila
Tus huesos carcomidos
Sobre tibias y fémures

Alzas una memoria
De lo que no es aquí
Sino recuerdo
Y el tumbo de los muebles
Al rozar tu esqueleto
Resuena una música triste (p. 49).

Además, se expresa la conciencia de la memoria reconstruida, así se comprende mejor el significado del título: nos ofrece un texto en el que se da noticia sobre la imposibilidad de redimir el pasado al escribirlo, lo hace notorio a los lectores. La misma conciencia de la imposibilidad de redimirse en el pasado al recordarlo se expresa en la parte “Laudo”, en donde se repite una y otra vez que “No volverás sobre tus propios pasos” (p. 74). En esta sección, más que hablar sobre su vida pasada, se habla y se recrimina a sí mismo por los actos pasados.

Eres el que no supo decir lo que deseaba
La codiciosa boca que el fruto no mastica
Que echa a perder, arpía, banquete y festival

Eres el insaciado que mira con envidia
La insoportable alegría de los otros
El que se duele hasta los huesos por la inocente risa

Se te nublan los ojos por la ira
Se te hinchan las manos de cruel remordimiento
Se emponzoña tu sangre

Qué hoguera, qué abandono
Qué miserable eres a orillas de la vida (p. 75).

Con estas declaraciones en las que se habla a sí mismo, nos deja en claro que el canto de su vida sólo pudo ser a través de su propia disección y escrutinio, no para formarse una máscara para el lector futuro sino para mostrarse en su propia naturaleza, que él mismo aborrece. El sujeto en *El deseo postergado* baja al infierno y se descompone a sí mismo ante nuestros ojos.

En la última parte titulada “Adenda”, como ya mencioné líneas arriba, el sujeto retoma la primera persona del singular y nos deja en claro el contenido del poemario. Pero, pensemos ¿por qué decidió colocar una adenda en el texto? El relato personal de *El deseo postergado* parece decantarse por la *prosopoclastia*,

las explicaciones finales que ayudan a comprender mejor al lector deshacen un poco el propósito del poemario. Si la construcción de la máscara consistía en desobjetivarse, es decir, no construir una identidad homogénea desde los yo del pasado, al explicarse desde el yo se coloca en la *prosopoplastia*.

Yo soy aquél
Que nuevo encuentra todo
Que sabe
Que cuanto ha dicho en libros
Y ciudades
Vano reflejo es
De lo que permanece
Más allá de los días (p. 87).

Y aquél también
Que no supo de sí
Que se perdió en abismos
en disputas inútiles
Que pulieron su corazón
Y afilaron su lengua (p. 88).

El deseo postergado se establece desde el principio como una autobiografía de la *prosopoclastia*, para lograrlo utiliza la *anamnesis* y el apóstrofe para hablarse a sí mismo, además de que no da información precisa de su vida pasada. Sin embargo, al ser un texto que habla del yo, cuando el sujeto utiliza la primera persona la *prosopoplastia* se cuela irremediabilmente.

NOTAS

[38]. En el *Génesis* Adán y Eva al verse desnudos cosen hojas de la higuera para cubrirse. La higuera representa la ciencia, el conocimiento, la sabiduría. En Asia Oriental, la higuera es el árbol del mundo que une la tierra al cielo, el árbol de la vida. Para el budismo es el árbol al pie del cual Buda obtiene la iluminación. Ver Chevalier y Gheerbrant (1986).

[39]. El baniano o higuera es importante en la poesía de Octavio Paz desde su visita a la India. En *El mono gramático*, hay varias referencias al árbol: “Cerca del Portal hay un gran baniano que debe ser viejísimo a juzgar por el número de sus raíces colgantes y la forma

intrincada en que descienden a la tierra desde lo alto de la copa para afincarse, ascender de nuevo, avanzar y entretorse unas con otras a la manera de las cuerdas, los cables y los mástiles de un velero” (2013: 474).

[40]. Heinrich Lausberg menciona que la *exclamatio* “consiste en la transformación de una oración enumerativa en una exclamación, que la mayoría de las veces va acompañada de vocativos (a menudo apostroáficos)” (1983: 233).

[41]. Ya veíamos que en *Tierra Nativa* el cambio de verso a prosa se realiza para marcar la diferencia entre tipos de memoria. Cuando se expresa la memoria reconstruida o el funcionamiento de la memoria, el sujeto tiende a utilizar la prosa.

[42]. Con tono meditativo hago referencia a examinar la vida pensando y cuestionando detenidamente el pasado. Este tono meditativo será puesto en relación con las escrituras del yo. *Viernes en Jerusalén* puede analizarse desde la llamada poesía meditativa, sin embargo, no es el tema de investigación que nos concierne.

[43]. Con esta frase Mario Bojórquez se refirió a la construcción de *El deseo postergado*, en un taller de poesía al que asistí en julio de 2021.

CONCLUSIONES

El presente estudio abordó y ofreció un panorama sobre la memoria como recurso en las escrituras poéticas del yo. Se determinó que cuando se escribe la vida desde el uso de la memoria, por sus propias características, ésta es una construcción retórica que se crea en el ahora en que se escribe y que siempre tiene una motivación por la cual es contada. Así, se hizo una revisión de la memoria en la autobiografía y en otras construcciones del yo para confirmar cómo se utiliza la memoria en los poemas y qué motiva al poeta a elegir el tipo de recurso mnemónico.

Uno de los objetivos de la investigación consistió en identificar los recursos y las estructuras de la memoria empleados en la poesía de pretensión referencial al pasado del poeta. Pudimos leer al final de cada análisis una pequeña conclusión del uso de la memoria en cada texto. Sin embargo, determinaré esas maneras de construcción de manera general para marcar una tipología de los recursos mnemónicos utilizados, con el fin de establecer un punto de partida para estudios que aborden la memoria individual dentro de la poesía. A continuación, los enlisto refiriendo brevemente para qué son utilizados en los poemas:

- Memoria involuntaria o *mneme*: manera de comenzar a contar el pasado, para expresar recuerdos tormentosos y ocultar la construcción de la máscara.
- Memoria voluntaria o *anamnesis*: se presenta mayoritariamente para expresar el pasado y evidencia el tipo de máscara que se está construyendo.
- Exposición de los mecanismos de la memoria: para construir la máscara de la *prosopoplastia*.
- Posmemoria: para hablar del pasado histórico, las lecturas importantes, tradiciones generales, historias familiares y árbol genealógico.
- Retroactividad o metalepsis: para configurar la identidad del ser poeta.

- Apóstrofe como aura: para eliminar la distancia entre pasado y presente, hacer presente el pasado, efecto patético para lograr veracidad, redención del pasado, hablarle al ausente para seguir construyendo su identidad.
- Apóstrofe de *prosopoclastia*: para marcar la no identidad del sujeto.
- Conciencia de no identidad: para justificar la incapacidad de decir la realidad anterior.
- Prosa: para cambiar a memoria reconstruida.
- Alter-autobiografía: desvía la atención de la construcción de la máscara.
- *Hypar*: para motivar la escritura del poema como cura para la memoria.
- Uso de la tercera persona: para objetivar el pasado y hacerlo más verídico, construye la máscara de la *prosopagnosia*.
- Tono meditativo: para objetivar y crear veracidad, construye la máscara de la *prosopagnosia*.
- Sujeto de la anunciación: motiva la escritura de la vida.

Considero que categorizar estos recursos de la memoria abre las puertas a constituir una nueva manera de leer poemas de las escrituras del yo. No cabe duda de que habría que abundar tanto en las determinaciones sobre la memoria como en los análisis realizados. Sin embargo, ya que este trabajo no pretende dar la última palabra, abre el camino a la reflexión sobre la importancia de la memoria individual en la construcción de la poesía mexicana.

Por último, me gustaría responder de manera más evidente y concisa a dos preguntas fundamentales que se fueron desarrollando durante la investigación. La primera, ¿la memoria reconstruida es la única que puede contarse y escribirse mientras que la memoria efectiva sólo puede experimentarse? En los poemarios analizados hay un intento por escribir el pasado que otorga la memoria efectiva. Por ejemplo, se describe el proceso de la *incursio*, se cortan los recuerdos o se hace explícita la evasión a la memoria involuntaria. Sin embargo, en todos los poemarios resulta imposible contar sólo la memoria efectiva, tal cual la experimenta el sujeto, sin dar un contexto y una forma, en los cuales se convierte ya en memoria reconstruida. Podríamos decir entonces que la memoria efectiva que ocurre en los poemarios es al final de cuentas memoria reconstruida, es decir una invención del poeta. Al estructurar los recuerdos, al darles una forma en el texto, se convierten en una memoria

efectiva falsa, recreada. Es decir, el uso de la memoria efectiva en sus diferentes tipos es un recurso retórico más del poema. Decimos entonces que sí, lo que en lo poemas hay es memoria reconstruida. Desde esta idea se puede responder a la segunda pregunta, ¿cuál es el papel que juega la memoria en las escrituras poéticas del yo? Si como hemos visto en la escritura de la vida existe una motivación que orienta la construcción de la propia máscara y desde ésta se seleccionan y reconstruyen los recuerdos, la memoria es el recurso retórico principal al que acude el poeta para lograr los fines de su texto autobiográfico.

BIBLIOGRAFÍA

- Abramo, Paula. (2012). *Fiat Lux*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Albarrán Polanco, Alejandro. (2013). "El afilador." En Gerardo Grande y Manuel de J. Jiménez (comps), *Astronave. Panorámica de poesía mexicana (1985-1993)*. México: Ediciones de Punto de partida.
- Alloa, Emmanuel, *et al.* (2015). "Figurations of Postmemory: An Introduction." *Journal of Literature and Trauma Studies*, vol. 4, no. 1-2, pp. 1-12.
- Altieri, Charles. (1984). *Self and sensibility in Contemporary American Poetry*. USA: Cambridge University Press.
- Alvarado Marambio, José Tomás. (2016). "Identidad personal y ontología de la persona". *Universitas Philosophica*, no. 66, año 33, pp.77-112.
- Agamben, Giorgio. (2017). *Stasis. La guerra civil como paradigma político*. México: Adriana Hidalgo.
- Argüelles, Juan Domingo. (Comp.). (2017). *Antología esencial de la poesía mexicana. Cien poetas de los siglos XV al XXI*. México: Océano.
- B.G.P. (1838). *Diccionario universal de mitología ó de la fábula*, Tomo I. [Edición digital]. España: Librería de la viuda é hijos de Esteban Pujal.
- Bachelard, Gaston. (1958). *El aire y los sueños*. México: FCE.
- Ballart, Pere. (2005). *El contorno del poema. Claves para la lectura de la poesía*. España: Acantilado.
- Barthes, Roland. (2015). *La preparación de la novela*. México: Siglo XXI. [EPUB].
- _____. (2004). *Lo neutro*. México: Siglo XXI.
- Bayard, Pierre. (2011). *Cómo hablar de los libros que no se han leído*. España: Anagrama.
- Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- _____. (2016). *Libro de los pasajes*. España: Ediciones Akal.
- _____. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Itaca.
- Bergson, Henri. (2016). *Memoria y vida*. España: Alianza.
- Beristáin, Helena. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bojórquez, Mario. (2018). *El deseo postergado*. México: Círculo de Poesía.

- Bonnefoy, Yves. (2017). *El siglo de Baudelaire*. México: FCE.
- Braunstein, Néstor A. (2008a). *La memoria, la inventora*. México: Siglo XXI.
- _____. (2008b). *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*. México: Siglo XXI.
- Bundgård, Anna. “María Zambrano (1904-1991) y Rosa Chacel (1898-1994): perspectivas hermenéuticas de la confesión literaria y ‘autoconfesión’ en forma de ensayo.” En Blanca Estela Treviño García (Coord.) (201). *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. México: Bonilla Artigas, [EPUB].
- Caballé Masforroll, Anna. (2016). “La autobiografía en el siglo XXI: entre el yo y el Yo.” En Blanca Estela Treviño García (Coord.) (201). *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. México: Bonilla Artigas, [EPUB].
- Calasso, Roberto. (2008). *La locura que viene de las ninfas*. México: Sexto Piso.
- Calderón, Alí. (2020). “La intención lírica. Notas sobre un archigénero.” *Recial*, vol. XI, no. 17, pp. 1-22.
- Campos, Marco Antonio. (2017). “Arles 1996-Mixcoac 1966”. En Juan Domingo Argüelles (comp.), *Antología esencial de la poesía mexicana. Cien poetas de los siglos XV al XXI*. México: Océano.
- _____. (2005). *Viernes en Jerusalén*. México: Visor libros.
- Carrillo Padilla, Ana Lorena. (2019). “Autobiografías, diarios y cartas. Memorias de la guerra y escrituras del yo en Guatemala.” En Alicia Tecuanhuey Sandoval (coord.), *Autobiografías y/o textos autorreferenciales. Experiencias y problemas heurísticos*. México: BUAP.
- Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant. (1986). *Diccionario de los símbolos*. España: Herder.
- Clariond, Jeannete. (S/f). “Mina 1004”. En *A media voz*. <http://amediavoz.com/clariond.htm#MINA%201004>
- Claro Carrascal, Ricardo Augusto. (2005). *Manual. Cría de mariposas. Una actividad rentable*. Colombia: Fundación Hogares Juveniles Campesinos..
- Cole, Thomas. (1983). “Archaic Truth”. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol. 13, no. 1, pp. 7-28.
- Colli, Giorgio. (2008). *La sabiduría griega I*. España: Trotta.
- Coria, Neftalí, et al. (1999). *Sólo el agua*. México: Desierto.
- Czapski, Józef. (2012). Proust contra la decadencia. Conferencias en el campo de Giazowietz. España: Siruela.
- De Certeau, Michel. (2010). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: IBERO / ITESO.

- De Man, Paul. (1991). "La autobiografía como desfiguración." *Suplemento Anthropos*, no. 29, pp. 113-118.
- Didier, Béatrice. (1996). "El diario ¿forma abierta?," *Revista de Occidente*, no. 182-183, pp. 39-46.
- Didi-Huberman, Georges. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Argentina: Paidós.
- _____. (2019). *Arde la imagen*. México: Vestalia Ediciones.
- Dorra, Raúl.(2000). *Hablar de literatura*. México: BUAP / FCE.
- Dosse, François. (2007). *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*. México: Universidad Iberoamericana.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. (1972). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.
- Eagleton, Terry. (2012). *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. España: Cátedra.
- Echeverría, Bolívar. (Compilador). (2014). *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. México: Era / UNAM.
- Fernández, Sergio. (2004). *Miradas subversivas*. México: CONACULTA.
- Fernández Granados, Jorge. (2002). "La perfumista". En *El manantial latente: muestra de poesía mexicana desde el ahora 1986-2002*, selección de Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela, México: CONACULTA.
- Foucault, Michel. (2014). *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia. Curso de Lovaina, 1981*. Argentina: Siglo XXI.
- Freud, Sigmund. (1992a). "Estudios sobre la histeria". En *Obras completas II*. España: Amorrortu.
- _____. (1992b) "Más allá del principio de placer". En *Obras completas XVIII*. España: Amorrortu.
- _____. (1991). "Recuerdos de infancia y recuerdos encubridores". *Obras completas VI*. España: Amorrortu.
- García de León, Antonio. (2014). "El instante detenido". En Bolívar Echeverría (comp.), *La mirada del Ángel. En torno a la Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. México: Era/UNAM.
- Gelinas, Dana. (2006). *Altos hornos*. México: Praxis.
- Giordano, Alberto. (2013). "Autoficción: entre literatura y vida." *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, no. 17, pp. 1-20.
- González Zymly, Herbert. (2007). "En torno a la iconografía de la serpiente: símbolo sanador de cuerpos y almas." *Akros*, no. 6, pp. 55-73.

- Grave, Crescenciano. (2019). *Walter Benjamin: una constelación crítica de la modernidad*. México: UNAM.
- Grimal, Pierre. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. España: Paidós.
- Groppo, Bruno. (2002). "Las políticas de la memoria." *Sociohistórica*, no. 11-12, pp. 187-198.
- Halbwachs, Maurice. (2004). *La memoria colectiva*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hernández, Francisco. (2014). "Domingo". En *Círculo de poesía*. <https://circulodepoesia.com/2014/09/poesia-mexicana-francisco-hernandez/>
- Hernández de Valle-Arizpe, Claudia. (2017). "Ayer recorrí Tebas...". En Juan Domingo Argüelles (comp.), *Antología esencial de la poesía mexicana. Cien poetas de los siglos XV al XXI*. México: Océano.
- Hernández Espinosa, Víctor. (2011). "La huella mnémica, base de una memoria dinámica." *Temas de psicoanálisis*, no. 1, pp. 1-16.
- Hirsch, Marianne. (2008). "The Generation of Postmemory." *Poetics Today*, vol. 29, no. 1, pp. 103-128.
- Konuk Blasing, Mutlu. (2007). *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of Words*. USA: Princeton University Press.
- Koselleck, Reinhart. (2012). *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. España: Trotta.
- _____. (1993). *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. España: Paidós.
- Lara, Sergio D. (2013). "XIII." En Gerardo Grande y Manuel de J. Jiménez (comps), *Astronave. Panorámica de poesía mexicana (1985-1993)*. México: Punto de Partida.
- Lacan, Jacques. (2009). *Escritos 1*. México: Siglo XXI.
- Laplanche, Jean, y Jean-Bertrand Pontalis. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. España: Paidós.
- Lausberg, Heinrich. (1983). *Elementos de retórica literaria*. España: Gredos.
- _____. (1999). *Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de la literatura I*. España: Gredos.
- _____. (1967). *Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de la literatura II*. España: Gredos.
- Lejeune, Philippe. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. España: Megazul-Endymion.

- López Millis, Tedi. (2017). "Muerte en la rúa Augusta". En Juan Domingo Argüelles (comp.), *Antología esencial de la poesía mexicana. Cien poetas de los siglos XV al XXI*. México: Océano.
- Loureiro, Ángel G. (2001). "Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible." *Anales de Literatura Española*, no. 14, pp. 135-150.
- Luna Flores, Iveth. (2017). *Comunidad terapéutica*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Luque Amo, Álvaro. (2016). "El diario personal en la literatura: teoría del diario literario." *Castilla. Estudios de Literatura*, no. 7, pp. 273-306.
- Macías, Elva. (2012). "El regreso." *Material de lectura UNAM*. México: UNAM. <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/elva%20macias-174.pdf>
- Major, Aurelio. (2016). Prólogo. En Octavio Paz, *De una palabra a otra: los pasos contados*. México: Vaso Roto.
- March, Jenny. (2001). *Cassell's Dictionary of Classical Mythology*. USA: Cassell & Co.
- Marí, Antoni, y Manuel Pla. (2013). Prólogo. En Marcel Proust, *Contra Sainte-Beuve. Recuerdos de una mañana*. España: Tusquets.
- Markowitsch, Hans J. "Tras la huella de la memoria. La neurofisiología de la memoria autobiográfica." Friedhelm Schmidt-Welle (Coord.). (2013). *Culturas de la memoria: teoría, historia y praxis simbólica*. México: Siglo XXI. [EPUB].
- Mizrahi, Eliza. (2016). "El vértigo de la memoria". En José Luis Barrios (coord.), *Afecto, archivo, memoria. Territorios y escrituras del pasado*. México: Universidad Iberoamericana.
- Modell, Arnold H. (1990). *Other Times, Other Realities*. [Edición digital]. USA: Harvard University Press.
- Modiano, Patrick. (2014). *El horizonte*. España: Anagrama.
- Molloy, Sylvia. (2001). Introducción. En *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Colegio de México / FCE.
- Morales, Dionicio. (2013). "Señales". En *Material de lectura UNAM*. México: UNAM. <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/dionicio-morales-200.pdf>
- Musitano, Julia. (2016). "La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos", *Acta literaria*, no. 52, julio, pp. 103-123.

- Negrón, María. (2007). *Ciudad gótica. Ensayos sobre arte y poesía*. México: Bajo la luna.
- Pacheco, José Emilio. (2008). Nota introductoria. En Saint John Perse, *Saint-John Perse. Antología mínima*. México: UNAM. <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf3/saint-john-perse.pdf>
- Paz, Octavio. (2016). *De una palabra a otra: los pasos contados*. México: Vaso Roto.
- _____. (2018a). *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México: FCE.
- _____. (2013). *El mono gramático. Obras completas II. Obra poética I*. México: FCE.
- _____. (1994). *Los hijos del limo. Obras completas I. La casa de la presencia: Poesía e historia*. México: FCE.
- _____. (2018b). *Pasado en claro*. México: FCE.
- Pereda, Carlos. “Sobre el posible continuo personal-social de la memoria.” Friedhelm Schmidt-Welle (Coord.) (2013). *Culturas de la memoria: teoría, historia y praxis simbólica*. México: Siglo XXI. [EPUB].
- Pimentel, Luz Aurora. (2016). “Memoria, olvido y ficción en la escritura autobiográfica.” En Blanca Estela Treviño García (Coord.). (2016). *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. México: Bonilla Artigas. [EPUB].
- Plett, Heinrich F. (2012). *Enargeia in classical antiquity and the early modern age: the aesthetics of evidence*. Leiden: Brill.
- Posada, Adolfo R. (2020). “¿Écfrasis o hipotiposis?: *enargeia* y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro”, *e-Spania*, no. 37, octubre. <https://journals.openedition.org/e-spania/36222>
- Pozuelo Yvancos, José María. (2006). *De la autobiografía: teoría y estilo*. México: Crítica.
- Proust, Marcel. (2013). *Por el camino de Swann*. España: Alianza.
- Pujol Riembau, Òscar. (2016). Introducción. En Patañjali, *Yogasutra. Los aforismos del yoga*. España: Kairós.
- Quignard, Pascal. (2005). *El sexo y el espanto*. Argentina: Literales / El cuenco de plata.
- _____. (2019). *La imagen que nos falta*. México: Vestalia.
- Rabotnikof Maskivker, Nora. (2014). “El ángel de la memoria”. En Bolívar Echeverría (comp.), *La mirada del Ángel. En torno a la Tesis sobre la historia*

- de Walter Benjamin*. México: Era/UNAM.
- Ramírez Castañeda, Elisa. (1999). *También en San Juan hace aire*. México: CONACULTA.
- Real Academia Española. (S/f). *Diccionario de la lengua española*. 23ª edición [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es>
- Ricoeur, Paul. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE.
- Rioux, Jean-Pierre. (1999). “La memoria colectiva”. En *Para una historia cultural*, dirigido por Jean-Pierre Rioux y Jean-François Sirinelli. España: Taurus.
- Rivas, José Luis. (2002). *Tierra nativa*. México: CONACULTA / Verdehalago.
- Rivera, Silvia Tomasa. (2017). “Mi antiguo padre...”. En Juan Domingo Argüelles (comp.), *Antología esencial de la poesía mexicana. Cien poetas de los siglos XV al XXI*. México: Océano.
- _____. (2017). “Yo nací en marzo...”. En Juan Domingo Argüelles (comp.), *Antología esencial de la poesía mexicana. Cien poetas de los siglos XV al XXI*. México: Océano.
- Rodríguez Brondo, Elsa. (2017). *Políticas de la memoria en Saer, Bolaño y Aguilar Mora. Una lectura benjaminiana*. México: UNAM.
- Ruvalcaba, Irene. (2016). “Una mañana de 1997”, *Círculo de poesía*, 1 de diciembre. <https://circulodepoesia.com/2016/11/poesia-joven-de-mexico-irene-ruvalcaba/>
- Sarlo, Beatriz. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI.
- Schmidt-Welle, Friedhelm (Coord). (2013). *Culturas de la memoria: teoría, historia y praxis simbólica*. México: Siglo XXI. [EPUB].
- Schmidt-Welle, Friedhelm. (2013). “Memoria tumbada — memoria congelada. Juan Rulfo y Julio Llamazares.” En Friedhelm Schmidt-Welle (Coord.). (2013). *Culturas de la memoria: teoría, historia y praxis simbólica*. México: Siglo XXI. [EPUB].
- Sturrock, John. (1993). *The language of autobiography: studies in the first person singular*. USA: Cambridge University Press.
- Treviño García, Blanca Estela. (Coord.). (2016). *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. México: Bonilla Artigas. [EPUB].
- Vallespir, Nadal. (2009). “La memoria: trabajo del aparato psíquico y metáfora del sujeto. Una incidencia en el psicoanálisis y la escritura.” *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, no. 109, pp. 53-76.
- Vernant, Jean-Pierre. (2001). *Mito y religión en la Grecia antigua*. España: Ariel.

- Villamía, Luis. (2015). "El despliegue de la autoficción en la academia: la novela de campus en la narrativa española actual", *Pasavento*, vol. III, no. 1, pp. 43-55.
- Villarreal, José Javier. (2017). "Rosarito-Tijuana". En Juan Domingo Argüelles (comp.), *Antología esencial de la poesía mexicana. Cien poetas de los siglos XV al XXI*. México: Océano.
- Villarreal, Minerva Margarita. (2015). "Fotografía." *Crear en Salamanca*, 15 de septiembre. <http://www.creaensalamanca.com/poemas-de-la-mexicana-minerva-margarita-villarreal-xvii-encuentro-de-poetas-iberoamericanos-pinturas-de-miguel-elias/>
- Virno, Paolo. (2003). *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. España: Paidós.
- Vitiello, Vincenzo. (2007). *Borges. Memoria y lenguaje*. México: Círculo de Bellas Artes.
- Zambrano, María. (1995). *La confesión: género literario*. España: Siruela.

