

*La autonomía literaria, un ídolo sin
el cual no habría literatura moderna*

*Literary autonomy: an idol without which
there would be no modern literature*

JORGE BRIOSO.

Carleton College.
jbrioso@carleton.edu

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2022.31.002>
Bajo Palabra. II Época. N°31. Pgs: 49-70



Recibido: 02/02/2022

Aprobado: 20/06/2022

Resumen

¿Se puede hacer una reflexión sobre la ideología luego que se han agotado los recursos interpretativos que impuso la filosofía de la sospecha? Este ensayo responde de forma afirmativa a esta interrogante. En el mismo, se asume que las dos tareas que distinguen al ejercicio filosófico, construcción de ideales y demolición de ídolos no pueden existir de forma independiente. El ideal y el ídolo son la cara y la cruz de un mismo concepto. Lo que voy a analizar es una falsificación, una inversión, una distorsión sin la cual una práctica no puede funcionar. La inversión, falsificación, distorsión, que voy a examinar en este ensayo involucra el ideal de la autonomía literaria sin la cual la obra de arte moderna sería inconcebible. La tarea que me he propuesto: analizar una distorsión que más que imposibilitar permite la existencia de cierta práctica, me coloca, sitúa, ante el problema de la ideología en un ángulo singular. Lo que afirmo conlleva la siguiente consecuencia: el ídolo, la imagen distorsionada de algo, resulta esencial para su funcionamiento ideal. De los múltiples enfoques que se pueden usar para pensar el mito de la autonomía literaria aquí se prefiere uno: aquel que se centra en los gestos que propone la obra —retóricos, semánticos, prosódicos— para desligarse del antes que la precede y del afuera que la circunscribe. Aquí se explora la relación que la obra, el texto, tiene con sus antes y su afuera tanto en la etapa clásica como en la moderna.

Palabras clave: caos, cosmos, ideal, ídolo, ruido, anatopía.

Abstract

Is it possible to produce a reflection about ideology after the exhaustion of the interpretative resources imposed by the Philosophy of Suspicion? This essay answers affirmatively to the former question. One assumes here that the two tasks that distinguish the philosophical enterprise, building of Ideals and demolition of Idols, cannot exist independently of each other. The Ideal and Idols are the heads and tails of the same concept. What I am going to analyze here is a falsification, an inversion, a distortion that makes possible the practices linked to them. The inversion, falsification, distortion that I am going to analyze here is linked to the ideal of literary autonomy, essential to the meaning of the modern work of art. The task that I have proposed to myself: to analyze a distortion that instead of being an obstacle to a practice is essential to its function, places me before the problem of ideology in a very singular perspective. What I assert here has the following consequences: the idol, the distorted image of something, plays an essential role in its best performance. Between the many perspectives that one can use to study the myth of literary autonomy I privilege the one that studies the different gestures—rhetorical, semantic, prosodic— that a work of art uses to detach itself from what comes before and outside it. In this essay, I explore the relationship between the work of art and what comes outside and before it during the classic and the modern times.

Keywords: chaos, cosmos, ideal, idol, noise, anatopia.

1. Introducción

LA TRADICIÓN CRÍTICA que domina nuestro horizonte interpretativo, donde la crítica de las ideologías ocupa un lugar protagónico, puede ser definida como una hermenéutica de la sospecha. En esta tradición se lee el texto más que como cifra o enigma como síntoma. La actividad interpretativa, según esta perspectiva, consiste en interrogar los silencios de una obra, sus reticencias, sus contradicciones. El sentido de un texto —que se iguala a su ideología— se postula como contrario a la intención de su autor. Esta forma de lectura nos enseñó a desconfiar de todos los textos. Toda historia, por radical que fuera, escondía siempre un momento de afirmación del *status quo*, del orden y el poder simbólico que el crítico tenía que desenmascarar. La literatura, incluso la más blasfema y arrabalera, siempre terminaba en buenos términos con el Estado. Hacía falta siempre la desacralizadora mirada del crítico-teórico para develar las falacias que toda literatura oculta. Esta forma de lectura colocaba inevitablemente al crítico en la más radical de las posiciones. Nuestros críticos-profesores universitarios eran, según sus preferencias ideológicas, más libertinos que el Marqués de Sade, más blasfemos que Rimbaud, más iconoclastas que Nietzsche, más revolucionarios que Javier Heraud o Roque Dalton. Este tipo de lectura convertía al crítico-profesor universitario en el nuevo héroe cultural.

Se impone la tarea de imaginar nuevas formas de poner en diálogo la literatura y el pensamiento. En mi caso, eso supone devolverle la confianza a los textos que estudio, apostar por las posibilidades que su vocabulario le abre a la reflexión y tratar de darle respuesta a las diferentes aporías en las que nos dejó el paradigma anterior, y cuya crisis es la que muchos de sus propios practicantes han definido, de modo grandilocuente, como la muerte de la teoría. Este modelo normativo había pretendido renunciar a la construcción de un ideal —la filosofía de la sospecha se cree obligada a hacerlo— que es uno de los ejes del ejercicio filosófico. Se había, también, dinamitado el pasado y eso tuvo una consecuencia paradójica: convirtió al presente en la única tabla de valores reconocida.

Lo que voy a analizar es una falsificación, una inversión, una distorsión sin la cual una práctica no puede funcionar. La inversión, falsificación, distorsión, que voy a examinar involucra el ideal de la autonomía literaria sin la cual la obra de arte moderna sería inconcebible. La tarea que me he propuesto: analizar una distorsión que más que imposibilitar permite la existencia de cierta práctica, me

coloca ante el problema de la ideología en un ángulo singular, muy diferente al descrito en el principio de mi artículo. Lo que afirmo conlleva la siguiente consecuencia: el ídolo¹, la imagen distorsionada de algo resulta esencial para su funcionamiento ideal. Si las prácticas que analizaré tuvieran la posibilidad de enfrentarse a su verdad desnuda dejarían de funcionar. La falsa imagen, la distorsión, la inversión, el ídolo, es una parte constitutiva de su ideal. Eso no significa que no se deba tratar de desenmascarar a esos ídolos, llamarlos por lo que son, sino que más bien hay que entender que este desenmascaramiento no puede aspirar a enfrentarse a la verdad desnuda, si es que algo así existe. La autonomía literaria no es más que una quimera. Pero sin esta quimera no hubiera sido posible la literatura moderna.

De los múltiples enfoques que se pueden usar para pensar el mito de la autonomía literaria aquí se prefiere uno. Aquel que se centra en los gestos que propone la obra —retóricos, semánticos, prosódicos— para desligarse del antes que la precede y del afuera que la circunscribe.

Para entender a cabalidad el sentido de absoluto² que algunas obras de arte modernas imaginan para sí mismas resulta imprescindible estudiar los diferentes mecanismos que se instituyeron en la tradición occidental para pensar la relación que el sentido, el orden, el cosmos que postula la obra establece con aquello que la precede y circunscribe. Esto obliga a contrastar, en primer lugar, los dos modelos más influyentes para la concepción de la obra, del concepto de creación³, que produjo

¹ Utilizo el concepto de ídolo recuperando el sentido que le dio al mismo Francis Bacon, el primer teórico moderno de la ideología, en su *Novum Organum* (1620): “The idols and false notions which have already preoccupied the human understanding, and are deeply rooted in it, not only so beset men’s minds that they become difficult of access, but even when access is obtained will again meet and trouble us in the instauration of the sciences, unless mankind when forewarned guard themselves with all possible care against them” (Bacon, F., *Novum Organum*, New York, P. F. Collier & Son, 1911, p. 19). Rescato este concepto pero me distancio de la lectura en clave pragmático-positivista que le dio el mismo Bacon donde se suponía que un conocimiento basado en la inducción y anclado, por ende, en la experiencia y en su protocolo científico, el experimento, podría desterrar estos ídolos. Como se verá en lo argumentado arriba, para mí, el ídolo se configura como distorsión respecto a un nuevo ideal humano, pero es imposible separarlo del mismo pues son ambos manifestación de una misma fuerza.

² Importa aclarar aquí que este trabajo no se centrará en la noción de literatura absoluta que se produjo en el círculo romántico de Jena y a través de la revista *Athenaeum* fundada en 1798 por los hermanos Schlegel. Me interesa aquí otra genealogía del concepto de texto absoluto, la que nace en la obra de Edgar Allan Poe y es continuada por escritores como Mallarmé y luego contestada en la vanguardia. Para el estudio del círculo de Jena sigue siendo imprescindible la antología de Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J.-L., *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.

³ En su artículo “Creación: historia de un concepto” Wladyslaw Tatarkiewicz estudia lo tardío que resulta el concepto de creación en la cultura occidental fuera del ambiente religioso y de la noción de *creatio ex-nihilo* acuñado por el imaginario hebreo-cristiano. Se verá enseguida cómo se oponen dos modelos de la creación en el imaginario occidental, el griego que imagina que antes del orden hay un caos fundante o generador, que es más antiguo que los propios dioses, y el hebreo-cristiano que define al Dios único como el *arjé* radical y el creador de todo a partir de la nada. Quien mejor define el concepto fuerte de creación, aquel que deriva del Dios *veterotestamen-*

la tradición occidental: aquel que concebía el antes de la creación, del orden como un caos fundante y en el cual el concepto de inspiración y el rapto por las musas ejercía el papel de mediador entre el antes y el adentro de la obra, y el otro que privilegiaba el concepto de revelación y postulaba una noción de creación absoluta, *ex-nihilo*. En segundo lugar, se le tiene que seguir la pista a la forma en que la obra moderna construye su autonomía a través del protagonismo que se le da a la racionalidad y al lenguaje en la composición de la misma. Se debe documentar, además, cómo sobrevive el concepto de *creatio ex-nihilo* liberado de la revelación que, en los orígenes de la cultura occidental, lo había hecho posible. La inspiración, por su parte, pierde también protagonismo y la relación caos fundante-cosmos creado por la obra se complica.

Este artículo termina con el análisis de uno de los mejores poemarios en la vanguardia hispanoamericana, *Trilce* de César Vallejo. En este libro lo que antecede a la obra se figura como un ruido que no permite al poeta cantar. El dentro de la obra— que se define ante un afuera que se describe como amenazante y destructor— se postula como un espacio de encierro, un espacio carcelario donde el poeta intenta construir un mundo con los restos que han sobrevivido al enclaustramiento que sufre la voz poética.

2. Caos, cosmos y creación en el mundo antiguo y en la literatura contemporánea

“SOLO ES UN CAOS aquella confusión de la cual puede surgir un mundo” afirma Schlegel en uno de sus fragmentos⁴ proponiendo un marco normativo para pensar las relaciones entre aquello que antecede al orden y el cosmos que este funda. Caos es solo aquella confusión que tiene un carácter fundante y Cosmos aquello que se dejó fecundar por el caos. Pero como suele suceder, la historia de la relación entre estos dos conceptos es más tupida, más tangencial de lo que prefigura su conceptualización. “[D]efinible solo es lo que carece de historia” afirmaba Nietzsche⁵ con

tario, es Étienne Gilson. En su libro *La filosofía de la Edad Media* enumera las condiciones requeridas para usar este concepto, el de creación, en su sentido más fuerte: “Primeramente, el problema de la creación no se plantea para tal o cual cosa particular, sino para la totalidad de lo que existe. En segundo lugar, precisamente porque se trata de explicar la aparición de todo lo que es, la creación no puede ser más que el mismo don de la existencia: no hay nada, ni cosas, ni movimiento, ni tiempo, y he aquí que aparece la criatura, el universo de las cosas, el movimiento y el tiempo. Decir que la creación es la emanación *totius esse* equivale a decir que es *ex nihilo*. En tercer lugar, si la creación no presupone, por definición, materia alguna, presupone, igualmente por definición, una esencia creadora que, por ser ella misma el acto puro de existir, puede causar actos finitos de existir” (Gilson, E., *La filosofía de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1958, p. 521).

⁴ Cfr. Schlegel, F., *Ideas con las anotaciones de Novalis*, Valencia, Pre-Textos. 2011, p. 107.

⁵ Nietzsche, F., *Obras Completas*, Madrid, Tecnos, 2016, vol. IV, p. 501.

ese toque de desmesura que acompaña a todas sus intuiciones. El concepto traza un itinerario ideal pero los recorridos de las palabras y las prácticas que estas designan son siempre más intermitentes, zigzagueantes.

Hesíodo, al escribir la primera genealogía del mundo⁶ y de los dioses que se conoce en Occidente, ilustra la tensa relación que existe, desde los albores de la literatura, entre el Caos y el Cosmos. El Caos es lo primero, pero los otros dos principios, Gea y Eros no surgen de él. El Caos en Hesíodo es primero solo desde un punto de vista temporal pero no ontológico, ni incluso lógico. No es con propiedad un *arjé*, un fundamento, ya que ni Gea, ni Eros nacen de él. Los tres principios, Caos, Gea y Eros funcionan como axiomas dentro de esta genealogía ya que todo lo que es se deriva y queda fecundado por ellos, pero respecto a los mismos no se sabe lo más importante —en un texto cuyo principio organizativo es genealógico—: su origen. Por otro lado, el mundo que describe Hesíodo no nace bien hecho a diferencia, por ejemplo, del que crea el Dios del Viejo Testamento que aprueba la legalidad de todo lo instaurado por él. La justicia, la que le da el sentido recto a las cosas, tendrá que esperar a Zeus que es quien impondrá el orden y la ley en el mundo. No es hasta su advenimiento que se puede hablar con propiedad de un Cosmos⁷. Al principio hay fuerzas. Tanto las fuerzas que se producen de la unión de la tierra (Gea) y el cielo (Urano) que generalmente tienen un poder formador —no se debe olvidar que de Gea y Urano también salen seres monstruosos como los Cíclopes y los gigantes de múltiples brazos (Coto, Briareo y Giges)— y potencia informes y destructoras: las engendradas directamente por el Caos como la Noche. La justicia, el orden normado, por tanto, no se asocia a la creación de fuerzas sino a la distribución correcta y equitativa de estas entre las diferentes deidades, la codificación de las prerrogativas inherentes a las mismas y la respectiva expulsión al fondo de la tierra de las energías consideradas primordiales y del linaje que brota de lo informe, del Caos. Con el advenimiento del Cosmos las fuerzas de lo oscuro, junto con las primordiales de los Titanes, quedan ocultas debajo de la tierra, en los ínferos, ese abismo insondable, donde se relega todo lo que no se adecúa al nuevo orden, a la legalidad cósmica que funda el Crónida.

No se puede pensar, además, la relación entre ese antes y afuera que es el Caos y el adentro y consecuente que es el Cosmos sin las musas. La *Teogonía*, texto breve que solo contiene 1000 versos, le dedica 130 a ellas. Se le destinan, incluso, más versos a las diosas que rigen la inspiración y la memoria de las que se emplean en contar la saga de los dioses olímpicos.

⁶ Me refiero, por supuesto, a su *Teogonía*.

⁷ Apolodoro de Rodas en su *Biblioteca* afirma que fue Urano el que primero dominó todo el Cosmos.

Hesíodo utiliza la escena de la visita de las musas para conectar la inspiración divina a su biografía. Estas lo visitan mientras se encuentra pastando y le regalan la voz divina, aquella que teje el tiempo ya que puede hablar del pasado inmemorial y tiene el don de la profecía y une a ambos, oráculo y memoria, con el presente. La divinidad de la voz queda simbolizada en el cetro que le confieren al aedo que indica la majestad del mismo respecto a los cantos que se le escucharán enseguida. Su visita, además, viene acompañada de una orden y una alerta. Le ordenan que les otorgue a ellas prioridad en el canto, el mismo debe empezar y terminar con ellas y especifican el registro al que estará dedicado esta voz: la saga de los dioses.

Mención aparte merece el aviso que le hacen las musas a Hesíodo: “sabemos decir muchas mentiras con apariencias de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad”⁸. Las musas alertan al aedo de la ambigüedad que radica en su palabra. Que se digan mentiras que parecen verdades o solo verdades depende de la voluntad de las diosas de la inspiración. Es eso lo que distingue de forma radical a una cultura basada en la revelación divina, como son las culturas del libro (la hebrea, la cristiana y la musulmana), de la griega que es una cultura que coloca en su origen la inspiración⁹. Las musas son un híbrido de la memoria de la tradición y del conocimiento de los dioses; dadiva y condena, pues destapan y enmascaran, sin que resulte fácil discernir cuándo hacen lo uno o lo otro, el sentido del mundo; continuidad, pues esta voz es la que permite que se mantenga la unidad del tiempo; y salto, porque raptan al poseído por ellas, le otorgan un entusiasmo: el afuera más radical, el divino, irrumpe en el alma del poeta. En esta concepción de lo divino participan “lo profano y lo sospechoso”¹⁰.

⁸ Hesíodo, “Teogonía”, en *Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 2011, pp. 70-71.

⁹ Las protestas que acontecen en el mundo griego respecto a la forma en que los poetas, entiéndase Homero y Hesíodo, representan a los dioses serían impensables en las tradiciones del libro donde lo escrito en el libro sagrado se supone que ha sido revelado por el propio Dios. Ejemplos de estas protestas las encontramos en Heráclito: “[...] el maestro de la mayoría es Hesíodo, del que se asegura que era el que sabía más cosas, aunque no distinguía el día y la noche. En realidad, se trata de una sola cosa” (Colli, G., *La sabiduría griega III*, Madrid, Trotta, 2010, p. 39), o “En cuanto a Homero, bien merece ser excluido de los certámenes [literarios] y seriamente criticado; y dígame otro tanto sobre Arquiloco. [...]” (Ibid., p. 75); en Jenófanes: “Homero y Hesíodo han atribuido a los dioses cuantas cosas constituyen vergüenza y reproche entre los hombres: el robo, el adulterio y el engaño mutuo” (Kirk, G. S., Raven, J. E. y Schofield, M., *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos, 2003, p. 247); en Solón: “Mucho mienten los aedos” (García Gual, C., *Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII-IV A. C.*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 45). De todos son conocidos los múltiples ataques que hace Platón respecto a la forma en que los poetas representan lo divino en la *República*, el más explícito aparece en el libro II: “Narrar en cambio, los encadenamientos de Hera por su hijo o que Hefesto fue arrojado fuera del Olimpo por su padre cuando intentó impedir que éste golpeará a su madre, así como cuantas batallas entre dioses ha compuesto Homero, no lo permitiremos en nuestro Estado, hayan sido compuestos con sentido alegórico o sin él” (Platón, *República*, Madrid, Gredos, 1988, p. 137).

¹⁰ Snell, B., *El descubrimiento del espíritu*, Barcelona, Acontilado, 2007, p. 88. El propio Bruno Snell define la singularidad griega respecto a las culturas que colocan en su centro la revelación en los siguientes términos: “En este aspecto la posición de los griegos era menos comprometida que la de otros pueblos; su libro fundamental

No sorprende, además, que las religiones basadas en la revelación sean las que produjeron el concepto de *creatio ex nihilo*¹¹. Creación a la que no le precede nada, carente de un caos, de un antes y un afuera que las anteceda. La *Biblia*, además, tanto en el Viejo como el Nuevo Testamento no cuenta la historia del Cosmos. Se narra la historia de un pueblo, el elegido por Dios, y de un hombre, aquel en el que se encarnó Dios cuando asumió un destino mortal. La *Biblia* cuenta la historia del Mundo, no del Cosmos. Eso no quiere decir que su tema sea menos abarcador. El Mundo que aparece en sus páginas contiene al Cosmos. A través de la historia de un pueblo y de un hombre-Dios se cuenta todo.

La inspiración, el rapto de las musas, el entusiasmo, es lo que les permite a ciertos desórdenes fecundos, aquellos que merecen el nombre de Caos, dar origen a un mundo. La inspiración era el concepto que permitía pensar la relación entre el antes y el afuera del orden, del mundo, del texto, y su adentro, su producto. No se debe olvidar, como ya se señaló aquí, que existe otra forma de entender la creación. Aquella que se acuñó en el mundo judeo-cristiano donde lo creado y el acto creador nacen al mismo tiempo. Para ella solo existe lo que vive puertas adentro, a partir del instante primigenio de la creación, antes y afuera no hay nada.

y básico no insistía particularmente en la idea de que fuera portador de una verdad revelada. Es verdad que los poetas invocan a las musas y experimentan su ayuda, pero las mismas musas no hacen su aparición para explicar algo y garantizar así directamente con su autoridad verdad alguna” (ibid., p. 441).

¹¹ Respecto al concepto de creación en la Torah afirma Nahum M. Sarna: “The Hebrew stem b-r’ (ברא): is used in the Bible exclusively of divine creativity. It signifies that the product is absolutely novel and unexampled, depends solely on God for its coming into existence, and is beyond the human capacity to reproduce. The verb always refers to the completed product, never to the material of which it is made. As Ibn Ezra observed *bara’* does not of itself denote the creation of something out of nothing (*creatio ex nihilo*). This doctrine seems to have been first articulated in the 1816 Second Temple work, 2 Maccabees: “Look up to heaven and earth and see all that is therein and know that God made them out of things that did not exist” (7:28). However, the Genesis narrative does contain intimations of such a concept. Precisely because of the indispensable importance of preexisting matter in the pagan cosmologies, the very absence of such mention here is highly significant. This conclusion is reinforced by the idea of creation by divine fiat without reference to any inert matter being present. Also, the repeated biblical emphasis upon God as the exclusive Creator would seem to rule out the possibility of preexistent matter. Finally, if *bara’* is used only of God’s creation, it must be essentially distinct from human creation. The ultimate distinction would be *creatio ex nihilo*, which has no human parallel and is thus utterly beyond all human comprehension” (Sarna, N.M., *The JPS Torah Commentary. Genesis*, New York, The Jewish Publication Society, 1989, p. 5). Incluso el Caos, lo vacío e informe, es creado por Dios. La primera modalidad de la creación es la aparición de una materia informe, vacía. En el libro ya citado en esta nota se afirma: “Unformed and void, Hebrew *tohu va-vohu*. This compound phrase appears again in the Bible in Jeremiah’s prophetic vision of the return of the primal chaos (Jer. 4:23-4: 27) thus leaving no doubt that the phrase designates the initial chaotic state of the earth. That God should create disorganized matter, only to reduce it to order, presents no more of a problem than does His taking six days to complete creation instead of instantaneously producing a perfected universe. The quintessential point of the narrative is the idea of ordering that is the result of divine intent: It is a fundamental biblical teaching that the original, divinely ordained order in the physical world has its counterpart in the divinely ordained universal moral order to which the human race is subject.” (Ibid., p. 6).

La obra de arte moderna le añade múltiples variantes a la enmarañada coreografía del Caos y el Cosmos. Me limito a citar tres ejemplos por la relevancia que tienen para mi argumento, pero hay muchos más. Se imaginan órdenes, como la de los libros revelados, no precedidos por nada, cuya cuota de azar tiende a cero¹². Sin embargo, estos órdenes absolutos, desligados de todo lo que lo antecede, prescinden del concepto de revelación que era el que, en el mundo premoderno, permitía imaginar que algo se creara de la nada. Hay otros casos, donde el escritor le asigna a su lenguaje la capacidad de prescindir de todos los referentes, de todo aquello que se supone le antecede y lo condiciona. Por último, se funde y confunde lo aleatorio y lo normado, lo indeterminado y lo configurado, al proponer un concepto absoluto de la obra, totalmente desligada de su antes y su afuera porque se ha devorado, digerido y transformado todo el azar que le antecedió; híbridos de caoscosmos¹³.

La historia de la autonomía literaria, como todas las historias del origen, se puede contar de muchas maneras. Yo elijo la siguiente: *Grahams Magazine*, 1846, aparece un texto titulado “The Philosophy of Composition” de Edgar Allan Poe. El título da varias claves sobre lo que intentará el texto. Para entender la naturaleza de la obra de arte hay que abandonar el concepto de creación y el que suele acompañarle: el de inspiración. No existe ninguna fuerza externa, sobrehumana, que se pueda colocar en el origen de la obra de arte, no hay un caos que anteceda al orden que inaugura la obra ni una revelación que la ilumine. Para comprender la génesis de la obra de arte hay que entender su proceso compositivo que, como aclara el título, tiene su propia filosofía. La composición en este texto se describe como un proceso racional donde el autor selecciona el tono, los temas, los motivos, los símbolos, los vocablos que debe usar en su poema para provocar cierto efecto en su lector. La definición de obra moderna que propone Poe en “The Philosophy of Composition” requiere el destierro de la inspiración y la total sacralización de los misterios; esto convierte al autor en productor, a la obra en texto y al acto creativo en composición. A pesar de que esta figura del escritor nace con la *Poética* de Aristóteles no es hasta la publicación de “The Philosophy of Composition” donde los cuatro principios que rigen esta figura del escritor y la noción del ejercicio creativo que le es inherente —negación de la inspiración, la obra literaria concebida como la búsqueda de un efecto, carácter racional y metódico del proceso creativo, la obra imaginada como un tránsito entre dos órdenes: el del lenguaje y la racionalidad y el del libro— aparecen juntos y expresados con total claridad. Esto tiene dos efectos centrales para el problema que aquí interesa: los dos principios que vinculaban el antes y el afuera

¹² Fue Borges quien usó la expresión de un libro cuya cuota de azar es cero al referirse a la Cábala.

¹³ Tomo esta expresión de James Joyce.

de la obra con el texto mismo, la inspiración y la revelación, pierden su privilegio hermenéutico. La autonomía de la obra se basará, entonces, en esa mítica distancia infranqueable que separa el antes (que lo antecede) y el afuera (que lo rodea) de su interior. La obra se imagina a sí misma en un espacio soberano y autónomo regido por sus propias leyes.

“Lo que me parece hermoso” —afirmaba por su parte Flaubert en la carta que le escribía a Louise Colet el 16 de enero de 1852— “lo que querría hacer, es un libro sobre nada, un libro sin ataduras exteriores, que se aguante a sí mismo con la fuerza interna de su estilo, como la tierra, sin que la sostengan, se sostiene en el aire; un libro que casi no tendría argumento, o al menos donde el argumento fuera casi invisible, si puede ser”¹⁴. Un libro que pudiera, al fin, concebirse como un objeto autónomo, autosuficiente, regido solo por las leyes que él hubiera decidido imponerse. El estilo sería su física y su cultura, su religión y sus leyes. Mallarmé, por su parte, afirmaba, en una conferencia que dictará en Oxford el 1ro. de marzo de 1894, que solo queda la Literatura, escrita así con mayúsculas, que debe su existencia a que todo lo demás que sustentaba lo real se ha desvanecido. Quien posea ahora el lenguaje tiene la capacidad de volver a inventarlo a todo, a partir de sus veinticuatro letras: “el principio de las felicidades, una doctrina [...] y un territorio”¹⁵.

“Un livre ne commence ni ne finit; tout au plus fait-il semblant”, nos espeta el propio Mallarmé cuando intenta describir su libro absoluto. El fin y el principio de este libro, que se puede organizar de infinitas maneras, son solo tentativas, simulacros. Solo puede abolir el azar quien es capaz de inventar una forma de organización más blanda, más dúctil, que la necesidad¹⁶.

3. La bulla que viene del afuera

¿PERO QUÉ PASA ENTONCES con la relación dentro-afuera, antes-después en la obra de arte vanguardista? Para responder a esta pregunta nos desplazaremos en el tiempo, 1922, de editorial, Talleres de la penitenciaría de Lima, de país, Perú. En ese

¹⁴ Flaubert, G., *Cartas a Louise Colet*, Madrid, Siruela, 2003, p. 220.

¹⁵ Mallarmé, S., “Oxford. Cambridge. La música y las letras”, *Prosas*, Madrid, Alfaguara, 1987, pp. 200-226.

¹⁶ Maurice Blanchot lo expresó mejor que nadie mientras glosaba “*Un coup de dés jamais n’abolira le hazard*”: “La ruptura del verso reglado no libera el azar: por el contrario, este es sometido, al ser expresado con precisión, a la ley exacta de la forma que le responde y a la que él debe responder. El azar es, si no vencido en esto, al menos atraído hacia el rigor de la palabra y elevado a la firme imagen de una forma en la que se encierra. Nuevamente, en consecuencia, una especie de contradicción que distiende la necesidad [...] lo que es necesario y lo que es fortuito serán derrotados, uno a otro, por la fuerza del desastre” (Blanchot, M., *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila Editores, p. 274).

año, César Vallejo, escribe el poemario que plantea la disyunción más radical, que se haya conocido hasta el momento, entre el adentro y el afuera del texto, el antes y el momento en que la propia obra aparece.

Como se trata de pensar el antes del poema, se tiene que empezar con el primer poema del libro:

Quién hace tanta bulla y ni deja
testar las islas que van quedando

Un poco más de consideración
en cuanto será tarde, temprano,
y se aquilatará mejor,
el guano, la simple calabrina tesórea
que brinda sin querer,
en el insular corazón,
salobre alcatraz, a cada hialóidea
grupada

Un poco más de consideración,
y el mantillo líquido, seis de la tarde
seis de la tarde
DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES

Y la península párase,
por la espalda, abozaleada, impertérrita
en la línea mortal del equilibrio¹⁷

Así comienza *Trilce* de César Vallejo. Poemario hermético, dice Julio Ortega en su introducción, y enseguida aclara:

el carácter hermético del libro es peculiar. No se trata del hermetismo tradicionalmente asociado al poema simbolista, cuyo código suele ser semántico, de manera que su interpretación es un ejercicio de develamiento sistemático, en esa poética, la palabra connotada es una trama interna de alusiones e implicaciones. Pero tampoco se trata del código hermético del poema barroco, que suele ser una hipérbole o una alegoría de la denominación, al punto que muchas veces es factible retraducir a otro discurso, a la prosa, por ejemplo, lo que el poema sobredice. El hermetismo de *Trilce* afecta a la lógica representacional del discurso: el poema dice menos para contra-decir la imposibilidad discursiva del código de la lengua.¹⁸

¹⁷ Vallejo, C., *Trilce*, ed. de Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 1993, p. 43.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

“El poema hermético por su propio carácter” —continúa Ortega—, “promueve el ejercicio hermenéutico”¹⁹. ¿Qué tipo de hermenéutica exige un poemario como *Trilce* que enuncia su origen como interrupción, su antes, su afuera, como bulla (como ruido)?

Toda teoría hermenéutica implica una teoría sobre el vínculo, sobre la conexión, con el pasado. Gadamer propone la noción de pertenencia a una tradición como anterior a toda categoría o metodología. El sujeto que conoce y el objeto conocido conviven en el mismo horizonte de sentido. El ejercicio hermenéutico funciona como espacio de traducción y acercamiento a un pasado remoto o a un discurso ajeno, extraño. Hay hermenéutica donde hay malos entendidos. La hermenéutica va a constituir un ejercicio de recuperación y desalienación de esos sentidos, vía el diálogo y el consenso.

La hermenéutica, sin embargo, no está capacitada para responder a las principales preguntas que nos plantea un texto como *Trilce*: ¿cómo leer un texto que funda su relación con el pasado como un no vínculo, como una interrupción, que entiende la tradición que lo precede, su antes, como un obstáculo, como un impedimento? ¿Cómo pensar la divergencia, la disyunción, la separación entre el afuera del texto y su interior, y, también, entre la experiencia y el lenguaje?

Dos de las lecturas más originales e influyentes de *Trilce*, la de Julio Ortega y la de William Rowe, tratan de responder a algunas de nuestras interrogantes. Ortega habla de una poética de la tachadura: elisiones, recortes, substracciones como punto de partida del habla poética. Escritura que borra, fractura sus referentes pero que nos propone una nueva escritura de lo vivido en la intemperie del sentido. El poema, el lenguaje, se presenta como la experiencia más biográfica. “Identidad de vida y poesía, su mutua razón en el conocimiento y en la aventura verbal”²⁰. Rowe, por su parte, trata de fundar una hermenéutica de lo vivido, “lo que vive pero no significa”²¹. Una instancia pre-conceptual, que funda y crea una nueva forma de expresión, un nuevo lenguaje. La actitud crítica que un texto como *Trilce* exige nos obliga a pensar la no continuidad entre la experiencia y el lenguaje. La fractura, la fisura, la grieta como su modo de vínculo. Cualquier intento de conciliación sea vía el lenguaje (Ortega) o el dolor (Rowe) está condenado al fracaso.

Cómo definir, entonces, nuestro propio modelo crítico. La pregunta por el afuera de un texto es una pregunta por el espacio de la verdad, de la no distorsión. ¿Qué pasa cuando ese espacio, como en *Trilce I*, es asociado con una estancia no plena

¹⁹ Ibid., p. 11.

²⁰ Ibid., p. 43.

²¹ Rowe, W., *Hacia una poética radical*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996, p. 17.

de sentido, sino anuladora del lenguaje y del propio decir? ¿Esta instancia pre-lingüística y pre-simbólica, que es la bulla en este poema, no sería el *locus* ideal desde el cual proponer una lectura crítica del mismo? La crítica de las ideologías será entendida en este ensayo como una lectura sintomática de un texto, entendiendo síntoma como el persistente espectro, de esa falla, de esa grieta en el discurso que constituye su afuera. El afuera obstaculiza la clausura del discurso, impide al espacio simbólico ser autosuficiente, cerrado, pleno. Dice Slavoj Žižek: “La crítica de las ideologías consiste en detectar un punto de ruptura heterogéneo a un dado campo ideológico, y al mismo tiempo necesario a este para lograr su clausura, su lograda forma”²².

Bernard McGuirk en su artículo “From ecriture to oralite in Cesar Vallejo Trilce I” también asume una posición crítica ante la hermenéutica. McGuirk habla del reto radical que representa *Trilce* a todo tipo de hermenéutica, el carácter intraducible de la poesía trílce. A la lectura de Trilce I que propone McGuirk se le define como un “performance, a dramatization of the linguistic...battlefield of referentiality”²³. Al poema se le concibe como un trabalenguas, un rompecabezas donde diferentes sentidos, referentes, son desplegados en la página que nos llevan a direcciones contrarias e irreconciliables entre sí. Toda lectura afirma McGuirk, incluso la suya, le impone al poema un nombre falso, una falsa identidad. Toda lectura es una mala lectura. McGuirk quiere deconstruir, desplazar los sentidos del texto, restituirlo a su ilegibilidad.

Mi lectura va en otra dirección. Lo que me interesa no es localizar múltiples verdades (o errores según sea el caso), efectos de discurso como afirman las filosofías postmodernas. Una sola verdad-acontecimiento que irrumpe en el tejido discursivo y devela su falsedad y revela la desnudez de lo real, pero también la verdad-acontecimiento como el error necesario que garantiza el funcionamiento del sistema. Esta verdad-acontecimiento no es ni estructural, ni axiomática, ni legal, está fuera del orden simbólico, fuera de los valores, fuera de la ley. Es irrepresentable e irrecuperable desde cualquier orden de sentido reconocible²⁴.

El sujeto según Louis Althusser es constituido por una voz externa y poderosa que lo interpela. Es vía la llamada de la voz de la ley que el sujeto entra en el lengua-

²² Žižek, S., *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires., Siglo XXI, 1992, p. 23.

²³ McGuirk, B., “From ecriture to oralite in Cesar Vallejo’s Trilce I”, *The poetry and poetics of Cesar Vallejo*, Wales, The Edwing Mellen Press, 1997, p. 13.

²⁴ Es importante distinguir la noción de verdad-acontecimiento propuesta por Alain Badiou, que es en la que me apoyo aquí, de otras concepciones, como la de Heidegger, del acontecimiento que han tenido una gran influencia en la filosofía y el pensamiento crítico contemporáneo. Heidegger habla del ser como *Ereignis*, como evento e historia. El ser se da y se oculta a través de su diferencia con los entes. Este darse y ocultarse del ser es la propia metafísica, es en este sentido que la metafísica es el destino y la historia del ser. El olvido del ser que caracteriza a la metafísica es el olvido de la diferencia como problema, como evento, el olvido de la diferencia

je diciendo: ese soy yo²⁵. Este momento fundacional implica un reconocimiento del sujeto hacia esta llamada y la figura de autoridad que ella representa, y un falso reconocimiento, el sujeto identifica su yo, su mundo interior, con esa voz extraña, ajena, exterior a él. La voz poética en el poema I de *Trilce* es interpelada por una bulla exterior y anterior al poema. El sujeto, sin embargo, no se identifica con esta bulla, más bien la concibe como un obstáculo, un impedimento: la bulla no deja testar. La entrada al universo simbólico, el poema, es caracterizada por una distancia. La voz, un sujeto que quiere testimoniar, decir, pensar, cantar, quiere separarse de una bulla que no deja, que no considera. La interpelación, en este poema, más que constituir al sujeto lo destituye. Sujeto amenazado y que se define como resistente a esta amenaza. Este impedimento, esta precariedad, sin embargo, serán el garante de la veracidad, de la intensidad de la voz de *Trilce*.

¿Pero es realmente el ruido externo al poema? Nunca escuchamos la bulla, tenemos un saber indirecto de ella, la conocemos por sus efectos negativos. ¿La bulla que impide a la voz articularse propiamente no será una ficción de la voz? ¿No es necesaria la bulla para concebir el poema como un espacio interior? La bulla como un afuera que no deja a ese espacio interior ser, pero que le da realidad en su propio no dejarle ser. ¿No será la bulla una falacia? La verdad en *Trilce* tendrá la estructura de esa falacia, de esa ficción.

¿Qué no deja testar esta bulla? Las islas que van quedando: fragmentos, restos, desperdicios. El poeta, primero, se define ante la bulla como aquel que testa, testimonia, reflexiona, prueba desperdicios. Pero luego la bulla no deja aquilatarse al guano²⁶. Impide la transformación, la alquimia, de las heces en oro, de los excrementos en el paradigma del valor y el sentido. Una alquimia paradójica pues el oro en la poesía de Vallejo es plenitud y carencia: “nos cubriremos con el oro de

como tal. El tipo de pensamiento que propone Heidegger para pensar la diferencia, la eventualidad del ser, *Andeken* (la memoria entendida como desarraigo, la memoria de un olvido), redescubre, hace presentes, o quizás repite y performa, el primordial acto en el cual el ser abre el horizonte dentro del cual los entes pueden aparecer. Todo lo que vemos como estructura, por ejemplo, la esencia de la verdad como conformidad de la proposición al ser, es un acontecimiento, una histórica apertura del ser. Para Alain Badiou la verdad es del orden de lo que adviene: carece por lo tanto de toda ley, de todo sentido, de todo valor. La verdad más que añadirse se subtrae de los conjuntos históricos constituidos. Se separa de la opinión que pretende reducirla a una particular situación histórica y cultural. El verdadero acontecimiento, el acontecimiento-verdad, emerge del vacío de la situación, de su inherente inconsistencia. El acontecimiento tiene el carácter de un escándalo, una caótica intrusión que carece de un lugar propio en el estado de cosas existentes. Su único lugar posible es el estar fuera de lugar.

²⁵ Me refero aquí al artículo de Althusser, L., “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Freud y Lacan, Nueva Visión, Buenos Aires. 1988.

²⁶ “guano. Del quechua *wánu* ‘abono’. 1. m. Materia excrementicia de aves marinas, que se encuentra acumulada en gran cantidad en las costas y en varias islas del Perú y del norte de Chile, y que se utiliza como abono en la agricultura. 2. m. Abono mineral fabricado a imitación del guano. 3. m. Arg., Bol., Chile, Ec. y Perú. estiércol (lla materia orgánica en descomposición destinada al abono de las tierras) (RAE).

no tener nada”²⁷ dice en uno de sus poemas, “ánimas que buscan entierro de oro absurdo”²⁸, dice en “Retablo”. Riqueza de lo insignificante, de la nada.

En el propio “Retablo” y en su primera versión “Simbolista” (ambos poemas incluidos en *Los heraldos negros*), la entrada al reino interior, al poema simbolista²⁹, conlleva escaparse del ruido: “yo digo para mí: por fin escapo al ruido”³⁰. El reino interior es un mausoleo. Espacio de lo sagrado, de lo luctuoso, de la pérdida. Hay que abandonar el ruido para acceder a este espacio donde se canta al luto, al dolor, a lo sagrado. En el poema “Los pasos lejanos”, también incluido en *Los heraldos negros*, la ausencia de bulla se iguala a la soledad, en “Enereida” se afirma como una victoria sobre el vacío: “habrá bulla triunfal en los Vacíos”³¹. La bulla representa un momento de plenitud, de alegría familiar, de convivencia sana y ruidosa opuesta al espacio de enunciación del poeta concebido como espacio de la ausencia, de la pérdida.

El poema LXI de *Trilce* es un poema del regreso. El sujeto vuelve a su casa que abandonó en la mañana y en el momento de su regreso a casa “[e]stá cerrada y nadie responde”³². El umbral está marcado por el duelo: “[...] ¿Y este duelo/ que enmarca la portada”³³. La bulla, también, en este poema es antitética al luto, a la pérdida. La bulla proviene de las sencillas canciones de la hermana. Viene de la infancia, como en los dos poemas de *Los heraldos negros*. El sujeto, fuera de la casa, está en otro espacio y en otro tiempo. Ambas bullas, la que es interrupción y la que viene de la infancia y se asocia con un momento de plenitud ligado al pasado y ahora perdido, se oponen siempre a la voz poética que quiere testimoniar esa belleza que huye, que languidece, que alcanza su plenitud en el momento de la huida. Esta poética de la

²⁷ Vallejo, C., *Trilce*, op. cit., p. 215.

²⁸ Vallejo, C., *Obra poética*, ed. de Américo Ferrari, Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo; Rio de Janeiro y Lima, ALLCA XX, 1996, p. 92.

²⁹ José Martí en un poema emblemático de la estética modernista que propone el ruido como sinécdote de los males morales que produce la ciudad: “Envilece, devora, enferma, embriaga/La vida de ciudad: se come el ruido, /Como un corcel la yerba, la poesía...” (Martí, J., *Poesía completa. Tomo I*, La Habana, Letras Cubanas, 2014, p. 191). La poesía, en una primera lectura de este poema, se presenta como devoradora de ruidos. El reino interior del poema crea silencio y ritmo en el medio de la agitación urbana, abre un espacio, en la urbe moderna para el lenguaje cósmico, “el universo habla mejor que el hombre” (Ibid., p. 186), dirá en otro de sus poemas el escritor cubano. Pero existe otra lectura plausible para este poema, la poesía se alimenta de estos ruidos urbanos y al digerirlos los sublima y decanta. El antagonista por excelencia de la poesía, el ruido, convertido también en su alimento. Vallejo nos presentará la escena de defecación de estos ruidos. Ruido en el vientre, ruido en el ambiente. Ruidos que no dejan defecar los ruidos consumidos. Lo que en Martí se presenta como un proceso digestivo-redentor, Vallejo lo describe en su dimensión excremental.

³⁰ Vallejo, C., *Obra poética*, op. cit., p. 92.

³¹ Ibid., p. 112.

³² Vallejo, C., *Trilce*, ed. de Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 1993, p. 285.

³³ Ídem.

pérdida, del escape, del ocaso del sentido y del ser, es la poética barroca. *Trilce* vía sus ruidos, sus bullas, podría ser leído como una crítica a la poética del barroco.

Poco a poco, esta bulla, estos ruidos, van a fundar un nuevo decir. Las voces que pueblan este poema, el poemario podría ser descrito con justicia como una cámara de ecos, son voces sin un contexto identificable. Estar fuera de contexto parece ser su característica. Enajenadas de su lugar, las palabras parecen sacadas de sus quicios. Parecen venir de otro lugar. Parecen estar ocupando el espacio del poema temporalmente. Más que de tiempo, se podría hablar de sentencia. El espacio poético es un espacio de encierro: “Oh las cuatro paredes de la celda/ Ah las cuatro paredes albicantes/ que sin remedio dan al mismo número”³⁴. Más que reino interior, cárcel. El poema es el espacio de la cárcel y del confinamiento. Las voces parecen estar atrapadas en el poema. Las palabras parecen estar haciendo tiempo, matando el tiempo (dos expresiones muy usadas en la jerga carcelaria). El tiempo del encierro no transcurre. Se llama lo mismo, dice otro poema. El tiempo en la cárcel solo se aniquila, se destruye: “Mediodía estancado entre relentes”³⁵. Roland Barthes define ese espacio de ruidos como una palabra que eterna, soberbiamente, está fuera de la frase. Estar fuera de la frase implica (y sigo glosando a Barthes) estar fuera de una jerarquía. Fuera de la sujeción, fuera de la *sentence*, de lo sentencioso, de la sentencia, agrego yo. El afuera no es un contexto, tampoco es la trascendencia. Es un acontecimiento que irrumpe en el claustrofóbico espacio poético. El acontecimiento está fuera de la ley, del orden, del sentido. Es una fundación sin fundamento.

El poema intenta inventarle rostros a este afuera radical. “Quién hace tanta bulla”, dice el primer poema, “Quién ha encendido fósforo!”³⁶, dice otro, “Quién clama las once no son doce”³⁷, exclama un tercero. Darle rostro a lo inanimado, darle rostro a lo muerto (aquí sería esencial la figura de la madre: la muerta inmortal, la tahona estuosa): prosopopeya, apóstrofe. Este poema nos narra la figuración y desfiguración de la voz sin la cual la ficción de la autonomía poética sería inconcebible.

4. Sobre la deixis y la anatopía

VALLEJO INCLUYE la siguiente historia en su *Carnet* de 1934 que luego aparecerá en su libro *Contra el secreto profesional*:

³⁴ Ibid., p. 107.

³⁵ Ibid., p. 48.

³⁶ Ibid., p. 191.

³⁷ Ibid., p. 250.

El chico que dijo, señalando el sexo de su madre: mamá, tienes pelo aquí

La madre le dio un manazo: ¡Chut! mozo liso.

El chico vio, sin embargo, una cosa existente y su conocimiento fue roto y controvertido por su propia madre, cuya palabra le merecía toda fe. Aquí está la raíz de la farsa social y de los fracasos de la historia y de la lucha de los hombres.³⁸

¿Cómo se escribe y se lee cuando la lengua materna rompe y controvierte nuestro conocimiento?

Vallejo propone leer la lengua materna como interdicto en su doble sentido: como lugar de veda y prohibición y como falso decir, decir a medias, entre dicho, entre lo dicho. Lugar de fisuras, grietas, síntomas. La farsa social, los fracasos de la historia y la lucha entre los hombres son producidos por ese interdicto constituido por la lengua madre. Sospecha ante una palabra que está marcada, contaminada, por esa contradicción que implica hablar en la lengua que nos niega el conocimiento.

La escena fundacional contada por Vallejo tendría cierta afinidad con el misterio de Eleusis³⁹: prohibición de revelar en palabras lo visto, oído, sentido. La solución al problema sin embargo sería diferente. La infancia⁴⁰ del lenguaje (esa experiencia sin lenguaje, impronunciable) es presentada en los ritos de Eleusis como misterio y secreto. El límite del lenguaje constituye su propia fundación, el silencio, el no poder decir ciertas cosas, le garantiza a la palabra en sus momentos de inspiración (la revelación, el éxtasis, la poesía) su carácter sagrado y su plenitud. El origen en Vallejo más que principio es interrupción, más que fundación, ruptura y controversia, más que misterio, falsedad, hipocresía, lucha.

El poema XIV constituye un lugar ejemplar para pensar esta ruptura (entre experiencia y lenguaje) y por lo tanto ocupa un lugar central, en mi opinión, en la poética de *Trilce*.

XIV

Cual mi explicación.

Esto me lacera de tempranía.

Esa manera de caminar por los trapecios.

Esos corajosos brutos como postizos.

³⁸ Vallejo, C., "Contra el secreto profesional", *Ensayos y reportajes completos*, Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, p. 532.

³⁹ Para las referencias al mito de Eleusis, cf. Agamben, G., *El lenguaje y la muerte*, Valencia, Pre-textos, 2002.

⁴⁰ Para el concepto del infante y de la infancia del lenguaje, cf. Agamben, G., *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

Esa goma que pega el azogue al adentro.
Esas posaderas sentadas para arriba.
Ese no pudo ser, sido.
Absurdo.
Demencia.
Pero he venido de Trujillo a Lima
Pero gano un sueldo de cinco soles⁴¹

Empiezo mi lectura con un ejercicio arbitrario (no hay entradas privilegiadas para iniciar la lectura de un poema de *Trilce*): repetir la primera palabra de cada verso: Cual, Esto, Esa, Esos, Esa, Esas, Eso, Absurdo, Demencia, Pero, Pero. Lo primero que salta a la vista es la presencia de seis pronombres demostrativos. Protagonismo de la deixis, de la función indicativa del lenguaje. Poema que señala enfáticamente su propio lugar de enunciación. Poema sobre el propio tener lugar del lenguaje.

El lenguaje a través de los *shifters* (pronombres personales, demostrativos) indica el lugar propio como un no lugar. Decir yo, o decir esto, aquello, eso, indica el acontecimiento del lenguaje, el acto de tomar la palabra. Estos conceptos ocasionales⁴² nos invitan a no pensar nunca lo mismo cuando lo aplicamos. Su única significación es circunstancial. Conceptos que cambian según cambie el hablante, sólo adquieren sentido dentro de un acto de enunciación particular. Fractura entre el mostrar y el decir, entre la indicación y la significación.

El *experimentum linguae* de Vallejo en Trilce XIV comparte algunos de los rasgos señalados anteriormente: un lenguaje que señala su propio tener lugar como lugar permeado por la negatividad, por la nada. ¿Cómo se indica en este poema el tener

⁴¹ Vallejo, C., *Obra poética*, op. cit., p. 91.

⁴² Se podría hacer una historia del pensamiento, tanto filosófico como lingüístico, contemporáneo a partir del problema de la deixis. Esta hipotética historia se debería iniciar con el capítulo dedicado a la certeza sensible en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel. La arquitectura de las *Investigaciones Lógicas* de Husserl se basa en el intento de subordinar los singulares actos de significación al significado ideal de un enunciado que le sirve como modelo y prototipo. Esta arquitectura, sin embargo, se ve amenazada por un tipo de enunciado que Husserl define como esencialmente ocasionales. En este tipo de enunciados es necesario orientar el significado real de la expresión hacia la ocasión, al hablante y a la situación comunicativa. Solo al mirar las circunstancias que constituyen la situación comunicativa de estos enunciados se puede delimitar su sentido, estas circunstancias incluyen al hablante, al contexto y al oyente o receptor. Ortega, en *Historia como sistema*, siguiendo a Husserl, define a estos conceptos como ocasionales y habla de ellos en los siguientes términos: “hay conceptos que algunos denominan «ocasionales». Así el concepto ‘aquí’, el concepto ‘yo’, el concepto ‘este’. Tales conceptos o significaciones tienen una identidad formal que les sirve precisamente para asegurar la no-identidad constitutiva de la materia por ellos significada o pensada. Todos los conceptos que quieran pensar la auténtica realidad —que es la vida— tienen que ser en este sentido ‘ocasionales’. Lo cual no es extraño, porque la vida es pura ocasión, y por eso el cardenal Cusano llama al hombre un *Deus occasionalis*” (Ortega y Gasset, J., *Obras Completas. Tomo VI*, Madrid, Revista de Occidente, Taurus, 2006, p. 67).

lugar del lenguaje, qué tipo de este (ese, esa, eso, etc.) nos propone el poema? Ese no puede ser, sido. Imposibilidad de lo real (en el lenguaje), omnipresente realidad de lo imposible. El tener lugar del lenguaje como exclusión: fuera del sentido, de la razón y de la lógica. Las palabras están fuera de quicio (“posaderas sentadas para arriba, absurdo, demencia”). No se puede hablar aquí de utopía (el no lugar como el mejor lugar: el lugar infinito) ni de *heterotopía* (espacio de la apertura, de lo múltiple, de lo diferente), sino de *anatópía* (el lugar del fuera de lugar, el lugar de la enajenación, el afuera como único lugar legítimo). La experiencia, lo vivido, lo cotidiano, tiene una relación adversativa con este lenguaje. La experiencia es una anomalía, exceso o defecto, que acontece fuera de este lenguaje. Adversaria de este lenguaje no representa, sin embargo, una alternativa a él. La experiencia también carece de sentido: miseria, absurdo, demencia de la vida cotidiana. Lo vivido no puede ser la explicación, ni la fundación de ningún lenguaje; el lenguaje tampoco puede ser objeto de ninguna experiencia. Ruptura y controversia entre la vida y la poesía. Experiencia sin lenguaje, lenguaje sin experiencia. ¿Cómo leer esta no relación, esta relación basada en el no?

El lenguaje en la poesía de Vallejo nos controvierte y rompe un conocimiento, pero nos ofrece un saber: el saber de un lugar. Un lugar fuera del poema, del poemario, del sentido. Fuera del poema y del sentido, pero dentro de este mundo. Un lugar cuya principal virtud es quedar lejos, afuera. El lugar del fuera de lugar. El afuera como el único lugar habitable.

Fuera del libro que hemos venido comentando, tanto desde el punto de vista espacial como temporal, aparece un poema que lleva el mismo título del libro de Vallejo, “Trilce”⁴³ y que ilustra lo que he venido diciendo:

Hay un lugar que yo me sé
en este mundo, nada menos,
adonde nunca llegaremos.

Donde, aun si nuestro pie
llegase a dar por un instante
será, en verdad, como no estarse.

Más acá de mí mismo y de
mi par de yemas, lo he entrevisto
siempre lejos de los destinos.

⁴³ Américo Ferrari en nota a pie de página da los datos respecto a la publicación de este poema: “Publicado en *Alfar*, La Coruña, n. 33, octubre de 1923 p. 19” (Vallejo, C., *Obra poética*, op. cit., p. 295).

Ya podéis ir a pie
o a puro sentimiento en pelo
que a él no arriban ni los sellos

El horizonte color de té
se muere por colonizarte
para su gran Cualquiera parte

Mas el lugar que yo me sé,
en este mundo, nada menos,
hombreado va con los reversos.

- Cerrad aquella puerta que
está entreabierta en las entrañas
de ese espejo- ¿Esta? -No; su hermana
-No se puede cerrar. No se
puede llegar nunca a aquel sitio

do van en rama los pestillos

Tal es el lugar que yo me sé⁴⁴

El lugar a que aluden estos versos queda fuera del poema y del sentido, pero dentro de este mundo, como ya se dijo, aunque nunca se llegará a él. Se le puede entrever más acá de uno mismo, pero no es un espacio interior. Vive en el afuera, en la misma intemperie de donde salía la bulla que amenazaba, que no dejaba testar. El mejor lugar que se sabe este poema nace donde mismo aparecía el obstáculo que impedía el cantar.

En las *anatópias*, el ideal y el ídolo son la cara y la cruz de una misma moneda.

⁴⁴ Ibid., p. 364.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G., *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- Agamben, *El lenguaje y la muerte*, Valencia, Pre-textos, 2002.
- Althusser, L., *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
- Apolodoro, *Biblioteca*, Madrid, Gredos, 2002.
- Bacon, F., *Novum Organum*, New York, P. F. Collier & Son, 1911.
- Badiou, A., *San Pablo: La fundación del universalismo*, Madrid, Anthropos, 1991.
- Barthes, R., *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1982.
- Blanchot, M., *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Avila Editores, 1959.
- Colli, G., *La sabiduría griega III*, Madrid, Trotta, 2010.
- Borges, J.L., “Una vindicación de la Cábala”, *Obras Completas. Tomo I*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996, pp. 209-213.
- Deleuze, G., *Lógica del sentido*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Flaubert, G., *Cartas a Louise Colet*, Madrid, Siruela, 2003.
- Gadamer. H-G., *Verdad y Método I*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- García Gual, C., *Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII-IV A. C*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Gilson, Étienne, *La filosofía de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1958.
- Heidegger, M., *Aportes a la filosofía. Acerca del Evento*, Buenos Aires, Editorial Almagesto y Editorial Biblos, 2003.
- Hesíodo, “Teogonía”, *Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 2006.
- Kirk, G. S, Raven, J. E. y Schofield, M., *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos, 2003.
- Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J-L., *El absoluto literario*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.
- Mallarmé, S., *The Book*, Cambridge, Exact Change, 2018.
- Mallarmé, S., “Oxford. Cambridge. La música y las letras”, *Prosas*, Madrid, Alfaguara, 1987, pp. 200-226.

- Martí, J., *Poesía completa. Tomo I*, La Habana, Letras Cubanas, 2014.
- McGuirk, B., “From ecriture to oralite in Cesar Vallejo’s Trilce I”, *The poetry and poetics of Cesar Vallejo*, Wales, The Edwing Mellen Press, 1997.
- Nietzsche, F., *Obras Completas. Vol. IV*, Madrid, Tecnos, 2016.
- Ortega y Gasset, J., *Obras Completas. Tomo VI*, Madrid, Revista de Occidente y Taurus, 2006.
- Ortega, J., *La teoría poética de Cesar Vallejo*, USA, Del Sol Editores, 1986.
- Platón, *República*, Madrid, Gredos, 1988.
- Poe, E. A., “The Philosophy of Composition”, *Edgar Allan Poe: Poetry, Tales, and Selected Essays*, New York, Library of America, 1996, pp. 1373-1386.
- Rowe, W., *Hacia una poética radical*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996.
- Sarna, N.M., *The JPS Torah Commentary. Genesis*, New York, The Jewish Publication Society, 1989.
- Schlegel, F., *Ideas con las anotaciones de Novalis*, Valencia, Pre-Textos, 2011.
- Snell, B., *El descubrimiento del espíritu*, Acantilado, Barcelona, 2007.
- Tatarkiewicz, W., “Creación: historia de un concepto”, en *Criterios*, nº 30, julio-diciembre, 1993, pp. 238-257.
- Vallejo, C., “Contra el secreto profesional”, *Ensayos y reportajes completos*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, pp. 477-535.
- Vallejo, C., *Obra poética*, ed. Américo Ferrari, Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro y Lima, ALLCA XX, 1996.
- Vallejo, C., *Trilce*, ed. Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 1993.
- Žižek, S., *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1992.

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2022.31.002>
Bajo Palabra. II Época. N°31. Pgs: 49-70