



Acta Poética

ISSN: 0185-3082

actapoet@unam.mx

Instituto de Investigaciones Filológicas

México

Karageorgou, Christina

Una retórica de la lucidez: poesía como arte de la memoria

Acta Poética, vol. 34, núm. 1, enero-junio, 2013, pp. 177-207

Instituto de Investigaciones Filológicas

Distrito federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358032986012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Una retórica de la lucidez: poesía como arte de la memoria

Christina Karageorgou

Este ensayo explora la temporalidad del discurso poético a partir de lo que ha llegado a nuestros días como mnemotecnia, pero que durante siglos fue llamado “arte de la memoria” y cifró maneras de relacionarse y apropiarse del pasado. La poesía lírica hereda de esta actitud hacia el archivo y la historiografía una dimensión temporal de expansión con base en la simultaneidad. Frente a la narrativa y su profunda influencia sobre la constitución de la memoria y, por tanto, su valoración implícita de lo memorable, la lírica se instala en el instante y hace de él su punto de vista privilegiado. Esto muestra Noni Benegas en su poemario *Cartografía ardiente* (1995), libro que ha servido como base para la reflexión del ensayo. Benegas establece un lazo entre palabra, instante y escritura, y desde ahí traza mapas de recolección, ya sea de experiencias, ya sea de obras de arte. Llevando a sus últimas consecuencias las enseñanzas del arte de la memoria, en tanto iluminación del sentido por el desencadenamiento de significados en una temporalidad tumultuosa y simultánea, Benegas propone captar la experiencia de la vida y el arte como obra de la palabra cuyo sentido se amplifica en el instante.

PALABRAS CLAVE: Benegas, arte de la memoria, discurso poético.

This essay explores the temporal dimension of lyric discourse from the point of view of mnemonics, an activity that for centuries was conceived as the “art of memory”, and conveyed a way of relating to and possessing past stories. Time in lyric poetry possesses a dimension of simultaneity, derived from the art of memory, whose particular view on historiography and usage of the archive poetry inherits. Lyric poetry finds its foundations in the instant, vis à vis narrative prose and its deep influence on the definition of memory and the evaluation of what is memorable. This is what Noni Benegas demonstrates in her book *Cartografía ardiente* (*Fiery Cartography*, 1995), a book that constitutes the base for the present reflection on time, memory and poetry. Benegas establishes a

relation between word, instant, and writing, and she departs from it in an effort to map out recollection either of experience or of art. Taking to its ultimate consequences the lessons of the art of memory, as illumination of the word meaning through a tumultuous unfolding of a simultaneous temporality, Benegas captures life and art not through the complex efficiency of syntax, but in the productive pinnacle of the instant and its poetical counterpart, the word.

KEYWORDS: Benegas, art of memory, poetical discourse.

Fecha de recepción: 21 de mayo de 2013

Fecha de aceptación: 2 de agosto de 2013

Christina Karageorgou
Vanderbilt University

**Una retórica de la lucidez:
poesía como arte de la memoria**

Cuando se rompen las normas del tiempo,
el instante más pequeño se rasga como un
vientre preñado de eternidad [...] Cuando se
rompe el enigma temporal, cualquiera de sus
tres modos, Pasado, Presente, Porvenir, des-
vinculado de los otros, es una representación
eterna y quieta [...] Pasado, Presente, Porve-
nir, los tres instantes se desvinculan y cada
uno expresa una cifra del Todo.

RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN,
La lámpara maravillosa

En un poema de 1995, titulado “El lenguaje”, la poeta argentina Noni Benegas reflexiona sobre la relación entre el instante y la extensión, por medio del binomio palabra-discurso (*Cartografía ardiente*, 53). La correspondencia entre instante/palabra y extensión/discurso desencadena una dialéctica que en términos idénticos, pero desde una perspectiva fenomenológica, hizo a Paul Ricœur escribir dos libros en diez años: *La metáfora viva* (1975) y *Tiempo y narración* (tres volúmenes y un poco más de mil páginas, publicados entre 1983 y 1985). Los términos de la analogía podrían ser sustituidos por los rubros poesía lírica y narración, simultaneidad y transcurso. Visto de tal manera, el tema frente al que

Benegas reacciona es la adecuación de nuestra idea de discurso a las exigencias ontológicas del tiempo, pero también a la creciente preponderancia del lenguaje narrativo en todas sus modalidades que, partiendo del siglo XIX, ha llegado a anegar hoy en día el espacio de la retórica pública con registros de memoria entendida como trama.

EL LENGUAJE

Que el lenguaje fuera una cadena
porque el tiempo lo es,
nos hizo dudar del tiempo
hecho de instantes,
sustantivos que la memoria adverbializa 5
como un torno busca la tierra
en un punto cualquiera del planeta,
o el bailarín la danza
girando sobre sí.

Dijimos el tiempo por los instantes, 10
el lenguaje por las palabras,
para aliviarnos del lento trance
de cada instante
de cada palabra (53).

El poema se pronuncia en contra de la catacresis de concebir tiempo y palabra exclusivamente en el contexto de correspondencia entre transcurso y discurso. Este abuso se exhibe poéticamente por dos vías: una gramatical, la de los sustantivos *adverbiados*, y otra lógica, forjada sobre dos sinécdoques debidamente desglosadas: la del torno en su relación con el movimiento de la tierra y la del bailarín en su identificación con la danza. Gramática y lógica tienen aquí dos deudas, una con la retórica y otra con la memoria.

Los sustantivos —nombres de objetos, ideas, categorías— *se adverbializan* dentro de la labor tejedora de la memoria y la necesidad humana de urdir tramas que puedan entregar a la intelección totalidades de acción y sentido. En otras palabras, dentro de la historia los nombres se vuelven

modalidades del ser, de su propia existencia; por su participación en las bocas y los escenarios de acción, los nombres se llenan de sentidos condicionales. La cultura imprime continuamente sobre las palabras las condiciones de su significación. Todo aquello que nos enmarca y nos define en su empaque nominal, entero en sí cuando está aislado y contenido por y en su nombre, al entrar en la historia se matiza de muchas maneras, en relación con el tiempo, el lugar, el modo, la condición de posibilidad positiva o negativa de esta inclusión: *se adverbial*. El hecho de que la creación cultural del lenguaje sea una innegable realidad del ser, no significa que no haya otra semiótica, solo que para que se dé esta alternativa hay que pensar en términos temporales diferentes a aquellos sobre los que corre la narración. De la frase a la palabra, de la narración a la retórica, de la memoria al arte de la memoria, tal me parece la propuesta de Benegas, tema de lo que sigue.

Planteo, pues, mostrar cómo la naturaleza tropológica de la poesía constituye una cierta manera de recolección, cuyo linaje se remonta al arte de la memoria, estrategia retórica que ha retrocedido ante el advenimiento de la Ilustración y más intensamente del Romanticismo. El largo trayecto de la Antigüedad clásica al Barroco condujo a la mnemotecnica a las ciencias ocultas. Partiendo del siglo XVIII, la preponderancia de la prosa sobre la poesía, la separación profunda entre el consumo de literatura culta y la participación en el fenómeno comunitario de la tradición oral, la expansión de la tipografía, la alfabetización y la escolaridad, pero ante todo el avance de las diversas modalidades del discurso historiográfico, exilian el arte de la memoria al territorio de la lírica. Siguiendo la pista de “El lenguaje” y los rastros que Benegas deja en *Cartografía ardiente*, mi ensayo aspira a recrear el paradigma lírico de lo memorable, movido por y sobre los rieles de la simultaneidad.

Lo que hace plausible una axiología lírica de la memoria —¿qué es lo que se debe recordar?—, con su correspondiente organización de archivo y registros, es que tanto la memoria como la poesía lírica son prácticas tropológicas: el arte de la memoria nace de la conexión entre dos instancias, dos imágenes —la mental y la vocal— cuya asociación lógica puede o no ser causal (metafórica, metonímica o llanamente arbitraria). Para que la asociación funcione a favor de la memoria del rétor

se supone obligatoriamente un trabajo de composición, cuyo propósito es la creación de un discurso persuasivo. En su inceptión original, esta operación revela un argumento y un poder lógico a través del *entimema* —el cuerpo de las pruebas que el orador usa para convencer a su público en el ágora o el tribunal. Por su parte, la composición lírica con base en los tropos logra sostener en suspenso el salto intelectual entre lo figurativo y lo literal, y así también, la contención y transmisión de cantidades enormes y preciosas de información, y la renovación de nuestro conocimiento del mundo.

El enraizamiento de ambas artes en el discurso tropológico redimensiona la relación que mantenemos con el acervo cognitivo de nuestro mundo y posibilita la creación de nuevas relaciones e invenciones lógicas e imaginarias. La clave de ambas estrategias de representación es su relación con el tiempo. El arte de la memoria está hecho de la unión noemática propiciada por el instante, el tiempo gestor de la inmediatez entre dos imágenes mentales que se traslapan en el presente, desatando la simultaneidad. La poesía lírica se aleja del tiempo en su modalidad de transcurso y se erige en guardián del instante sobre el que, a través de los tropos y por medio del ritmo, se hunden las raíces más hondas e íntimas de lo que vive semióticamente en la palabra: el mundo como intuición de lo inteligible.

Ricœur y Thiebaut: el ámbito crítico de la propuesta

En *La metáfora viva*, Paul Ricœur se declara en contra de la retórica en tanto taxonomía de figuras del discurso con base en la palabra. Considera, pues, que la desaparición de esta disciplina, que alcanza su fase final y definitiva en el siglo XIX, radica en el hecho de haberse perdido la profunda relación entre retórica, gramática y lógica, cuya unión avivaba el sistema educativo del *trivium* y pervivió como fondo de operación del *quadrivium*. El discurso tropológico cobra rango heurístico a raíz de una presunta función ejecutiva, considera el filósofo francés siguiendo a Aristóteles (*La metáfora viva*, 53). Por su poder de comparación y proporción, la metáfora se convierte en “la capacidad de significar la actualidad” (54). Ricœur considera que la creación

y la comprensión de la metáfora involucra la totalidad del discurso, abriendo así paso para lo que poco después será su planteo sobre el tiempo y la narración, a saber, el emparejamiento de la metáfora con la trama, en tanto estructuración de la representación de acciones: “Si se pudiese pensar así, la metáfora no sería solamente una desviación con relación al lenguaje corriente, sino, gracias a esta misma desviación, el instrumento privilegiado de la promoción de sentido que realiza la *mimêsis*” (62). Cuando el fenomenólogo analiza la relación entre mimesis/mito y realidad en Aristóteles con respecto a la comparación de la poesía con la historia (en tanto que la poesía plasma las acciones como fueron, pudieron ser o debieron ser), afirma: “La realidad sigue siendo una referencia, sin convertirse jamás en una coacción” (64). En este pensamiento se basa la idea de la metáfora viva, es decir, sobre la asunción de que el tropo no da con una comparación que nos acecha escondida en el ámbito de la vida —lo que obligaría a la metáfora a estar en armonía con el mundo—, sino que plasma lo “Real como Acto” (65). Esto desata múltiples posibilidades de plasmación de la realidad y da paso a su multiplicación. Si seguimos a Ricœur en esto, no se puede decir que haya descripción del mundo. Lo que siempre hay es mimesis del acto de ser mundo, del acto de ser como efervescencia: “Presentar a los hombres ‘como actuando’ y todas las cosas ‘como en acción’, podría muy bien ser la función *ontológica* del discurso metafórico” (65). Tal función ontológica es, según el filósofo, el modo lírico de participar de la acción y por este medio el género se muestra consanguíneo de la narrativa o el drama, como afluentes que desembocan en el gran río del tiempo humano que se entiende como urdimbre de la vida, matriz de la identidad que surge del molde de la memoria y su plasmación discursiva.

Aceptando que el transcurrir es la piedra de toque para el entendimiento del ser del tiempo, se revela por qué la memoria se ha relacionado en la modernidad, principal e insistentemente, con la narrativa. Paul Ricœur dedica a esta relación tres largos tomos en los que se debate entre el tiempo fenomenológico y el tiempo cosmológico, con una herramienta: la narración. Al final, el filósofo francés se pronuncia: “El tiempo narrado es como un puente tendido sobre el abismo que la especulación abre continuamente entre el tiempo fenomenológico y el tiem-

po cosmológico” (*Tiempo y narración*, 994).¹ La narración no es solo medio en el pensamiento de Ricœur, ni el símil el único tropo a través del que el relato llega a ocupar un espacio protagónico en la aventura del tiempo contra su propia opacidad lógica: “la narración [personificada y metaforizada por Ricœur, es] *guardián del tiempo* en la medida en que no existiría tiempo pensado si no fuera narrado” (991).

Frente a la poesía lírica, con su “redescritción metafórica en el campo de los valores sensoriales, pasivos, estéticos y axiológicos, que hacen del mundo una realidad *habitable*, la función mimética de las narraciones se manifiesta preferentemente en el campo de la acción y de sus valores *temporales*” (*Tiempo*, 33; itálicas en el original). La lírica es vehículo de la contemplación, mientras la narrativa con su memoria del pasado y su esperanza del futuro domina el campo de la acción, aunque como se ha visto ya, la metáfora viva, la de la anti-retórica, la que atañe al discurso en su totalidad y no solo a la palabra, forma parte de esta referencia al ámbito de la vida por ser el medio principal de estructuración y revelación de los límites habitables de la realidad.² Lo que más importa aquí es el concepto de tiempo que subyace a la proclamación del género narrativo como modo de representación por excelencia de la modernidad. El tiempo que surge del análisis de Ricœur ha abolido su capacidad de simultaneidad; ha despojado la anamnesis de su naturaleza metafórica; ha instaurado una aproximación genealógica de la vida/acción humana como serie de eventos que forman una cadena causal y metonímica que responde a la pregunta de la identidad.

En *Tiempo y narración*, la poesía es, no obstante, de importancia capital para contestar la pregunta ontológica sobre la existencia del tiempo. Ahí Ricœur echa mano de las ideas de san Agustín en el libro XI de sus *Confesiones*. El problema del ser del tiempo se relaciona con la medición, ya que se puede medir solo lo que existe. Por lo tanto, no se puede tomar la extensión como prueba de la existencia del tiempo porque el presente, único tiempo cuya existencia podemos afirmar, no tiene

¹ Para esto desde el principio, Ricœur ha advertido: “[...] la especulación sobre el tiempo es una cavilación inconclusiva a la que solo responde la actividad narrativa” (43).

² Ricœur ha distinguido entre dos funciones de la memoria, una retórica y otra poética (*La metáfora*, 20).

extensión. Si se pudiera hacer patente lo que medimos cuando medimos el tiempo, este aparecería como verdadero o posible. Entonces el problema de la extensión del tiempo se mitigaría. Esto logra san Agustín con la introducción de la *distentio animi*. El santo de Hipona utiliza tres ejemplos para tal operación, que Ricœur explica y comenta. Todos tienen que ver con la voz. En el primero se trata de la voz que empieza a hablar, está hablando y deja de hablar; en el segundo, de aquella cuya manifestación sonora concebimos como teniendo principio y fin, abarcada dentro de límites. La tercera voz recita de memoria un verso de un himno. El metro prosódico del verso se vuelve la piedra de toque para poner en sinergia la memoria, la esperanza y la atención, y así abarcar el tiempo, más allá de las aporías escépticas. Ricœur concluye: “hemos encontrado, en el propio espíritu, el elemento fijo que permite comparar los tiempos largos y breves; *en la imagen-huella, el verbo importante ya no es pasar, sino permanecer*” (*Tiempo*, 61; el subrayado es mío).

A causa de la prosodia y su fundación en la memoria, el anuncio y la expectativa se inscriben sobre el horizonte de la tradición, la poética, la retórica, la comunicación, para después encontrar su lugar en la religión y la historia. La prosodia, en tanto estrategia de capacidad augural y mnemotécnica, se manifiesta como parte de la totalidad de la cultura y, a la vez, se vuelve pivote de decodificación cultural y por consiguiente, práctica inteligible dentro del tiempo. Para Ricœur el tercer ejemplo de san Agustín se convierte así en una propuesta narrativa. Se advierte aquí que al asomarse a la lírica, Ricœur usa el poema exclusivamente en su relación con la memoria por su enraizamiento en el tiempo, un tiempo que en su cristalización mínima es extensión perceptible en y por el alma. Si bien, el filósofo francés reconoce en la especificidad de la prosodia un dispositivo poético hecho de tiempo, su apreciación de la poesía y del recurso formal de la prosodia son de corte utilitario, a saber, sirven para constatar el tejido narrativo del que está hecho el ritmo. La permanencia es la dación del alma que se manifiesta en el molde prosódico del verso, recordándose a la vez que esperándose, en la intensa reiteración de una estructura sonora que trae el pasado al presente a la vez que atrae sobre sí el advenimiento del tiempo.

En la pesquisa de Ricœur, el pasado es aquello que en su volverse memoria sobre el presente, merma lo que puebla el futuro —la espe-

ra—, por lo que el pasado crece mientras el futuro se encoge. El presente es entonces tanto el espacio pasivo donde el futuro se transforma en pasado como aquel agente que hace posible y efectiva tal transformación: “Hacer pasar es también pasar”, dice emblemáticamente Ricœur (*Tiempo*, 62), y lleva aquí a florecer el germen que había sembrado unas páginas antes: “En el paso mismo, el tránsito, hay que buscar a la vez la multiplicidad del presente y su desgarramiento” (58). Mientras en el metro anida la posibilidad de permanencia, el verdadero relevo de la memoria y la esperanza sucede cuando el relato se hace cargo de explicar el proceso que se ha seguido para hacer de pasado, presente y futuro un continuo de permanencia; un instante engrosado por la intelección, el afecto, la intimidad que la palabra entendida como medida del tiempo logra. Es así como el género narrativo salva el tiempo de la multiplicidad y el desgarramiento de los instantes. La narrativa se crea a imagen y semejanza del tiempo y, por lo mismo, se hace efectiva sobre la transformación que es su destino.³

El vuelco del filósofo francés sobre la narración tiene su recompensa en algo menos inmemorial y pasajero que el tiempo, aunque igual de elusivo: la identidad. Ricœur afirma que la narración ofrece un *tercer tiempo* nacido de la fractura entre el tiempo cosmológico y el fenomenológico. Este tercer tiempo nace de la dialéctica entre la ficción y la historia, del “contraste entre un tiempo histórico reinscrito sobre el tiempo cósmico y un tiempo entregado a las variaciones imaginativas de la ficción” (997). Este tiempo transubstanciado es productivo y, en este sentido, responde a una necesidad perentoria de la modernidad: de la dialéctica entre la historia y la ficción nace lo que Ricœur llama un “frágil vástago”, “la identidad narrativa”; la instancia que contesta a la pregunta “quién”, respondida siempre con la historia de una vida (997). Se puede apreciar en este final el horizonte intelectual sobre el que se ha inscrito la búsqueda fenomenológica de Ricœur: la identidad como interrogación punzante de la modernidad y la posmodernidad. En un mundo lleno de rupturas y construido sobre las ruinas del yo, la narra-

³ Como Ricœur observa en los análisis de las novelas que lo ocupan en *Tiempo y narración*, la novela se rebela contra este destino regido por la causalidad lineal, haciendo de las condiciones de multiplicidad y desgarramiento blanco de ruptura y terreno de renovación.

ción renueva la fe en el encuentro entre el individuo y el mundo. Sin embargo, Ricœur mismo se asegura de alejarse de toda pretensión ontológica, cuando proclama la palpitante resistencia de su pesquisa a dar con el ser que aprehende el mundo: “*No se dirá que el elogio de la narración de nuevo ha dado vida solapadamente a la pretensión del sujeto constituyente de dominar el sentido*” (1036; subrayado en el original).

La identidad se deslinda del sujeto intelectual. Lo que el tiempo y la narración dejan entrever es antes bien una instancia sedienta de definición a la vez que resbaladiza, cuyo objetivo en discurrir por la vía de la trama es también su camino hacia la identidad. Para la instancia que se construye por medio del tiempo narrado el ámbito de la vida existe en la medida de su relación con quien lo narra. Las cosas se vuelven cajas de resonancia y lo que por ellas se deja en claro es la posibilidad de una historia personal y de una auto-anagnórisis. El susurro de los objetos, la vida inadvertida de los conceptos, la contemplación, quedan así para otro tipo de discurso, “se inscriben en la larga tradición de una sabiduría sin frontera que, más allá de lo episódico, alcanza lo fundamental. Precisamente, la poesía lírica da a este fundamental una voz que es también un *canto*” (1035; subrayado en el original). ¿Cómo habitan entonces el ámbito de la memoria estas instancias que no entran en la narración? ¿Conllevan una temporalidad distinta? ¿Entregan, por ello, una axiología de lo memorable fuera de la red metonímica?

Para poder entender otra temporalidad y otra semiótica sin subsumirla al tiempo de la narración es necesario disponer de una manera distinta de ver la relación entre la palabra y el mundo; se requiere una retórica de la representación. La deconstrucción fue un esfuerzo para la rehabilitación de la retórica. En el caso del presente estudio no será la retórica en su totalidad, sino una de sus cinco partes, el arte de la memoria, el que dará paso a un entendimiento distinto de la labor de la mimesis. Veo las enseñanzas sobre las ventajas de la mirada retórica desde el derrotero que crea Carlos Thiebaut en su reflexión sobre la dialéctica entre retórica y filosofía. En 1994, el filósofo español se dedicó a valorar la presencia y contribución de la retórica en el horizonte intelectual y cultural de finales del siglo xx. Thiebaut partió del conflicto entre las posiciones de Jürgen Habermas y Paul de Man, quienes, el primero en contra y el segundo a favor, afirman el colapso epistemológico entre discurso literario

y los discursos de la razón (ciencia, filosofía, historia), sobre la base de la retórica. Habermas se basa en una acepción lata de la retórica, como el estudio de los tropos, y no la acepta como “arte pertinente en la definición de las formas de la racionalidad” (“La construcción del sujeto”, 188). Esta idea no hace justicia a las posibilidades críticas que heredamos de la aproximación retórica a la filosofía y la ciencia. Lo anterior se vuelve patente en el caso de Paul de Man. Thiebaut sugiere usar lo que la deconstrucción demaniana nos ha ofrecido, a saber, una intuición profunda sobre la retórica en tanto corteza tropológica que interviene y moldea la gramática y la lógica, para mirar a través de ellas la construcción de los sujetos y la estipulación de la comunicación intersubjetiva en la modernidad (202-203). Vista desde la perspectiva tropológica, la literatura posee “una peculiar retórica de la lucidez” (194), afirma el filósofo español. Thiebaut lleva esto a la relación entre las disciplinas del *trivium* y de ahí a la preocupación primordial de la modernidad, a saber, la respuesta sobre la identidad a partir de los sistemas que trabajan en su construcción: “Las demandas que imponen estos sistemas complejos de interacción —en la economía, el derecho, los media, los mecanismos de mediación simbólica, las formas de interpretación, etc.— sobre los individuos son elevadas: requieren la adquisición de formas reflexivas de autoentendimiento y de comunicación, de formas postconvencionales y reflexivas de subjetividad, de formas de identidad crecientemente transparticulares” (203). En mi caso quisiera llevar esta misma pesquisa al terreno de la lírica y ver a qué responde una retórica de la lucidez propiciadora de una temporalidad simultánea y de una discursividad basada en la palabra y en los tropos.

¿Qué es lo que anida en una visión de la poesía desde la retórica y qué hay más allá de la taxonomía de los tropos? ¿Cómo esta órbita de discurso y pensamiento puede dotar a la palabra estética de fuerza crítica? ¿Por qué logra transformarla en tamiz propicio para las dilucidaciones y otorga a su búsqueda por la belleza autoridad lógica? Noni Benegas propone emprender el camino de la respuesta por la tangente incisiva de la simultaneidad cristalizada en la imagen/palabra que amplía en círculos concéntricos el pensamiento y multiplica los ámbitos de su trascendencia. No se trata aquí de una herramienta, ya que la imagen/palabra sufre transformaciones imprevisibles en su desplome en el ámbito del sentido

y por ello cambia de densidad eidética: transita frágil del sonido a la imagen y de ahí a la plasticidad de los volúmenes, a la sensación, a la idea, pero también se ve cristalizada momentáneamente en la afectividad, se llena de sentido ético, dependiendo siempre de los lazos y asociaciones que suscitará en el momento de su ejecución tropológica —la lectura. La transmutación de las imágenes en el ámbito de la palabra poética no es tampoco una estrategia discursiva, sino un modo de composición. Esta estructura de la imagen poética hace que nos ubiquemos en la temporalidad de lo simultáneo y desata resonancias ya que en la palabra tropológica se asienta una serie de imágenes conmemorativas latentes. En este sentido, la palabra tropológica es una red hermenéutica que al abrirse hacia las lejanías, recoge ecos e instantáneas.

El arte de la memoria y su tiempo

De las cinco partes de la retórica —*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*— la memoria ha tenido una vida independiente y fabulosa. La práctica anamnésica del orador —el arte de la memoria— lega a la poesía lírica una axiología de la recolección junto con su consustancial temporalidad creativa de lo simultáneo. La base de la memoria artificial, estipulada en el anónimo manual de oratoria, titulado *Rhetorica ad Herennium* (82-86 a. de C.), y firme acompañante del arte de la memoria hasta el siglo XVII, es la combinación de imágenes y lugares para ensanchar la capacidad de almacenamiento de información en nuestra mente: lo extraordinario de las imágenes temáticas (*imagines rerum*) o literales (*imagines verborum*) se une con sistemas familiares de espacios —la casa, la ciudad; en el medievo, la iglesia; pero también con campos semánticos como la guerra, la navegación o el ciclo del zodiaco, las constelaciones e incluso la escena teatral, en la tradición ocultista.⁴ Las imágenes que se usan deben ser extraordinarias, deben conmover (*imagines agentes*, Yates, *The Art of Memory*, 10-11), porque

⁴ Una trayectoria detallada del paso de la memoria artificial desde los dominios de la retórica hasta los de la ética en la tradición medieval se puede encontrar en los tres primeros capítulos del libro de Frances A. Yates, *The Art of Memory*, 1-81.

lo cotidiano y lo que no impresiona resbalan de la memoria; por su parte, los espacios deben ser simples, solitarios, estables.

Este universo semántico, de asociaciones que motivaran la memoria, se afinó y transformó durante siglos en sociedades cuya relación con la imaginación y la representación fue cambiante y dinámica. En la Edad Media, el arte de recordar permeaba todos los ámbitos de la vida medieval: se encontraba en la base no solo de la vida individual de poetas o rétores, de los monjes que transcribían manuscritos en los monasterios o de quienes leían y se educaban para ocupar puestos políticos, religiosos; sino que unía oralidad y escritura, creando un corpus de cultura tanto popular como letrada. En especial con respecto al libro, la memoria del texto, es decir, la red de asociaciones que se extendía alrededor de lo que se leía hacia los márgenes de los manuscritos —glosas, apostillas, comentarios—, creando un conjunto de conocimiento y entendimiento, era la autoridad teórica en el mundo medieval (Carruthers, *The Book of Memory*, 234-243). Al servicio de la memoria se ponía la iconografía de los libros, de las iglesias, con tal de crear cadenas de asociación que fijaran lo memorable (274 y ss.). El mundo medieval trabajaba en todos sus aspectos intelectuales con y para la memoria. Por más de mil años la vida intelectual giraba alrededor de este eje, ya sea para la creación cultural, ya sea para su preservación y propagación; y la aptitud de recordar era el principal factor epistemológico (34), es decir, conocimiento y memoria artificial tenían una relación intrínseca que al parecer nuestra era ha perdido de vista.

El Medievo preserva el arte de la memoria, pero la transforma también para que sirva a los fines socioculturales de la ideología que estructuraba la sociedad medieval. Frances A. Yates insiste sobre el carácter moral y piadoso que adquiere la memoria, combinando en la creación de *loci* e imágenes la simbología cristiana con el propósito de marcar el camino, por una parte, al Paraíso y, por la otra, al Infierno. Es en este tiempo que la memoria se concibió como parte de la Prudencia. Yates y Carruthers difieren en su apreciación de este cambio. Para Yates se trata de una señal de lo que llama “such a pietistic and moralised interpretation of memory” (*The Art of Memory*, 60), debida a motivos de fe religiosa. Por su parte, Carruthers da una explicación que, si bien no niega el papel de la fe, relaciona la transformación con la manera medieval de

concebir las relaciones entre pasado, presente y futuro, y el papel de la memoria para la superposición de los tiempos, principio que, siguiendo a Auerbach, Carruthers llama omnitemporalidad:

This omnitemporality in medieval thought [...] is usually attributed to a prevailing belief in the eternity of God and consequent emphasis upon divine continuity in human history. The dogmatic case is surely important, but no more so, I think, than the particular character of the medieval institution of *memoria* by means of which texts of past authors are constantly related in and through present minds (the dual meaning of the English verb *relate* is important here, for it captures both the positioning and re-speaking of these texts). The sole relic of the ancients with which medieval scholars vigorously concerned themselves was written texts [...] only the letters which compose texts can speak (for letters are signs of voices/ words no longer present); only they can be related to the present and future, and thus become the material of prudence (*The Book of Memory*, 239-240).

La escolástica medieval ha abrevado en la doctrina aristotélica de la relación entre memoria, tiempo y representación, y aunque la relación de la memoria con la Prudencia viene de Cicerón (*De inventionis*, donde se definen las virtudes), la omnitemporalidad de la memoria medieval tiene un cariz aristotélico en tanto que para el estagirita recordar es un tipo de inferencia y deducción. Esta maniobra lógica tiene mucho que ver con la visión que en el Medievo se tuvo de la trascendencia de la memoria sobre la relación entre pasado, presente, futuro y su entendimiento de la vida humana. La búsqueda historiográfica o memorial en el pasado tiene como motor un profundo interés por entender el presente y el futuro (239), tendencia que distingue el Medievo de nuestra era moderna en la que el interés por el pasado se concibe en aras del presente. La manera que usa el arte de la memoria para recapitular el tiempo en la fundición de imágenes y de categorías de imágenes es algo que caracteriza la lírica moderna más y más, conforme se aleja de la referencialidad concreta y de la trama personal.

Dante, Petrarca y Shakespeare son los tres poetas de los albores de la modernidad que asientan su arte en el arte de la memoria. Dante ofrece con la *Divina comedia* un “example of the conversion of an abstract

summa into a summa of similitudes and examples, with Memory as the converting power, the bridge between the abstraction and the image” (Yates, *The Art of Memory*, 96).⁵ Los emblemas de Petrarca hacen uso de las enseñanzas iconográficas del arte de la memoria (Báez Rubí, “El arte de la memoria”, 327-338). Finalmente, siguiendo la línea que va de Metrodoro de Scepsis y su sistema mnemotécnico basado en el zodiaco, a los filósofos herméticos del renacimiento y, en especial, a la influencia de Giordano Bruno sobre el filósofo hermético inglés Robert Fludd, Yates afirma: “it is only in the context of the history of the art of memory that the relationship of Fludd’s memory system to a real theatre can be understood. It is in strict pursuance of the history of the art of memory that we found ourselves introduced to the Shakespearean theatre” (*The Art of Memory*, 366).⁶ La clave del teatro del Globo, la escena del gran dramaturgo inglés y del inventor de la modernidad literaria occidental, como diría Harold Bloom, se encuentra escondida en el arte de la memoria. Es más, Yates afirma que a causa de que los filósofos ocultistas ingleses Dee y Fludds han sido excluidos de la línea dominante en los estudios renacentistas ingleses “the secret of Shakespeare has been missed” (366), aludiendo a que este secreto se puede revelar si atendemos los preceptos y enseñanzas del arte de la memoria en cuanto

⁵ “The art of memory was a creator of imagery which must surely have flowed out into creative works of art and literature”, afirma Yates (91), y más adelante sigue: “Dante’s *Inferno* could be regarded as a kind of memory system for memorising [...] And if one discovers that Prudence, under many diverse similitudes, is a leading symbolic theme of the poem, its three parts can be seen as *memoria*, remembering vices and their punishments in Hell, *intelligentia*, the use of the present for penitence and acquisition of virtue, and *providentia*, the looking forward to Heaven” (95). Más adelante Yates encuentra que el arte de la memoria se acerca más a la literatura en la obra de Giordano Bruno, *Cena de le ceneri* (312), y el diseño del espacio de la memoria del filósofo ocultista Robert Fludds, según Yates, se inspira en el edificio del Globo (el teatro shakespereano). Aquí la imaginación memorialista hermética reposa sobre la imaginación literaria (véase el capítulo XVI de Yates).

⁶ Y sigue más enfáticamente: “To whom do we owe this extraordinary experience? To Simonides of Ceos and Metrodorus of Scepsis; to ‘Tullius’ and Thomas Aquinas; to Giulio Camillo and Giordano Bruno. For unless we had travelled on our long journey with the art of memory down the ages, though we might have seen something exciting in the Fludd engraving [...] we could not have understood it. It is with the tools forged in following the history of the art of memory that we have been able to excavate the Globe theatre from its hiding place in Fludd’s *Utriusque Cosmi... Historia*” (366).

a la distribución espacial y escénica de momentos clave en las obras de Shakespeare (365).⁷

“Los ejercicios nemónicos (*sic*) no tuvieron una manifestación visual concreta, es decir, materializada ya en imágenes pictóricas; fueron simplemente ‘procesos mentales, operaciones peculiares de la potencia imaginativa que los ponía al servicio de la palabra [...]’. Solamente hasta el Renacimiento, el arte de la memoria comienza a ser visualizado y a tomar una mayor participación en forma externa” (Báez Rubí, “El arte de la memoria”, 328). Empezamos, pues, a ser conscientes de esta presencia por medio de la literatura y los emblemas, precisamente cuando el arte de la memoria va perdiendo su rol fundamental, a saber, el de crear un espacio de contemplación interno, un lugar en el que confluyeran y pudieran ser elaboradas asociaciones de imágenes con el propósito de desembocar en sistemas de pensamiento.⁸ Es así como la modernidad hereda y a la vez se desentiende de una manera de recordar cuya base es la palabra y la imagen.

Cartografía ardiente

Para explicar el acontecer en el tiempo —siendo este parte de aquel también—, Benegas propone una analogía: la precipitación de la dicción sobre y dentro del instante. La del instante es una temporalidad densa en que la palabra se refracta súbitamente en ideas y afectos, acogándose vehementemente en una red de significación. El verbo de Benegas

⁷ Quizás en esta relación entre la obra shakespeareana y el arte de la memoria como molde de imaginarios, esferas de representación, radique lo que por otras razones Harold Bloom adjudica al arte del gran escritor inglés: “He [Shakespeare] is always ahead of you, conceptually and imagistically, whoever and whenever you are. He renders you anachronistic because he *contains* you; you cannot subsume him. You cannot illuminate him with a new doctrine [...] Instead, he will illuminate the doctrine” (*The Western Canon*, 24).

⁸ Lo que detona este cambio es, según Báez Rubí, la importancia que darían los humanistas a la pintura y la relación efervescente que el Renacimiento plantearía entre la imagen visual y la palabra. En este artículo Báez Rubí traza y analiza la relación entre la literatura y el arte de la memoria para el padre de la lírica moderna, Francesco Petrarca. De manera muy sugestiva, esta relación pasa por la memoria y las *Confesiones* de san Agustín (331-332).

evoca mundos de la memoria latente, desplegando sobre el papel una radiografía de lo que acecha en la intimidad del lenguaje compartido y a cuya ley se acoge la fuerza poética. La poesía de Benegas es una explosión creativa en la encrucijada entre *imagines rerum* e *imagines verborum*. Para la evocación de totalidades, Benegas se afianza en la palabra —un dispositivo que ella hace poseer poderes de evocación ilimitados— bajo una condición: que la memoria acaezca súbitamente, de golpe, en el instante que se multiplica en armonía musical, en polifonía. Por medio de dispositivos como la promesa (“La espera”, 11), la intuición (“Inscripción”, 38), el recuerdo (“Fuente robada III”, 35), la observación (“Permanencia”, 21; “Azul índigo”, 46; “La foto ave fénix”, “*Hors Champs*” y “La foto final”, 56-58; “Hokusai”, 63), la poeta examina la simultaneidad como manera que la palabra poética usa para habitar el tiempo. El futuro irradia sobre el instante por medio de la promesa o la intuición; el pasado madura de golpe en un recuerdo que, por medio de la palabra, irrumpe sobre la superficie del tiempo en círculos concéntricos, movilizand una estructura tumultuosa de engranajes —la del sentido—; el presente, por otra parte, encuentra su plasmación en la inmovilidad de la contemplación estética y su tropo privilegiado es el écfrasis.⁹ La relación entre el tú y el yo es también una modalidad de la relación entre el tiempo y la palabra (“Interrupciones”, 13-14), un deseo de ocupar un mismo tiempo y espacio, de que original y reflejo se fundan, redefiniéndose mutuamente.

Benegas tiene una visión del tiempo en su transcurso y frente a ella despliega su lúcida retórica del instante y de la simultaneidad como red de significados que la palabra evoca. Su visión del significado como proceso se revela y lamenta en uno de los primeros poemas de *Cartografía ardiente*:

ESPERA

Se espera en una estación de hierros mojados
de sudor frío;

⁹ Muchos de los poemas de *Cartografía ardiente* aluden a obras de pintura, escultura, fotografía.

se sienta una a esperar en la lustrosa calzada
 el tren que no pasará
 el tren que somos pasando 5
 con tibio chasis de venas.

Noli mi tangere,
 mis pensamientos me hacen daño;
 espero bajo las gotas hasta que la calzada ceda
 y conozca al fin 10
 la tersa trama final (26).

Uno de los primeros elementos que resalta en este poema es la elusividad del sujeto que espera: alguien, una, yo, son los actores y actrices de una trama que apela a un fin, que se justifica en él, aunque por la referencia bíblica también tal destino se revela inconcluso mientras el tiempo dura. Sujeto y objeto de la espera se funden en el verso cinco, en el que también se hace patente la visión de la temporalidad que el yo lírico tiene en mente aquí: el transcurrir impreso en el gerundio “pasando”. La extensión del presente y su consanguínea trama de la identidad son el espectáculo de la vida desde una perspectiva teleológica, concebida como viaje, una “calzada” (vv. 3 y 9), que al final del poema llega a ser la vía de una revelación, la de una “tersa trama final” (v. 11). Vista en el espejo de la espera, como en la trama del existir, la voz lírica —este “tibio chasis de venas”— se vuelve espectadora de los eventos de su propia vida, testigo del transcurrir temporal, mientras se desdibuja, aterida de frío, desamparada, fatalista. El sentido viene aquí solo con el final y la identidad es, como Ricœur proponía, el “frágil vástago” de una historia, nunca completa dentro del tiempo, vista y vivida en desamparo existencial (vv. 2, 8-9). Si bien aquí se ha omitido la trama particular de una vida —de ahí también el traslape entre los sujetos involucrados en el espectáculo del transcurrir temporal—, ha quedado su estructura, el chasis de su devenir; se ha perpetuado en el tiempo el anhelo de un final que redondeará y completará el espectáculo de la vida, y por medio de esto se ha sustituido el ser por el tiempo de la vida y el espectáculo de esta proyectado sobre la esperanza de conclusión que la muerte traerá consigo.

Frente al transcurso del tiempo se erige el instante:

LA FORMACIÓN DEL PRESENTE

De dos plantas enlazadas
de diversa cepa.

De antípodas en un mismo punto.

De tiempos diferidos
cuya perspectiva poseo.

5

Gestos imbricados desde una atmósfera
por la que nado porosa (43).

El instante está hecho de estirpes ajenas; en él se encuentran linajes diversos, momentos traspuestos y aplazados. Pero es precisamente en el seno del presente que los dilatados instantes del pasado y del futuro —de “las dos plantas enlazadas”, de “las antípodas”— cobran sentido. La múltiple naturaleza del presente es solo una primera instancia en su constitución. Por irreconciliables que aparezcan en su constante alimentación uno del otro, pasado y futuro encuentran en el presente el momento perfecto de síntesis: la simultaneidad. El punto clave para entender la actualidad del tiempo como modalidad de lo simultáneo es entender que las oposiciones se actualizan en el presente. Este atrae dos instancias en la medida en que las entrega a la vivencia, mostrando que en su ejecución compartida las antípodas del pasado y del futuro entran en la esfera del tiempo que se vive.

En una serie de tres poemas sobre fotografía, Benegas profundiza su reflexión acerca del tiempo, relacionándolo con la representación y la memoria. Los textos tienen en común una pronunciada falta de verbos —solo en el último hay dos—, que recrea conceptualmente el estatismo fotográfico, instaurando así, en un primer momento, una sensación de inactividad.

LA FOTO AVE FÉNIX

La foto absurda porque detenido
el quehacer.
La foto ave fénix
fijada en el momento de su muda.
Cenizas:
¿el fuego?
sólo los presentes
antes del clic (56).

HORS CHAMPS

La foto del lugar vacío.
En su busca por la memoria.
La móvil
extensa foto fuera del marco
del álbum
del universo (57).

LA FOTO FINAL

La foto debajo de la foto
íntima
días tras día
preparando
la foto que importa.
La juventud recogida
con una pala.
La pala cava
invisible (58).

Los tres poemas tienen en común una estructura de homologación que pasa por una imagen: en el primero, el objeto visual media entre el fuego y las cenizas; en el segundo, la foto es el puente entre el lugar vacío de la representación y su marco implícito; en el último que es también el más críptico, la foto sirve de conector entre una imagen subterránea y otra que se espera e imagina en preparación para un futuro. Además, los tres poemas dirigen su mirada a las tres instancias del tiempo respectivamente: el primero insinúa la relación causal entre el fuego (el pasado) y las cenizas del ave fénix (el presente de la foto). “Hors Champs” hace hincapié en la inabarcabilidad del presente en la metáfora del hueco en y de la foto, que augura y desdobra lo que la imagen nunca capta. En “La foto final” se cristaliza el presente como presagio del futuro.

El esfuerzo por aislar una de las modalidades del tiempo en los tres poemas se queda frustrado por el continuo vaivén entre presente, pasado y futuro. Sin embargo, la fijación del instante en la foto y de la foto en un instante dominan el concepto de tiempo que Benegas presenta. En la imagen visual se encuentra una serie de analogías que elucida procesos de percepción, representación, reminiscencia, y cuya clave es la simultaneidad. La foto invoca su poder de cristalizar el tiempo y abre el camino de la evocación, de la memoria que ha de conectar espacios con palabras e ideas. Lo anterior se logra haciendo hincapié en la multidimensionalidad que caracteriza tanto el tiempo preñado de pasado y futuro como la imagen impregnada de vivencia y fantasía. La manera como Aristóteles ve la fusión entre imaginación y memoria da el tono:

just as the picture painted on a board is both a picture and a representation, and this being the same and one is both, although the being is not the same for both, and just as it is possible to contemplate it both as a picture and as a representation, *so it must also be assumed that the image in us is both something in itself and of something else* (450b; el subrayado es mío).

La imagen dentro de nosotros puede ser a la vez recuerdo e imagen percibida y así pertenecer tanto a la vivencia como a la memoria. Esta dualidad inicial de la memoria como imagen abre el camino de más homologaciones.

El tropo predominante en los tres poemas es el écfrasis: la rendición verbal de un objeto de arte (analogía fundacional para el poema y su manera de abarcar más de un nivel del ser, más de una instancia temporal). No obstante, el espacio visual del objeto del arte está aquí en blanco. En el lugar del contenido de la foto, el primer poema pone la representación del proceso instantáneo de tomar una foto por medio de la metáfora “La foto ave fénix”: la imagen plasmada en la foto representa una realidad que se ha extinguido en el mismo acto de tomar la foto, pero que renace de sus cenizas en cada momento en que la foto se mira. El fuego, lo que ha producido la extinción del ave fénix y ha creado sus cenizas, no aparece en el dicho al que el poema alude; así se cifra una completa ausencia visual. Sin embargo, la labor evocadora del tropo altera radicalmente esta ausencia: el fuego evoca el chasquido de luz que otrora acompañaba la toma de una foto. El acto de fotografiar se transubstancia en el sonido de la onomatopeya final, haciendo que presente y pasado colapsen en la misma imagen. La foto del poema se expande en círculos concéntricos y toca a quienes están en el presente, a los testigos del acto de tomar una foto. El écfarsis dirige la lectura, la convierte en representación anatómica del instante fotográfico. El cuerpo de pruebas que es el poema da fe de lo que ha visto y relacionado la voz lírica, volviéndose así un *entimema*. Si la metáfora de la foto-ave-fénix se extiende sobre el vacío y se desploma en él porque el écfrasis que la desglosa no representa ninguna foto, sino que muestra de golpe la toma de todas las fotos, en su caída también ilumina todos los mecanismos de representación, todas las fases de la evocación, todas las

estrategias de la imaginación que han tomado lugar para que el poema hable de la foto como ave fénix. Es así como la visión tropológica del arte de la memoria se fusiona con la retórica de la poesía por medio de la simultaneidad.

Versiones de este proceso en que se colapsan las dimensiones del tiempo, por la simultaneidad propulsada por el tropo y a la manera del arte de la memoria, encontramos también en los otros dos poemas sobre fotos. En “Hors champs” el vacío del écfrasis se vuelve la mirilla por la que se expande el universo memorial en tanto marco de la foto. Ya en el primer verso se da una pluralidad casi inaguantable: la foto del lugar vacío hace que converjan en el presente tanto la representación visual de un lugar desocupado como el hueco donde antes había una foto, una imagen, una memoria, algo lleno de sentido. “Hors champs” activa las tensiones que atraviesan un olvido palpitante donde habita la memoria (“La foto del lugar vacío. / En su busca por la memoria”). Ricœur alude a esta forma de olvido/memoria, llamándola olvido originario y adjudicándole también una expresión de género discursivo:

We leave behind all narrative linearities; or, if we can still speak of narration, this would be a narrative that has broken with chronology. In this sense, every origin, taken in its originating power, reveals itself to be irreducible to a dated beginning and, as such, participates in the same status of fundamental forgetting. It is important that we enter into the sphere of forgetting under the sign of a primordial equivocalness. This will never leave us as we proceed to the very end of this work, as though, coming from the depths of oblivion, *the double valence of destruction and perseverance* continued up to the superficial levels of forgetting (*History, Memory, Forgetting*, 442; el subrayado es mío).

La paradoja impera como tropo en el segundo poema, desde el título ya, y une las dos fuerzas contrarias por las que se construye la imagen del lugar vacío: la representación de una memoria forjada de olvido, de un lugar sin lugar. Los ecos de esta creación paradójica, sin embargo, no terminan con la constitución del hueco, sino se expanden fuera del campo visual, en el universo. Compactado en su función de marco y encapsulado en la percepción de una imagen que simultáneamente lo interpela, el universo nace instantáneamente por haberse quedado fue-

ra, siendo lo que el hueco no es. Aquí tampoco encontramos narración, solo el ensanchamiento del momento en que en la imagen colapsan el campo de visión y lo que no entra en ella.

“La foto final” se mueve por la ironía. Los afectos que se van superponiendo en el poema estallan en el dístico “La juventud recogida / con una pala”. La imagen que se concentra en la promesa del futuro —la de la foto que se prepara en el recogimiento íntimo (vv. 1-4)— explota antisolemne en imagen de la pala que recoge despojos de ilusiones. Si hay un tropo que habita con el mismo o inclusive mayor regocijo conceptual que la metáfora la simultaneidad, este es la ironía. En ella coinciden en un solo instante dos acentos sobre la misma palabra, se estrechan uno con el otro para producir un nuevo sentido. Estos acentos pasan de ser distintos y contrarios a cohabitar un espacio liso y homogéneo, aunque no por esto carente de ambigüedades. Son estas en sí las que muestran la hondura del encuentro y que reviven en cada activación de la ironía sobre la palabra. La disonancia irónica es una forma de armonía posible en el momento en que dos acentos valorativos —y, por extensión, el sentido que imprimen sobre una palabra—, se encuentran indefensos y abiertos uno al otro, en total desamparo uno dentro de otro, para que, como en una caja de resonancia, se transformen mutuamente. En esta contingencia del sentido anida el milagro de la integración en el instante. Así en el poema, el tiempo presente y el de la esperanza con sus imágenes (“día tras día / preparando”), surgen y se hunden en el abismo creado por el encabalgamiento, ecos precipitados por el silencio al filo del verso, para emanar maltrechos y trasijados sobre la palabra con la que el poema se desmiente a sí mismo: “pala”. De ahí en adelante, por medio de la aliteración y la asonancia (“con una pala. / La pala cava”) que llevarán la simultaneidad a sus últimas consecuencias, la dicción se repliega sobre sí misma: arrastra todas las imágenes —visuales, sonoras, íntimas, vulgares, presentes, futuras— a la cacofonía enjundiosa de la “a” total, la que no se pronuncia en las diferentes plasmaciones de las sílabas que ocupa, sino que se amplifica en círculos concéntricos.

Las tres fotos o las tres visiones de la misma imagen evocan el instante y su dimensión de desarrollo en el plano de la simultaneidad, por resonancias/disonancias tropológicas. Así el espacio de la foto se desmaterializa vuelto tiempo. Un tiempo sin argumento, reconcentrado en

su capacidad de evocar los contenidos de la representación: lo que alguien vio en el momento en que se fijó la imagen, lo que se quedó por siempre en el dominio de la imaginación, definido por exclusión como “universo”, lo que se omite —historia y esperanza. La refracción de la imagen hace hincapié en cierta capacidad de identificación que no se origina en una trama, sino en el enraizamiento de la significación en el momento y su consiguiente cualidad de evocar. La poética del instante se configura, pues, como una retórica cuya luz ilumina de golpe el universo del sentido.

Dos poemas consecutivos, “Estampa inglesa” y “Permanencia” son elaboraciones sobre la dialéctica entre *imagines rerum* e *imagines verborum* y muestran los niveles que estos dos tipos de imágenes se conectan y se ponen en diálogo. En el primer poema, la voz se ubica en el plano de la memoria: “evoco un paisaje inglés de césped y caballos / igual a mi tránsito por la vida: /cascos suspendidos y la hierba intacta / bajo el paso” (19, vv. 3-6). Frente al cuadro, la voz invoca la suspensión del tiempo que la pintura brinda como salvación: “cualquier suspenso posible / menos el feroz, continuo entierro / de cada día” (19, vv. 16-18). La observación de la estampa ecuestre que es el objeto ecfrástico del poema termina de la siguiente manera:

Pronto un parche de luz
gana la colina
donde la carrera es infinita gracias a Marey
que probó que el equino vuela
dentro del manto lustroso
como un alma en busca de su permanencia.
Así, de la estampa ecuestre no salir jamás:
la mañana en Lancaster,
a ras de tierra,
abriendo incesante el aire con pezuña vaporosa (20).

El estatismo de la imagen se vuelve incierto: el adverbio “pronto” que abre la cita implica una temporalidad de transcurso y evento. La acción de la luz contrasta con el infinito del acto que el caballo lleva a cabo en su vuelo y todo se lleva al nivel de la trascendencia a raíz del

simil que hace de la estampa una alegoría del alma y de la eternidad. Pero ¿qué implicaría esto en términos de representación? Pues, la eternidad es el instante pasmado del caballo inmóvil en el aire, el tiempo en que una acción resulta congelada a la vez que incesante. La referencia a Étienne-Jules Marey (1830-1904) atrae el interés precisamente sobre la plasmación del nexo tirante entre transcurso e instantaneidad, movimiento y estatismo. Los estudios estéticos de este científico, escultor y cronofotógrafo, dan una perspectiva temprana y privilegiada sobre la representación del movimiento por medio de la fotografía a partir de imágenes capturadas de caballos a galope. Marey construyó una cámara capaz de plasmar poses sucesivas dentro del mismo plano, es decir, cuya impresión se daba en una imagen, en la que se integraba el movimiento congelado; imágenes oximorónicas en las que el transcurso se manifiesta en su naturaleza instantánea y refractada. Por medio de esta técnica, Marey comprobó que el caballo que galopa, por un instante se encuentra con los cuatro pies en el aire, es decir, vuela. El tiempo instantáneo revela la naturaleza de una acción que ha sido perdida en la extensión del tiempo y en la totalidad de una percepción orientada hacia la trama.

El poema se amplía en círculos de referencia concéntricos, de la comparación estética que implementa el écfasis al simil entre el paisaje pictórico con su ímpetu animal: “evoco un paisaje ... / igual a mi tránsito por la vida”. La voz poética inicia la interpretación visual y las dos tareas de evocar y poetizar —se les podría llamar contemplativa y volitiva, evocativa y activa— se vuelven conmensurables. La voz que canta invoca el vuelo ecuestre como vuelo poético y también como calco del ímpetu de la vida y de la imaginación. En la densidad temporal del salto, la de un eterno movimiento estático, y en la paradoja de su fijación en el papel o el lienzo se plasman el deseo de poetizar y de vivir. El tiempo del estatismo visual coincide con el de la memoria: el espacio visual es el incentivo a raíz del cual la memoria de quien canta el milagro del movimiento desata recuerdo y deseo. Por obra del arte de la memoria, el espacio de la pintura se vuelve el de la evocación poética y el del deseo que mueve una vida.

El poema que complementa este planteo es “Permanencia”; un poema sobre varias obras de arte cuya aspiración de permanencia se debate entre la imagen y la palabra:

PERMANENCIA

Hay un pánico de antorcha
y ser fuego,
no *Palas* de Rembrandt
ardiente en su calma de obra;

pánico de no ser el caballo de la estampa inglesa, 5
ágil de viento y nube,
o la presa a salvo por el pincel feliz.

De no ser el oro del penacho, ni el bronce Brahms
o la belleza amarga
sentada para siempre en su agonía. 10

De no ser objeto del silencio;
apenas un color ácido en movimiento,
en extinción.

Museo Gulbenkian, Lisboa 1989 (21).

Se retoma en “Permanencia” el suspenso de la obra de arte plástica pero esta vez la cuestión de la representación surge a raíz de un miedo existencial. La voz constata el miedo que atraviesa “*Palas Atenea*” de Rembrandt, la estampa de los caballos en movimiento, una escena de caza en la que la presa ha escapado, la franja dorada de un penacho, un busto de Brahms en bronce, la imagen de una agonía perpetua. En todos estos cuadros, se conjetura un miedo, el de la desaparición. Compuestos por materiales de color, los cuadros temen volverse a su origen: a un estado de ser carente de forma. La obra de arte está a riesgo de escurrir en el tiempo como elemento en movimiento de degradación, condición que no puede detener su curso de evolución sino que sigue una órbita de extinción. Para que esto suceda el tiempo tiene que destruir la forma y así devolver la materia a la oscura vida objetual. Esto sería la muerte de lo estético, la victoria de la materia. Los dos primeros versos, bastante herméticos, por cierto, —“Hay un pánico de antorcha / y ser el fuego”— se entienden así como el miedo que surge a caballo ente aquello

que es y aquello que le da forma, que lo moldea y lo vuelve singular. Lo anterior implica que la forma —la de la pintura en este caso— es el molde permanente y estático que garantiza en su singularidad algo que el tiempo y los cambios pueden destruir. El arte es permanencia en la medida en que da forma a los materiales y esta forma no es otra sino la del deseo de seguir siendo. El pintor aísla el material, lo transforma de color en diseño, en líneas, en luz y sombra, y así lo entrega a una vida inmóvil y perenne. Finalmente, el objeto del que Benegas habla aquí es comparable con el silencio; no con el discurso, con el écfrasis, con la interpretación, sino solo idéntico a sí mismo en su naturaleza pictórica. Cualquier transformación del mismo significaría también su entrada en el tiempo del transcurso y de los cambios.

Entre los diferentes momentos en los que la imagen poética inmoviliza el tiempo en *Cartografía ardiente* hay uno que ilumina cómo la simultaneidad que nace como refracción del instante a raíz de los tropos moldea también la relación entre el yo y el tú:

INTERRUPCIONES

¿Hasta qué punto su rostro guarda las impresiones
de la vigilia,
el paisaje visto a través de la ventanilla
descifrado por momentos;
hasta qué punto su rostro tiene interrupciones? 5

Sentada frente a mí
era un Buey Apis que era
una vieja actriz de Hollywood
pues anunciaba la vejez en sus rasgos
no definitivamente añeja 10
pero ya próxima.

De tránsito improbable
esos rasgos;
cerrado un aeródromo en desuso

con hierbas en la pista y viento
de techo del mundo. 15

Mas hay un canal
que las barcas remontan de cristal
fluido, remos y ruidos y casas
vivas en las orillas, 20

hay un hormiguelo en su rostro
hecho de malicia y remolinos.
¿Sólo habrá visto lo que vio?
Si algo quedara en suspenso
entre dos canales 25
en el remanso de la mejilla...

¿Hasta qué punto su rostro tiene interrupciones,
si la interrupción no fuera paisaje o sonido
sino simplemente yo? (13-14)

El tiempo se plasma aquí en las arrugas, es decir, ocupa un espacio representacional de líneas interrumpidas. El rostro se vuelve así una efigie de la experiencia. La cara de la actriz incentiva la especulación: de gira, en un tren, frente a paisajes varios. En el verso 7, “era un Buey Apis que era”, el tiempo se agota en la experiencia. Sin embargo, en estos mismos términos nada es experiencia, sino repetición, traslape, eco. Se pone énfasis en las interrupciones, en el tiempo sincopado, hecho de instantes. Lo que anuncian las arrugas es la abundancia de pasado como “tránsito improbable / esos rasgos” (v. 12), signos indescifrables, alejados por el deíctico. El encabalgamiento produce un momentáneo significado que apunta hacia el tiempo: un tiempo detenido, intransitable, caduco. De ahí en adelante el poema toma un tono crítico. El aeródromo vacío contrasta con el canal navegable, lleno de gente. La duda y el quedarse suspenso en el tiempo productor de arrugas son signos de la experiencia, pero aquéllas nunca se agotan en el conocimiento de esta. Aquí es la observación de la otra persona que da una dimensión distinta: las arrugas son el espacio donde la vivencia personal se descifra. Quien

la descifra se vuelve así parte de las arrugas, de su significado, así como la decodificadora pasa a ser experiencia empotrada en la representación del rostro. El transcurso de una vida —de la actriz en tanto sujeto de su vida— se vuelve un instante de interrupción en el reconocimiento de la observadora —de la voz que canta. Ahí se ilumina el pasado por el instante en que toda una vida se vuelve vaga especulación frente a la presencia rotunda a la vez que sutil de las arrugas/líneas. En el lugar del tiempo cronológico se instala el tiempo de los encuentros humanos configurado por la imaginación, ampliado por la memoria, ubicado en el espacio de la cara, reconocido en la acción de los ojos.

Por último, hay que regresar al poema que recapitula todo el pensamiento de *Cartografía ardiente* en cuanto a la simultaneidad como naturaleza del tiempo poético, hijo del arte de la memoria, a la que lo une el discurso tropológico, a saber, la palabra que por la vía retórica evoca de golpe imágenes e ideas, refracta el instante, se multiplica como la pirotecnia e ilumina múltiple los sentidos de la palabra. Benegas establece una red de relaciones entre el tiempo y el lenguaje, como instancias cognitivas, y postula que entendemos el tiempo como transcurso porque entendemos el lenguaje como una cadena. Esto se hace, según la última estrofa de “El lenguaje”, para evitar el agobio del tiempo concentrado en el instante, del significado denso de cada palabra. Para poder entender el peso del instante y la riqueza de la palabra hay que verlos bajo la luz de lo múltiple. Para el tiempo esto significa entender el instante en su ser hecho de simultaneidad y para la palabra este es el legado del arte de la memoria y de su estructura tropológica cuyo propósito es iluminar el instante con todos los sentidos acumulados en la palabra. Tiempo y palabra, consanguíneos en su instantaneidad y en su apertura a lo simultáneo, se ofrecen de golpe a la percepción y convocan súbitamente los afectos. Su riqueza apabulla porque se precipita en nosotros, sin explicación, sin curso de acción. Esta es la manera de recordar que usó el arte de la memoria haciendo que cupieran en un espacio mental una multitud de elementos y tiempos que la palabra atrajera transformando la evocación en invocación y el presente en instante omnitemporal. El peso de esta palabra y de este tiempo son ciertamente insoportables. San Agustín los adjudica a la divinidad: “[...] en ti, que eres Dios, hay una Palabra que también es Dios, que eternamente es pronunciada por

ti y en la cual eternamente dices todas las cosas. En esa Palabra, no cesa lo que ya se dijo para dejar lugar a lo que sigue, sino que en ella todo se dice con eterna simultaneidad. Si así no fuera, tendríamos de nuevo el tiempo y la mutabilidad” (*Confesiones*, XI, 7, 1). Noni Benegas seculariza esta capacidad de la palabra divina, poetizándola, y en vez de buscar una creación prodigiosa, construye sobre la palabra una axiología del tiempo y de la memoria.

REFERENCIAS

- AGUSTINE, Saint Bishop of Hippo, *Confessions*, Translation, Introduction and Notes, Henry Chagwick, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- ARISTOTLE, *On Memory and Recollection*, Bloch, David, Text, Translation, Interpretation, and Reception in Western Scholasticism. *Philosophia Antiqua*, Volume 110, Boston, Brill Academic Publishers, 2007, <<http://site.ebrary.com/lib/alltitles/docDetail.action?docID=10271060&ppg=38>>. Visitado 25 de octubre de 2012.
- BÁEZ RUBÍ, Linda, “El arte de la memoria y la emblemática”, en Bárbara Skinfill Nogal y Eloy González Bravo, en *Las dimensiones del arte emblemático*, Michoacán, El Colegio de Michoacán / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002, 327-338.
- BENEGAS, Noni, *Cartografía ardiente*, Madrid, Verbum, 1995.
- BLOOM, Harold, *The Western Canon*, New York, Riverhead Books, 1994.
- CARRUTHERS, Mary, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, UK: University of Cambridge Press, 2008.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración*, Trad. Agustín Neira, 3 vols. México, Siglo XXI, 1995.
- RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, Trad. Agustín Neira, Madrid, Ediciones Cristiandad/Editorial Trotta, 2001.
- THIEBAUT, Carlos, “La construcción del sujeto: entre la filosofía y la literatura”, en M. Teresa López de la Vieja (ed.), *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 186-204.
- YATES, Frances A, *The Art of Memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1966.