

Postimágenes en la poesía intermedial de Julián Axat

NIBALDO ACERO
Universidad de Playa Ancha (Chile)
nibaldo.caceres@upla.cl

JAVIER A. PÉREZ DÍAZ
Pontificia Universidad Católica de Chile
japerez20@uc.cl

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 26 de abril de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p261-274> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: El objetivo es, primero, analizar parte de la producción lírica de Julián Axat, por medio del concepto de postimagen, en dos poemas de su libro *El amor por los débiles & el instinto de asesinato* (2023). En los poemas observamos un *continuum* histórico de la violencia entre el siglo XX y el actual por medio de una serie de relaciones intermediales con el archivo intangible. A partir de la idea de la ausencia de imagen, proponemos el concepto de postimagen para explorar poemas sin imágenes pero que remiten a una visualidad marcada o registrable en términos estéticos/políticos. Y si bien el anterior es el principal objetivo, sondearemos brevemente un gesto notable impulsado por el poeta: mejorar vía Inteligencia Artificial una imagen de George Floyd para el poema “Lamento por la muerte de George Floyd”, por medio del cual sondearemos el concepto de archivo ficcional.

Palabras clave: Intermedialidad; Poesía; Postimagen; Inteligencia Artificial.

Postimages in the intermedial poetry of Julián Axat

Abstract: The objective is, first, to analyze part of Julián Axat’s lyrical production, through the concept of postimagen in two poems of his book, *El amor por los débiles & el instinto de asesinato* (2023). In the poems we observe a historical continuum of violence between the twentieth century and the present, through a series of intermediate relationships with the intangible archive. From the idea of the absence of image, we propose the concept of postimage to explore poems without images, but which refer to a marked or registerable visuality in aesthetic/political terms. And while the former is the main objective, we will briefly probe a remarkable gesture prompted by the poet: generating a George Floyd’s image via Artificial Intelligence for the poem “Lament for the Death of George Floyd,” by means of which we will probe the concept of fictional archive.

Keywords: Intermediality; Poetry; Post-image; Artificial Intelligence.

Una expansión afectiva de la poética de archivo

Entre otros tópicos, la obra de Julián Axat (La Plata, 1976) aborda la persistencia de la violencia en la historia latinoamericana sirviéndose de distintos géneros y de distintos medios. Si bien algunos de sus poemas incluyen fotografías e imágenes, otros —que no las insertan explícitamente— se vinculan de manera elíptica con la fotografía, la imagen documental o el cine. En otras palabras, la producción poética de Axat que no incluye imágenes remite a ellas imaginariamente, volviéndose presentes a pesar de su elisión. Para identificar este fenómeno acudiremos a ideas provenientes del ámbito de la intermedialidad y, en especial, al concepto de postimagen, ya que permite explorar la influencia afectiva de ciertas imágenes en manifestaciones humanas como la poesía. Para ello, analizaremos los poemas “El río invierte el curso de su corriente y el agua de las cascadas sube” y “Los poetas tuertos de Chile”, del libro *El amor por los débiles & el instinto de asesinato* (Ediciones Askasis, 2023). El primero se centra en la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), mientras que el segundo aborda el “estallido” chileno del año 2019. El libro de Axat contiene treinta poemas y tiene un total de dieciséis imágenes en blanco y negro, en su mayoría fotografías, pero también sellos postales y un documento de corte administrativo-laboral. Los dos poemas seleccionados forman parte del grupo de textos sin imágenes, lo cual exige descifrar los potenciales vínculos con el archivo al que remiten uno y otro.

En términos históricos, Julián Axat elabora una de las dimensiones más canónicas de la intermedialidad, vale decir, la presencia explícita de medios masivos en la obra literaria. Sin embargo, para no limitar el fenómeno intermedial a una revisión puramente formal¹, algunos teóricos (Bongers, 2022; Florenchie, 2016; Mariniello, 2009) observan en las estrategias de creación intermedial decisiones estéticas de carácter político² que influyen en las relaciones identitarias (generacionales, de clase, género)³. Estas decisiones tienen que ver con “el conjunto de condiciones que hacen posible los cruzamientos y la concurrencia de medios, el conjunto de figuras que los medios producen al cruzarse, la disposición potencial de los puntos de una figura en relación con los de otra”, lo que implica “un nuevo paradigma que permite comprender las

¹ En un trabajo anterior, decíamos que “la aparición de la intermedialidad, tal y como la entendió Dick Higgins, surge de la combinación de medios entre distintas artes, donde existía una relevancia a no encarcelarlos en un género y abrir la discusión a las clases populares” (Acero y Pérez, 2023: 255), por lo que la apertura e hibridación de las artes al punto de pensar su ruptura total frente al público no es una resolución evolutiva del arte, significa un choque y una respuesta a determinadas posiciones académicas y artísticas consideradas elitistas y excluyentes.

² Florenchie (2016) propone una “poética de la mediación” que prioriza la perspectiva del usuario sobre la visión positivista de la transmedialidad como expansión de mercados. Argumenta que el estudio de la intermedialidad debe ir más allá del *transmedia storytelling* y explorar su dimensión política y su capacidad para construir realidades sociales, en lugar de centrarse solo en aspectos técnicos o comerciales. Este enfoque cuestiona el sentido de los medios y sus relaciones con individuos y grupos, vinculándose con la literatura y la poesía.

³ Pérez Díaz (2024) analiza cómo literaturas intermediales chilenas recientes, como las de Nicolás Meneses y Wladimir Bernechea, integran influencias del anime y manga, reflejando espacios marginales y sujetos menores. Acero y Pérez (2023) exploran las dimensiones intermediales en la obra de Roberto Bolaño, asociando estilos de wargames y videojuegos con sus personajes y contextos, como El Quemado en “El Tercer Reich” y el desierto de “2666”, además de la metáfora de Latinoamérica como un “flipper electrónico” en los años setenta y ochenta.

condiciones materiales y técnicas de transmisión y de archivo de la experiencia en el pasado como en el presente” (Mariniello, 2009: 64).

Esta nueva visión de la intermedialidad explora las implicaciones de las experiencias de vida afectadas por los medios como parte constitutiva de la realidad. Aunque *Peso formidable* (2004), primer poemario de Axat, no incluía elementos visuales, las creaciones del poeta han ido elaborando con el paso de los años un archivo en el que su lírica va acompañada de un registro visual amplio y diverso formado de espacios cotidianos y personales, pero también de imágenes históricas como las de las gasolineras “desamparadas” (Axat, 2019)⁴, las de la extinta Unión Soviética (Axat, 2020)⁵ o las de documentos familiares recuperados (Axat, 2023).

El ensamblaje de ideas y afectos que se manifiesta en el acto de incrustar imágenes permite un montaje que, como señala George Didi-Huberman, “escapa a las teleologías, hace visibles los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan cada objeto, cada acontecimiento, a cada persona, a cada gesto” (Didi-Huberman, 2012a: 21). Es este un ejercicio transtemporal que implica “pensar en las condiciones que impidieron” la “destrucción” y la “desaparición” de ciertas imágenes (Didi-Huberman, 2012a: 18), lo que abre implicancias de la elaboración de la memoria bajo una realidad mediatizada.

El poema, el negativo, la imagen y el archivo

“El río invierte el curso de su corriente y el agua de las cascadas sube” es un poema en prosa, de un solo párrafo, dedicado *in memoriam* a la figura de Gonzalo Millán, poeta chileno exiliado en Canadá durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990). El poema debe su estructura al poema N°48 del libro *La ciudad* de Millán, lo cual visibiliza un montaje en el que se crea una inversión de la cronología cuya función es la de conseguir evitar la destrucción y la desaparición. Los primeros versos del poema de Millán señalan:

El río invierte el curso de su corriente.
El agua de las cascadas sube.
La gente empieza a caminar retrocediendo.
Los caballos caminan hacia atrás.
Los militares deshacen lo desfilado.
Las balas salen de las carnes.
Las balas entran en los cañones (1979: 85).

El poema pareciera recomponer la historia de un país por medio de la inversión de las imágenes lacerantes, resarcidas ahora en imágenes antitéticas a la vez que esperanzadoras. Al invertir el curso del río, Millán rehistoriza el trauma, permitiendo que sus versos truequen la muerte por la vida. La intervención del tropos histórico del río, que simboliza la vida en dirección de la muerte, hace que el poema se deslice hacia una suerte de re-nacimiento o victoria. Así, la nueva realidad creada en el espacio del poema permite observar las imágenes y los sonidos que, a pesar de la inversión, han quedado incrustados en sus versos, suturando

⁴ En específico, *Cuando las gasolineras sean ruinas románticas* incluye cinco fotografías.

⁵ En específico, *Perros del cosmos* incluye veintitrés fotografías.

ambas dimensiones (la historiográfica con la ficcional) por medio de un mecanismo de verosimilitud.

La dedicatoria del poema subraya la relación entre Millán y Axat, cuya poesía, como la del chileno, atrapa la cotidianeidad amenazada y destruida por los golpes de Estado. En ambos textos se insiste en el recurso anafórico para desentrañar el significado del horror que asedia las vidas comunes. Porque no es sino la violencia organizada la que se instala en la cotidianidad y, en el día a día, procura validarse. En el poema de Axat, no solo se internaliza la cadencia ucrónica del poema de Millán, también se vuelca el devenir de la historia. Asimismo, las imágenes (re)elaboradas también hacen de sí un ejercicio de denuncia bajo la descripción minuciosa y seca de lo acontecido. En Axat y Millán, el registro ecfrástico, al ritmo de las anáforas, logra salvar de las cenizas —metáfora utilizada por Didi-Huberman— la dignidad de los sujetos oprimidos por los gobiernos totalitarios, recuperando por medio del lenguaje verbal aquello que no logró ser capturado por fotografías o registrado por una grabadora.

La poeta Eugenia Straccali (2020) vincula el ejercicio de archivo que lleva a cabo Axat con la influencia de los medios como la fotografía en su poesía: “Como el trapero benjaminiano, los artistas de la posmemoria registran los ultrajes del tiempo, hacen un inventario de la mortalidad, coleccionan materialidades pequeñas y gastadas y en este sentido también enlazan los registros que la fotografía tiene con la muerte” (Straccali: 321). Su lectura conecta el trabajo poético de Axat con las fotografías de los desaparecidos, acción que se ha reiterado en varias partes del mundo para mostrar los rostros cotidianos del horror como una manera de restituir la ausencia. Este atestiguar la existencia del desaparecido mediante la fotografía no solo habla de su restitución, también remite a un ir en contra del olvido, tal como el río que invierte su curso en señal de volver el tiempo atrás, exactamente antes de la tragedia. La operación, entonces, parecería indicar que, a diferencia de los cuerpos físicos, que no lo consiguieron, los cuerpos fotografiados sí lograron sobrevivir a la tragedia.

Si bien en “El río invierte el curso de su corriente y el agua de las cascadas sube” no hay uso de imágenes, en el libro sí hay otros textos que las integran. Por ejemplo, en los poemas “Silo en la cima del Chañi” y “Últimos días en el swift de Berisso”, Axat aborda la figura de su padre con dos fotografías. La primera de ellas, correspondiente al último poema señalado, muestra el inquietante telegrama de despido remitido por las autoridades del frigorífico Swift, en la ciudad de Berisso, seis días después de haber desaparecido (ver Imagen 1):

C.A.N.E.P.
SOCIEDAD COLECTIVA
Organización Argentina de Notificaciones
por Escritura Pública
MONTEVIDEO 282 14 P. - OF. 13
GALERIA PENCON
Tel. 41-0881
Buenos Aires - Pcia. Bs. As.

NOTIFICACION A

Sr. AXAT RODOLFO
Calle 16 N° 712 46 ✓ 47
Localidad LA PLATA

POR AUSENCIAS INJUSTIFICADAS QUEDA UD DESPIDIENDO SWIFT

Fecha: 16-4-77
Escribano: RODRIGUEZ
N° Int. 3349

ORIGINAL AL DESTINATARIO

Imagen 1. Facsímil del telegrama de despido de Rodolfo Jorge Axat, 1977.

Colección del autor. Imagen, Coti López (Axat, 2023: 23).

La otra imagen, perteneciente a “Silo...” muestra al grupo “Kronos” (ver Imagen 2), una de las designaciones que recibía la organización en la que militaba su padre, que también fue perseguida incluso antes de la dictadura⁶:



Imagen 2. Grupo “Kronos”.

⁶ Para más información de “Kronos”, está el texto del propio Julián Axat, “Del lado de Silo” (2021), en el que narra su experiencia haciendo un prólogo al Legajo 14.628, llamado “Kronos y Silo (1967-1974)”, tras haber sido invitado a escribir una introducción al documento por la Comisión Provincial por la Memoria (CPM), quienes iniciaron una serie de desclasificaciones de informes de inteligencia desde el año 2007.

En “El río...”, Axat comienza a reconstruir la fecha del 12 de abril de 1977, día en que se produce la desaparición de sus padres. A través de un procedimiento anafórico, el poeta describe con meticulosidad escenas cuasi cinematográficas donde las imágenes verbales expresan una cotidianidad interrumpida a la fuerza por el terrorismo de Estado. Como indica Tavernini (2019), este recurso permite generar memoria ya que “a diferencia de la biopolítica que consume las vidas precarias, la poesía las va a eternizar en una sobrevida” (Tavernini: 291). En este mismo sentido también reflexiona Straccali, quien escribe que en la poética de Axat “la memoria testimonia sobre la experiencia de la desaparición, de los muertos sin sepultura, sobre el recuerdo de las vidas pasadas y de las profecías futuras que vienen de un espacio imaginario” (Straccali, 2020: 316-317). Es decir, junto al retorno a la escena que propicia la factibilidad del archivo intangible, el poeta volverá —ya no-fantasmalmente—, una y otra vez, a las figuras de sus padres. En este sentido, el poema comienza con una imagen arcádica en la que la liberación de los padres —desatados y con sus ojos nuevamente destapados— nos obliga a explorar la imagen conjeturada del poeta, una imagen que perdura en su mente y se apodera de todo el texto y de sus sentidos.

El paralelismo entre el poema de Millán y el poema de Axat también resulta fascinante en sus respectivos finales. Mientras que el del primero culmina con los versos: “Los cesantes son recontratados. / Los obreros desfilan cantando/ ¡Venceremos!” (1979: 86), en Axat se lee: “es 12 de abril de 1977 / ya en el cuarto apagan la luz / mis padres se acuestan a mi lado / Mi llanto se deja de oír” (2023: 66). Una de las interpretaciones posibles es que en los versos de Millán la imagen de la derrota más espantosa deviene victoria. En cambio, la gran victoria en el poema de Axat no es el “¡Venceremos!” de los proyectos socialistas revolucionarios latinoamericanos, sino el verdadero y milagroso triunfo de la supervivencia. Con Didi-Huberman, es posible interpretar que, frente al horror y la violencia, es el mismo poeta quien termina transformándose en una especie de archivo que sobrevive a la destrucción.

¿Un poema, un poeta, pueden transfigurarse en archivo? La anáfora *archivística* “12 de abril de 2022 en el diario Página/12, a 43 años de la desaparición forzada de Rodolfo Jorge Axat y Ana Inés della Croce” (Axat, 2023: 66), apela y rememora a los padres del poeta de manera explícita. Es necesario tener en cuenta que Axat ya había escrito poesía acerca de la desaparición de sus padres en *Peso formidable* (2004), su primer libro publicado y, como observa Reati, esta situación “fue la primera evidencia de que a ciertos seres humanos se los trata como nuda vida, y eso impactó para siempre su niñez y posterior obra poética” (2019: 160). Este gesto, cuenta Straccali, hace de Axat un escritor de la posmemoria quien pretendería “a través del arte provocar el reencuentro con la humanidad perdida de los padres en los campos de exterminio; [...] intenta hacer hablar a los fantasmas, en una práctica de nigromante convocar la voz y la imagen-retrato de los asesinados que flotan en las tinieblas abisales de este limbo histórico” (2020: 318).

La producción poética de Axat alimenta no solo una memoria histórica, sino también hace de su testimonio poético un archivo que, a través de la poesía, es capaz de librar una batalla contra el olvido. Un buen ejemplo de esto se encuentra en los versos “mientras las botas se levantan de sus cabezas” (2023: 66). La imagen remite de inmediato a la brutalidad de los

primeros días de los golpes de Estado en América Latina, donde los militares irrumpían con violencia en la vida cotidiana de hombres y mujeres no solo deteniéndolos, sino también procurando vencer su fortaleza interna y su dignidad.

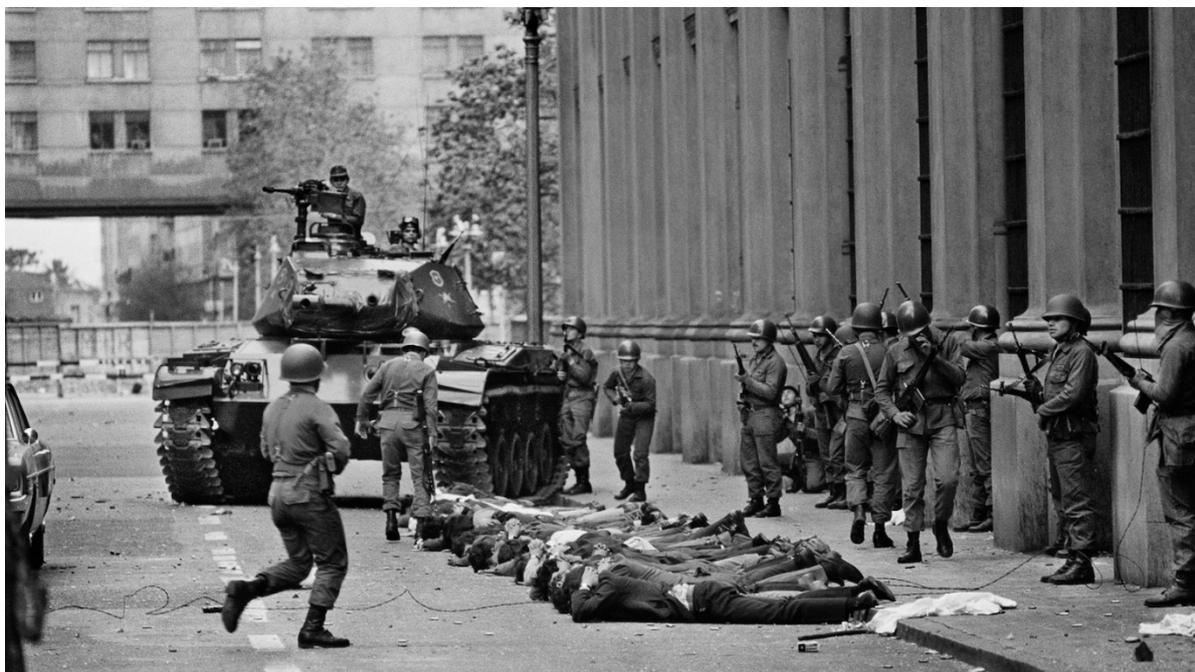


Imagen 3. Frente al Palacio de La Moneda, Chile. Foto Chas Gerretsen.

Además, la imagen de las botas sobre las cabezas sintetiza de manera siniestra la violencia simbólica en una sola imagen: también son las ideas aplastadas por las botas del poder ante la mirada ensoberbecida de un Estado omnipotente. Asimismo, el verso “a mi madre le devuelven el rímel” (Axat, 2023: 66), breve y determinante, abre historicidades y sinestias de la violencia sexual que junto con otra clase de tormentos padecían las víctimas mujeres. La imagen del arrebato del rímel confirma que ningún gesto de belleza ni de sensibilidad tenía posibilidad de subsistir y que solo la irrupción de la poesía consigue transfigurar la historia. El sujeto del poema hace de sí mismo una moral insurrecta decidida a defender la memoria y, en términos de Spinoza (1977), la encadena a su cuerpo en el gesto de incrustar imágenes entrelíneas, lo que lo visibiliza, además, como heredero de una red imaginaria: ser ya el producto histórico de una serie de relaciones afectivas. A la postre, esta poesía habrá de devenir “una poética sobre la barbarie” en la que “la poesía es la encargada de hacer justicia poética” (Stracali, 2020: 318) por medio del gesto de *imaginar* colectivamente.

Un verso es clave para comprender todo un imaginario de resistencia que surge en los años setenta a partir de las desapariciones forzadas: “la abuela sonrío son las 3 de la madrugada” (Axat, 2023: 66). El poema manifiesta sus aspectos más sociales y emblemáticos, representados en la imagen de una abuela sonriendo, signo que podemos leer bajo el concepto de *figura* de Auerbach (1998), donde la abuela dejaría de ser la familiar directa del poeta y se transformaría en un acontecimiento sígnico que representa la lucha histórica de las abuelas que luego conformarían el colectivo Abuelas de Plaza de Mayo.

La lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo era bien concreta: buscar a sus familiares desaparecidos, entre los que se encontraban niñas y niños robados por la dictadura. Por esa razón, no debe pasar inadvertida la figura del bebé recién nacido llorando, cuya desolación puebla gran parte del poema. La resistencia y la lucha de estas madres-abuelas surge desde un rol afectivo más que político (Jelin, 1998). De allí que el verso opere en clave afectiva, vale decir: su función es poética, no solo sociológica. La sonrisa recuperada de la abuela transforma la totalidad del poema, ya que reconfigura nuestros propios afectos frente la historia, conminándonos a defender nuestras propias memorias mientras se renuevan las afecciones. Se reanima así la reinvencción de una familia, de una sociedad, por medio de un poema que emerge de lo que es mejor no decir pero sí *mostrar* a través de una imagen para que la poesía, más que la historia, gane terreno al olvido.

En esos términos estético-afectivos, Axat, mediante lo no-dicho, lo insinuado antitéticamente, lo volcado en términos historiográficos, vocifera con más fuerza la potencia de las Abuelas de Plaza de Mayo, cuyo pañuelo, por ejemplo, es reutilizado en la película *1985*, de Santiago Mitre, cuando se obliga a estas mujeres a quitárselo durante el juicio a las Juntas Militares. *1985* también se relaciona con los afectos, con el horror que presenciamos, con lo que no pudimos presenciar, con lo imaginado y reinventado, con lo (sobre)vivido, con lo soñado y perdido.

Poesía de la postmemoria y de la postimagen

En cuanto a “Los poetas tuertos de Chile”, este es un poema de 22 versos, dividido en dos estrofas que comienzan con la pregunta, “¿Y si los poetas de Chile hubieran quedado tuertos?”. La pregunta indica la posibilidad de una desgracia, pero, a la vez, denuncia explícitamente los cuatrocientos sesenta casos de ciudadanas y ciudadanos chilenos que fueron víctimas de trauma ocular por protestar, en el año 2019, contra el gobierno de Sebastián Piñera. Cuando Axat instala en la arena social el canon de la poesía chilena —desde los nobelizados Pablo Neruda y Gabriela Mistral, pasando por Vicente Huidobro, la familia Parra (Violeta y Nicanor), Jorge Teillier y Roberto Bolaño—, los asimila con las víctimas del estallido social de 2019, para vincularlos con una historia de abusos en Chile a través de imágenes afectivas que remiten a las marchas (ver Imagen 4):



Imagen 4. “Chile Resiste”. Foto Javier Vergara, 2019.

En el segundo verso, “Fusilados sus ojos en una pared del olvido” (Axat, 2023: 53), una suerte de alegoría suscita nuevamente una imagen en negativo. Dentro de una sociedad asediada por la tiranía, quienes han sido llevados al paredón de fusilamiento son los artistas —los poetas— para ser aniquilados, ya sea en la Guerra Civil Española o en las dictaduras argentina y chilena, donde, entre las primeras víctimas de la represión, pudieron contarse precisamente asesinados poetas como Federico García Lorca, Francisco Urondo e, hipotéticamente, Pablo Neruda, señalado con énfasis en el poema. De hecho, el vate chileno vehiculiza aquellos episodios más escalofriantes de la dictadura chilena, donde en centros de tortura como Villa Grimaldi a los detenidos les eran amputadas sus extremidades antes de ser asesinados. Es decir, gracias a la imagen de Neruda en un sarcófago, también sin ojos, la poesía de Axat logra empalmar dos sucesos históricos que mancharon de sangre una vez más a las Fuerzas Armadas de Chile: la dictadura y la revuelta social. En aquel enlace, Neruda carga —gracias a su emblemático compromiso político y espesura canónica— con el dolor de todo un pueblo que pierde los ojos ante la violencia de los carabineros, los encargados de traer de vuelta a la muerte mientras los poetas devienen libertarios piratas que encienden barricadas.

Las imágenes continúan agazapadas. En ellas, más que analogías, hay un juego de negativos que remite a otro lugar y a otro tiempo —a otra historia—, estructurando interfaces en las que el poeta observa intensos vínculos sociales que resuelve por medio de lo estético y de un juego poético-bélico. Axat convoca una selección de poetas de todos los tiempos que asisten a una protesta en la que se baten con la policía: Huidobro, como si habitara su propio Altazor, navega por paisajes quiméricos con una venda sangrante “embravecido en la barricada”; Jorge Teillier, un poeta de reconocida apuesta ética y vitalista a la vez, está “encapuchado arrojando pétalos de sangre” mientras la familia Parra se erige cual bastión insoslayable de resistencia. Por último, aparece el fantasma de Roberto Bolaño, quien estuvo encarcelado en Concepción a fines de octubre de 1973, ahora “preso en otra comisaría” (Axat, 2023: 53). Todo bajo el imaginario de cientos de jóvenes que desplegaron su resistencia durante meses.

Ahora bien, estos artistas y poetas no solo ilustran la ferocidad de la lucha entre ambos bandos (manifestantes y carabineros). Tampoco se limitan a reavivar el relato popular de “Chile, país de poetas”, permitiendo inferir que cada uno de las y los adolescentes y jóvenes insurrectos del octubre chileno era un poeta o artista en potencia. La escenificación de estos creadores en la arena de la revuelta social busca dejar en claro, sobre todo, que en la literatura chilena subyace una rabia contenida que de pronto se desboca en las calles en pos de la justicia social. De hecho, es prácticamente imposible enumerar las expresiones poéticas, plásticas, performáticas que emergieron en términos de productividad en el “estallido”, sobre todo desde el 18 de octubre de 2019. Una producción que, conformada por modestos poemas anónimos impresos y pegados en los muros o por performances multitudinarias como las del colectivo LasTesis, en vez de decaer creció durante meses, hasta que la pandemia obturó el vuelco de la población a las calles.

La revuelta chilena sin duda hizo de la poesía una herramienta de expresión popular genuina, pero sobre todo de memoria, de denuncia y de blindaje ante el horror que se vivía. Por eso, el juego bélico de Axat, que consiste en lanzar bardos como dardos a la calle, supone exponer la literatura a los embates que la historia le depara. Es, después de todo, humanizarla, adscribiendo

al afán baudelairiano de que el poeta debe esposarse con la multitud, deambular por las calles, acompañando su ruina (Berman, 2011: 143).

Volviendo a “Los poetas...”, desde su inicio el sujeto en la propuesta de Axat vuelve a exhibir “un hilo común entre las prácticas autoritarias del régimen militar y las de la democracia neoliberal” (Reati, 2019, 158). De hecho, dos momentos en la historia reciente de Chile alteran en el poema solo algunos de sus elementos constitutivos, como si se tratara de la holografía de una misma imagen que, con la modificación de la perspectiva del observador, cambia sutilmente. Así, la acusación al expresidente Sebastián Piñera por medio de versos impugnatorios no dista en demasía de la denuncia que Axat hace a la dictadura chilena:

y todos los ojos apiñados en un plato
por la saña de su presidente Piñera
para comida de las aves negras
de la peste de la Historia (Axat, 2023: 53).

Es posible atender a la figura del Neruda “sin mirada” como el signo transhistórico de la literatura derribada a los pies del poder. La lucha que despliegan estos encapuchados poetas entre las barricadas de los versos sigue sin tener como fin la conquista del poder, lo cual desvincula la poesía de la política, porque la resistencia y la memoria no son triunfos sino resguardos éticos tangibles (en el caso de los archivos y de los sitios de memoria) y por supuesto intangibles, es decir, afectivos y simbólicos. El vínculo entre ambos momentos de reyerta y violencia desatada son los poetas. Tanto Neruda como Bolaño, por ejemplo, sufrieron el impacto directo de la represión, ambos hicieron de su obra un canto impugnatorio aunque desde veredas estéticas muy distintas.

Ahora bien, los anteriores versos destazan el relato aplicando una analogía que define al mandatario de turno durante el estallido —Sebastián Piñera— como un gobernante despiadado, monstruo sediento de sangre enemiga, como se infiere de la estrofa citada con anterioridad. Esta acción poética incrusta una serie de imágenes icónicas con las que la interpretación se expande: la de los tiranos que se alimentaban de los miembros de sus derrotados enemigos; los escarmientos de la Iglesia medieval, la tortura de los esclavos insurrectos, el emplazamiento de algunos emblemáticos jerarcas. Tal como el Neruda ciego carga con la debacle y a la vez con la resistencia, Sebastián Piñera habrá de cargar con la peste de la Historia, con aquel sello de terror como prurito (peste) del poder. Así, el poeta equilibra lo político con su proyecto estético y asume su rol de justiciero poético, pues en la imaginación ha encontrado un bastión de subsistencia. Las imágenes elididas y puestas en función de su negativo encuentran al final del poema una expresión militante a la vez que metaléptica: el poeta irrumpe en la historia, brutalmente, ahora no por medio del volcamiento de sentidos, sino haciéndose parte de un juicio histórico propugnado por medio de toda la justicia que puede ofrecer la poesía.

El archivo ficcional

El tercer poema que analizaremos es “Lamento por la muerte de George Floyd” que, como su nombre lo hace explícito, es una crítica sensible al crimen de George Floyd a manos de un policía blanco. Como es sabido, el hecho cristalizó en símbolo de la brutalidad policial, brutalidad que el poema exhibe cual eslabón del racismo constitutivo de los Estados Unidos. El texto es el siguiente:

El día que el policía blanco Derek Chauvin asesinó al ciudadano negro George Floyd / Durante esos siete minutos que apretó el cuello con su rodilla-gatillo / pasaron como saeta los más de 400 años de historia americana / pasó por su mano la guerra de secesión / la sangre derramada de Malcom X & Martin Luther King / los linchados / incendiados por el Ku Kux Klan / & todos los asesinados por la espalda por sus polis supremacistas blancos 7 & en esa justicia de lo impoético / como la primer sentencia al boxeador Hurricane a la que cantó el gran Bob Dylan / el piso se fue agrietando / el de la ejecución de una asfixia sistemática / programada / burocrática / el lamento viral de la imagen de esos siete minutos de la rodilla gatillo de Derek Chauvin sobre el rostro de George Floyd / venciendo por peso denso el último hálito de los esclavos en las plantas del algodón / el aire en el ritmo del primer blues / la angustia en el vacío aleatorio del jazz / la indignación del respiro de las Panteras Negras incendiando todo a su paso por Detroit / la misma indignación que ahora es un coágulo en el cuello de las cárceles abarrotadas de negros / coágulo de los ciudadanos de Minneapolis / Nueva York / Toronto / Los Ángeles / Denver / Columbia / Des Moines / Houston / Louisville / Memphis / Oakland / Portland / San José / Seattle & hasta Washington / la Casa Blanca / donde el más millonario supremacista fuma su puro & respira / inhala & exhala el humo / & ya percibe / Cavila / también gatilla / su propio final.

Axat emplaza este horrible evento dentro de una línea histórica plagada de abusos, opresión y violencia racial que lleva más de cuatrocientos años de historia norteamericana y que pareciera no menguar, al contrario, que pareciera ser una hoguera que se mantiene viva en la que seguirán desfilando nuevos Malcolm X, otros Martin Luther King. Es difícil abstraerse y no dar de lleno con la indignación del poeta, quien por medio de versos contruidos con cierta urgencia (por el uso de barras “/”), donde vocativos como ‘rodilla-gatillo’ materializan no solo la ferocidad del asesinato, también corporiza en el agente, y con él en toda la policía, la potencia de muerte. Por otra parte, la instalación de expresiones como el blues y el jazz resignifican el dolor de la esclavitud en resistencia o resiliencia, lo que de alguna manera equilibra el tono del poema en prosa, donde la rabia del poeta cuya voz es colectiva, propiciando el ejercicio nerudiano de disponer de su boca para todas las víctimas de la violencia, en este caso, principalmente, racial (ver Imagen 5).

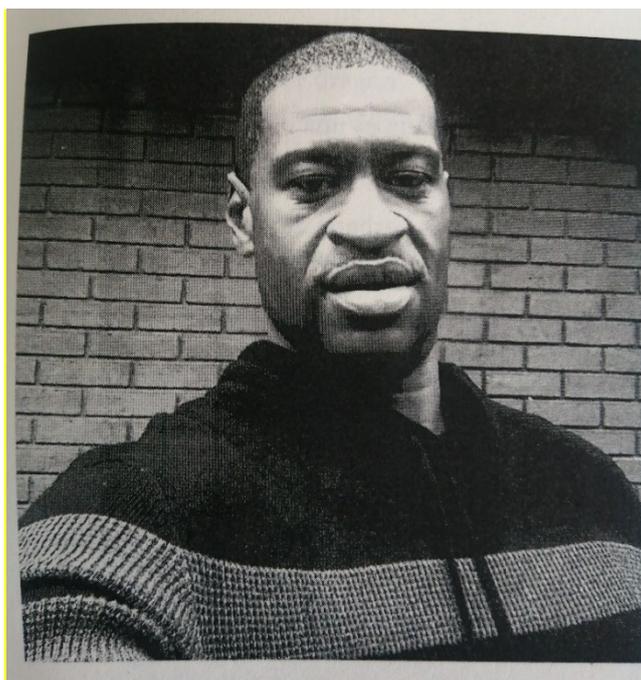


Imagen 5. Fotografía de George Floyd editada con Inteligencia Artificial (Axat, 2023: 63).

Este archivo que nos presenta el poeta, primero, dista del ejercicio de postimagen apreciado anteriormente, puesto que si bien se torna ficcional la fotografía de Floyd, debido al uso de la Inteligencia Artificial, deviene archivo que vehiculiza potentes afectos que le brindan la posibilidad de ser comprendido gracias a la verosimilitud que adquiere, al impacto visceral en la sensibilidad del lector. En este gesto de transformar una imagen vía Inteligencia Artificial el poeta propicia una interacción sin precedentes entre autor, lector y obra, puesto que traspasa cada una de estas categorías para blandir un estandarte de dignidad humana, de derechos humanos. En otras palabras, Axat aplica las ‘armas del enemigo’, deshumanizadoras, automatizadoras, para enrostrar al mismo modelo la violencia de la que es capaz su sistema: no solo como generador de imágenes, videos o textos, sino como, fundamentalmente, generador de horror.

Conclusiones

Es evidente que la poesía de Axat se une “con lo social, con la política” (Straccali, 2020: 282), que su proyecto carga con una apuesta estética que no colisiona con la memoria o el relato de resistencia, sino que hace de sí aquellas imágenes traumáticas para ensamblar afectos y estéticas, archivos, justicia e idearios mediante su instalación visual o, en estos dos poemas, por medio del negativo fotográfico, es decir, por medio de su explícita invisibilización. Al respecto, el final de “Los poetas tuertos de Chile” vuelve todavía más evidente que “[e]l poeta es para Axat mensajero de una justicia incumplida, y su misión es abrir la posibilidad de una comunidad justa por-venir” (Straccali, 2020: 317). Aquel deseo, representado en el gesto de volcamiento de sentidos, lo que hemos llamado el *negativo* de la imagen, o archivo intangible, es a la postre paradigmático del contexto histórico al cual puede aludir, porque no solo lo aborda desde una idea testimonial, fáctica o sociológica, sino que su poética junto con ser ética y política es potentemente estética y, ciertamente, afectiva, o como explicita el título del libro estudiado: sensible al dolor de los más débiles.

Referencias bibliográficas

- ACERO, Nivaldo y Jorge Cáceres, 2022, “Letra de la revuelta, revuelta de la letra”, en Nivaldo Acero y Jorge Cáceres, *Letra Revuelta: Literatura, imagen y espacio público en el estallido social*, Valparaíso, Narrativa Punto Aparte, pp. 5-29.
- ACERO, Nivaldo y Javier Pérez, 2023, “De matar nazis a salvar a la chica: la escritura *gameplay* de Roberto Bolaño”, *Revista Chilena de Literatura*, 108, pp. 243-274.
- ACERO, Nivaldo e Isabel Plaza, 2022, “Materiales del estallido para la Educación en Derechos Humanos”, en Nivaldo Acero y Jorge Cáceres, *Letra Revuelta: Literatura, imagen y espacio público en el estallido social*, Valparaíso, Narrativa Punto Aparte, pp. 292-308.
- ALESSIO, Angelo, 2023, “Ficción de archivo: el souvenir como relato traumático en *Poste restante* de Cynthia Rimsky”, *Revista Laboratorio*, 29, pp. 1-20.
- AMARO, Lorena, 2016, “No hay pasado sin presente: Memoria y Narrativa Chilena de los últimos 40 años”, *Revista Nuestra América* 10, 2016, pp. 83-97.
- ARECO, Macarena, 2023, “*El clan Braniff*, una ficción de archivo de la dictadura: aura, estampilla y mancha”, *Taller de Letras*, 73, pp. 12-26.
- AUERBACH, Erich, 1998. *Figura*, Madrid, Trotta.
- AXAT, Julián, 2004. *Peso formidable*, Buenos Aires, Zama.

- , 2023, *El amor por los débiles & el instinto de asesinato*, Isla de Maipo / Valparaíso, Ediciones Askasis.
- , 2021, “Del lado de Silo”, *El Cohete a la Luna*. Disponible en: <https://www.elcoheteealaluna.com/del-lado-de-silo/>.
- , 2020, *Perros del Cosmos*, Buenos Aires, En Danza.
- , 2019, *Cuando las gasolineras sean ruinas románticas*, City Bell, Prueba de Galera.
- BERMAN, Marshall, 2011, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México D.F., Siglo XXI.
- BONGERS, Wolfgang, 2018, “Memoria, medios audiovisuales y literatura expandida en la narrativa chilena reciente (Baradit, Fernández, Zambra)”, *Revista de Humanidades*, 37, pp. 103-130.
- CRARY, Jonathan, 2008, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac.
- CREMIN, Ciara, 2023, *Explorando videojuegos con Deleuze y Guattari: Hacia una teoría afectiva de la forma*, Santiago, Cuarto Propio.
- CURRIE-WILLIAMS, Kelann, 2023, “Afterimages and the synaesthesia of photography”, *Philosophy of Photography*, 12-1/2, pp. 111-127.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2012a, *Arde la imagen*, Oaxaca, Ediciones Ve.
- , 2012b [2007], “El archivo arde”, en Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.), *Das Archiv brennt*, Berlin, Kadmos, pp. 7-32.
- FLORENCHIE, Amélie, 2016, “Narrativa intermedial y poética de la mediación”, en *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Madrid, Visor, pp. 55-70.
- JELIN, Elizabeth, 1998, *Los trabajos de la Memoria*, Buenos Aires, Editorial Siglo XXI.
- MARINIELLO, Silvestra, 2009, “Cambiar la tabla de operación. El *medium* intermedial”, *Acta Poética*, 30-2, pp. 59-85.
- MASSUMI, Brian, 1987, “Translator’s Foweword: Pleasures of Philosophy”, en *A Thousand Plateaus: capitalism and schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. ix-xv.
- , 2021, *Couplets: Travels in Speculative Pragmatism*, Carolina del Norte, Duke University Press.
- MELCHOR, Adriana, 2017, “Experimentación artística, colectividad y tensiones entre medios en Japón: Jikken Kōbō/Experimental Workshop y la Quinta Presentación”, *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, 12, pp. 58-77.
- MILLÁN, Gonzalo, 1979, *La ciudad*, Québec, Les Editions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine.
- NÓMEZ, Naín, 2010, “Exilio e insilio: representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta”, *Revista Chilena de Literatura*, 76, pp. 105-127.
- PÉREZ DÍAZ, Javier A, 2024, “Postimágenes del anime en la literatura chilena (2016-2022): elaboraciones de una memoria mediatizada a través de la marginalidad y la disidencia”, Tesis de Magister no publicada, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- REATI, Fernando, 2019, “De los desaparecidos en los 70 a los menores marginados hoy: Julián Axat y la poesía como defensa de la nuda vida”, *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali* extra, 3, pp. 158-176.
- RICOEUR, Paul, 2010. *La memoria, la historia, el olvido* (2.a ed.), Madrid, Editorial Trotta.
- SERRANO, José; Arango, Ana María; Quintero, Fernando; y Bejarano, Leonardo, 2009, “Una experiencia de conocimiento situado: la línea de Jóvenes y Culturas Juveniles del DIUC”, *Nómadas*, 30, pp. 118-131.
- SPINOZA, Baruch, 1977, *Ética*, traducción de José Gaos, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.

STRACCALI, Eugenia, 2020, “El testimonio y la experiencia de la muerte. Raúl González Tuñón, Jual Gelman, Julián Axat”, en *Voces de la violencia: Avatares del testimonio en el Cono Sur*, La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.

TAVERNINI, Emiliano, 2019, “Formas y deberes de la justicia poética en musulmán o biopoética de Julián Axat”, *Saga*, 11, pp. 284-309.