



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

EL SILENCIO DE LO INDECIBLE EN *EL TURNO DEL  
AULLANTE* DE MAX ROJAS

Tesis para obtener el grado de  
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA:

LIC. JAVIER MORALES ROSAS

DIRECTOR: DR. ALÍ CALDERÓN FARFÁN

DICIEMBRE 2022



*A mis padres*

*A Clémentine, c'est pour toujours*

## **Agradecimientos**

Esta investigación no habría sido posible sin el apoyo del Consejo de Ciencia y Tecnología (CONACyT) y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, mi alma máter, a quienes manifiesto mi más profundo agradecimiento.

Asimismo, agradezco al Dr. Alí Calderón, mi director de tesis, por su inestimable ayuda en la realización de este proyecto; al Dr. Mario Calderón, por su disposición para orientarme y por su lectura atenta; así como al Dr. Alejandro Palma, por sus valiosos comentarios a este trabajo y por sus consejos que sin duda me acompañarán a lo largo de mi vida académica.

Finalmente, un agradecimiento especial a mis padres, siempre presentes; y a Clémentine, quien me acompañó de principio a fin en esta etapa y creyó en mí siempre.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	5
<b>1. La poesía del silencio</b> .....	10
1.1 Una aproximación al silencio .....	10
1.2 El silencio en la poesía europea .....	14
1.3 El silencio en la poesía latinoamericana .....	28
<b>2. De la indeterminación al silencio: dos paradigmas</b> .....	42
2.1 La indecibilidad en la poesía.....	42
2.2 De la indeterminación a la imposibilidad del decir .....	43
2.3 Dos paradigmas de la poesía del silencio .....	47
2.3.1 Lo inefable.....	49
2.3.2 Lo indecible.....	51
2.3.3 Poesía y mística de lo inefable .....	56
2.3.4 Negatividad lo indecible.....	62
<b>3.El silencio indecible en <i>El turno del aullante</i> de Max Rojas</b> .....	67
3.1 Los silencios en <i>El turno del aullante</i> .....	67
3.1.1 El silencio como tema .....	72
3.1.2 Superación de los límites del entendimiento.....	77
3.1.3 El repliegue de la palabra .....	77
3.1.4 Desmesura y compulsión del decir .....	83
3.2 Figuras de lo indecible .....	94
3.2.1 Neologismo .....	95
3.2.2 Repetición.....	101
3.2.3 Reticencia.....	104
<b>Conclusiones</b> .....	108
<b>Bibliografía</b> .....	111

## Introducción

La importancia del silencio en la literatura del siglo XX es una verdad incontestable a la que no pocos críticos se han abocado intentando dilucidar uno de los fenómenos más complejos en este campo. Sin embargo, la tarea no es fácil ya que adentrarse en las manifestaciones del silencio requiere indudablemente de una revisión multidisciplinaria que abarque los factores sociales, históricos, filosóficos y artísticos que se suscitaron en el paso de la modernidad a la posmodernidad. En efecto, el interés que este tema ha suscitado en las últimas décadas está relacionado con la necesidad de “recuperar” el silencio en una época —la nuestra—, en que la hiper comunicación (y la incomunicación), la saturación de mensajes y el exceso de ruido han provocado una deriva existencial. El hombre se siente anonadado por una masa ingente de palabras que carecen de valor y, por ende, se ha acrecentado la desconfianza en el lenguaje. Ante este panorama, el silencio parece la alternativa más viable para encontrar reposo o, por lo menos, un espacio de libertad.

El carácter benéfico del silencio, a pesar de ser el más difundido en la actualidad, es, no obstante, apenas una de las facetas de un fenómeno en extremo complejo que admite varias expresiones. Si se piensa, por ejemplo, en el silencio resultante de una pérdida, de un duelo, de una tragedia, o de una catástrofe personal, se advierte de inmediato que lo que ahí sucede está lejos de constituir un silencio liberador; antes bien, se trata de un silencio que enmudece al hablante. En esos casos, el sujeto se encuentra avasallado ante un hecho que lo rebasa en todos los sentidos y que le impide expresarse, es decir, padece la insuficiencia del lenguaje.

Este tipo de experiencias han merecido gran interés por parte de la crítica a partir de los genocidios y conflictos bélicos de gran escala ocurridos durante el siglo pasado debido a que los testimonios de los sobrevivientes hicieron evidente que el lenguaje era insuficiente e ineficaz para contar las atrocidades humanas. Particularmente, las dos guerras mundiales vividas en Europa hicieron que los relatos de las víctimas que escaparon de la muerte fueran estudiados a la luz de nuevas teorías. Así surgió la noción de “lo indecible”, un término que se ha utilizado para describir fenómenos como los que se mencionaron antes, pero que en los estudios literarios no ha sido utilizado suficientemente para analizar obras en las que se cuenta una catástrofe personal. Estamos, pues, ante una manifestación del silencio que ya desde ahora se intuye negativa, en oposición a otra que podría ser positiva.

Considerando que el fenómeno planteado, a saber, la doble manifestación del silencio, se ha vuelto una parte constitutiva de la poesía principalmente a partir del siglo XX, es posible comenzar a perfilar dos caminos: el primero relacionaría al silencio con lo *inefable* y, por ende, con la mística y la poesía del pensamiento; el segundo estaría más cerca de lo *indecible* y a la poesía experimental que atenta contra el logocentrismo y que tiene como objeto llevar a la palabra a los límites de la expresión.

El presente trabajo intenta abrir una línea de investigación vinculada con el silencio de lo *indecible*, entendido como un horizonte que está más allá del lenguaje y que, en la poesía, se manifiesta por una extrema tensión de las palabras. El objeto de estudio es el poemario *El turno del aullante* de Max Rojas (editado por el propio autor en 1971 y publicado por la editorial Claves Latinoamericanas en 1983), una obra ya clásica en la tradición mexicana, sobre la cual se han escrito algunos comentarios que enfatizan su riqueza léxica y cierta influencia barroca en la creación de neologismos pero que no ha sido estudiada desde

la perspectiva de lo indecible. Vicente Quirarte, por ejemplo, en el prólogo de su antología de poetas de la generación de los 40, escribe unas líneas sobre el estilo de Max Rojas:

Su riqueza y experimentación lingüísticas no son sus fines últimos, más que en casos como el de Max Rojas, cuyo poema aquí incluido es una fusión de la mejor poesía meditativa —las epístolas de Francisco de Aldana o las Églogas de Garcilaso— con un ritmo y una riqueza léxica envidiables. (10)

Si bien lo dicho por el crítico mexicano es acertado, su reflexión deja a un lado el hecho de que la experimentación léxica (cuando no tiene un objetivo lúdico) siempre conlleva una crítica, de modo que la creación de neologismos en la obra de Max Rojas no puede ser el fin, sino el medio para problematizar la crisis del lenguaje en la época contemporánea. En cambio, más cercano a nuestro enfoque, Mario Calderón considera a la poesía de nuestro autor de la siguiente manera:

Su poesía, en cuanto al contenido, es fruto de su inconformidad con el mundo. Su malestar provoca un estado emotivo que hace brotar la poesía al tensarse la lengua mediante su primera articulación. La poesía, en ese estado de furia, desemboca en aliteraciones y formas de la lengua, algunas que han sido ya seguidas por otras palabras, como volvido, agonición, crujición, etcétera. Y otras que constituyen verdaderos neologismos como hoyancó, agonir, anohecí, bajadura y otras. Sin embargo, lo poético, lo extra se encuentra definitivamente en la emotividad. (párr. 7)

Inconformidad contra el mundo, pero también —se reitera— contra el lenguaje. La poesía de Max Rojas se instala en un permanente deseo de trascender los límites de la expresión. Sin embargo, esta tentativa está impelida por la emotividad, como bien señala

Mario Calderón; en otras palabras, no se puede separar la experimentación léxica del motivo que produce la transgresión: la urgencia lírica. Por ello, estudiar el silencio desde la perspectiva de las fronteras del lenguaje necesita profundizar en las relaciones entre emotividad y lo indecible.

Para conseguir este fin, en el primer capítulo de la presente investigación se propondrá un acercamiento general al fenómeno del silencio, observando su evolución en la poesía a partir de la modernidad tanto Europa como en Latinoamérica. De tal suerte, se verá cómo hubo una continuidad desde los simbolistas hasta los vanguardistas, quienes pusieron en tela de juicio el poder de la palabra e introdujeron poéticas radicales cuyo objetivo era la anulación del sentido, siempre con el diagnóstico implícito de un menoscabo de la poesía, incapaz de dar cuenta de la compleja realidad de su tiempo.

En el segundo capítulo se expondrá teóricamente el concepto de lo *indecible*, en oposición a lo *inefable*, un binomio planteado por el filósofo y musicólogo francés Vladimir Jankélévitch y que constituye un elemento central en esta investigación. Asimismo, para profundizar en el tema, se mencionarán otras aportaciones que algunos críticos franceses y estadounidenses han elaborado al respecto, más enfocadas en la poesía. La oposición de los términos será fundamental para poder entender las dos maneras de hacer frente a aquello que está más allá del lenguaje. Distinguir las características de lo *indecible* nos permitirá ulteriormente rastrear su huella en la poesía de Max Rojas.

Finalmente, el tercer capítulo es un análisis de *El turno del aullante* con base en los términos propuestos en el marco teórico. El acercamiento pondrá énfasis en los elementos tanto temáticos como formales que revelan una tensión de las palabras. Los resultados



comprobarán la viabilidad de aplicar la metodología de esta investigación en otras obras cuya composición también emane de lo indecible.

## 1. La poesía del silencio

### 1.1 Una aproximación al silencio

Durante el siglo XX, uno de los fenómenos más importantes que marcó una inflexión en el curso de las artes en general ha sido la presencia del silencio no sólo como un concepto cuya meditación se volvió necesaria a partir de un conjunto de factores históricos, sino como una estrategia discursiva. La historia de la ascensión y puesta en práctica de algo que podría denominarse las *manifestaciones del silencio* en las artes ha sido un largo proceso que tomó relevancia en los comienzos del siglo pasado, pero que hunde sus raíces en el siglo XIX<sup>1</sup>.

De hecho, el creciente interés en torno al silencio no ha sido exclusivo de las artes, sino que ha sido un campo de investigación fructífero, abordado desde disciplinas tan diversas como la historia, la psicología, la filosofía del lenguaje, la semiótica, etc.<sup>2</sup> Incluso dentro de las artes, cada una ha desarrollado sus propias reflexiones sobre este concepto; así, se puede hablar del silencio en el cine, en el teatro, y aun del “silencio pictórico”<sup>3</sup>. No obstante, por obvias razones, es en la literatura y en la música donde el silencio ha adquirido una gran preponderancia, debido a que ha impulsado una revolución expresiva en el seno de sus dos principios fundamentales: la palabra y el sonido<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Si se considera el concepto de *silencio* de una manera más amplia y desde un enfoque histórico es posible trazar una genealogía del silencio desde la Antigüedad, como lo ha hecho Alain Corbin en su libro *La historia del silencio: Del renacimiento a nuestros días*.

<sup>2</sup> Juan Manuel Rave, en su trabajo *Hacia una retórica y poética del silencio*, ha trazado un panorama de los múltiples acercamientos teóricos que se han hecho sobre el tema, de los cuales, advierte, pareciera que es necesario tener un “espíritu transdisciplinario” si se quiere abordarlo.

<sup>3</sup> Marcela Labraña, retomando las ideas de Amorós, menciona que el silencio en las artes no depende únicamente de la palabra o el sonido ya que, en la pintura o la arquitectura, aquel puede sugerirse mediante la sinestesia; así, “la desnudez, la ausencia de decoración, los fondos blancos o los monocromos equivaldrían a los silencios acústicos” (29).

<sup>4</sup> Debido a la dificultad de aprehender la noción, si se quiere profundizar en los problemas derivados de la conceptualización del silencio, valdría la pena acercarse a la línea de investigación que está desarrollando

Por otra parte, en la época contemporánea, estudiar el silencio (y sus fenómenos circundantes) se ha vuelto un tema recurrente para comprender una buena parte de los malestares de nuestra cultura, sumida en el auge de los medios de comunicación, la aceleración de la vida y la dispersión de la conciencia. César Moreno Márquez, en este sentido, señala que, por una parte, se encuentra “la inflación icónica y lingüístico-expresiva en las entrañas de nuestra ya monstruosa y “surfeadora” sociedad hipercomunicativas” (30) y, por otra, “el programa sistemático de *exteriorización y transparencia* de la vida de la conciencia” (30). Del mismo modo, Alain Corbin, en el preludio a su *Historia del silencio* apunta: “Lo esencial de la novedad reside en la hipermediatización, en la conexión continua y, por lo mismo, en el incesante flujo de palabras que se le impone al individuo y lo vuelve temeroso del silencio” (8). Este tipo de reflexiones se inscriben en el marco de la teorización en torno a los efectos de la posmodernidad en todos los ámbitos de la vida, pero sobre todo en la comunicación; y es sin duda un campo de investigación que sigue dando frutos hasta la actualidad.

En este orden de ideas, no sería exagerado que el presente fuera visto como una época dominada por la “primacía del silencio”, el cual es considerado como una defensa en contra del exceso comunicativo y el ruido. Sin embargo, más allá de estas aproximaciones psicológicas o incluso espirituales, es necesario enfatizar desde ahora que el silencio es un fenómeno complejo que no resiste a la categorización ni a la definición unívoca. Antes bien, como se verá en el desarrollo de esta investigación, el silencio en el campo de las artes —y más específicamente en la literatura— responde a factores de origen histórico (crisis del

---

Faustino Oncina, quien, influenciado por la escuela de Koselleck, plantea la necesidad de estudiar el silencio en la Historia de las Ideas.

lenguaje, mutismos posteriores a conflictos bélicos, etc.), pero también a circunstancias personales que pueden variar considerablemente (anhelos místicos, dificultad expresiva, etc.). Por tal razón estudiar el silencio en la literatura se ha vuelto tan fundamental: es el terreno que manifiesta mejor que ninguno la relación que el hombre mantiene con el lenguaje.

Con todo, es necesario reiterar que el silencio de la literatura es apenas una expresión del silencio en las artes. Al respecto, Susan Sontag, en uno de los ensayos más influyentes sobre el tema, *La estética del silencio*, afirma que, en el estado actual del arte, este “debe orientarse hacia el antiarte, hacia la eliminación del ‘sujeto’ (el ‘objeto’, la ‘imagen’). Hacia la sustitución de la intención por el azar, y hacia la búsqueda del silencio” (15). Esta posición radicalizada constituye, según Sontag, la única manera de llevar a cabo la trascendencia —a la manera de los místicos—, para la cual el arte constituye un enemigo; luego, se hace imperativo integrar la destrucción. La autora de *Estilos radicales* es tajante: “En la obra de arte individual ingresa un nuevo elemento que se convierte en parte integrante de ella: la exhortación (tácita o explícita) a abolirla y, en última instancia, a abolir el arte mismo” (16). A lo largo del presente trabajo se verá cómo se ha gestado esta poética de la negación en la literatura y, particularmente, en la poesía, un terreno en el que quizás se ha reflejado de manera más extrema la crisis de su propio código: el lenguaje.

En efecto, en la colindancia entre el quiebre de la comunicación, el colapso de los valores occidentales, la destrucción del paradigma logocéntrico y la paradójica acumulación de las palabras *desvirtuadas* —que derivan en un ruido (carencia de sentido)—, la escritura se ha sumergido en el silencio, al grado de considerarlo como el rasgo que mejor define a la

literatura del siglo pasado<sup>5</sup>. Más aún, esta literatura no ha dejado de evolucionar y radicalizar sus tentativas, de modo que podría hablarse de una “literatura negativa”, de una literatura del “no”. Ausencia, ilogismo, absurdo, fragmento, silencio. Esos rasgos que ahora nos parecen habituales no son más que una exacerbación del movimiento emancipatorio que se efectuó en el seno de la literatura para desprenderse de un lenguaje agotado e insuficiente.

De manera particular, la poesía ha sido un género que ha experimentado más cambios durante la modernidad; situada en el centro de muchos de los grandes movimientos de vanguardia ha incorporado al silencio como uno de sus elementos más importantes tanto en el nivel temático como en el compositivo<sup>6</sup>. A reserva de explicar sus distintas manifestaciones en el desarrollo de esta investigación, lo que vale la pena mencionar desde ahora es que el silencio en la poesía —aun en los ejercicios más radicales— ha sido *constitutivo o comunicativo*, es decir que no ha logrado destruir la palabra, a pesar de que en distintos programas de vanguardia se proclame la destrucción o el fin de la poesía por medio del silencio (con todos sus recursos posibles). De hecho, esta aporía que consiste en introducir el silencio por medio de palabras en realidad es un mecanismo para mostrar los límites de la representación, como lo señala Mario Aznar Pérez: “La poética que postula una difícil —si no imposible— referencialidad literaria, remite, enunciando las fronteras del lenguaje, a lo que se halla más allá de estos límites” (*En el centro* 291). Esta caracterización que se va esbozando hasta aquí permite entender cuál es el silencio que interesa en este trabajo: no

---

<sup>5</sup> Al respecto, no se puede olvidar que este proceso tiene como correlato el desarrollo de las vanguardias históricas, durante las cuales se experimentó una crisis de la representación y del sentido. Todos estos caminos también apuntaron en gran medida hacia el silencio.

<sup>6</sup> En virtud de ello, no es casual que gran parte de los estudios literarios sobre el silencio se enfoquen en la poesía, un género que por su naturaleza le ha concedido gran valor a la pausa y el espacio tipográfico, dos elementos que tienen una relación directa con el silencio. No obstante, a pesar de esta casi exclusiva atención, llama la atención que no exista una tipología que sistematice los silencios en la poesía.

aquel que busca superar el entendimiento en busca de una verdad suprema más allá del lenguaje, sino aquel que denuncia la imperfección e insuficiencia de la palabra. “La enunciación de esta falla es su denuncia, pero al hacerlo con el mismo instrumento que se critica (el lenguaje) lo revivifica. De esta manera las escrituras aquí convocadas *figuran* o *encarnan* la crisis del lenguaje, pero no la re-presentan en sentido mimético” (Aznar, *En el centro* 291).

La potenciación de posibilidades expresivas del lenguaje por medio del silencio se logra en muchos casos mediante mecanismos complejos que alteran varios niveles de la lengua con el objetivo de llevarla a la frontera con lo indecible. Desde esta perspectiva el silencio sería, más que una palabra o un tema, un horizonte, como lo entiende Éric Dazzan: “Instaurer le silence au cœur du projet poétique, c’est renvoyer le poème à l’absence et au manque, sinon à l’échec et à la impuissance” (4). Así, estudiar este fenómeno nos permitirá entender cómo se articula un poema en el que la imposibilidad de nombrar se materializa en todos los niveles del lenguaje. Sin embargo, antes de profundizar en ese análisis, es importante atender al proceso histórico por el cual se ha producido la pérdida de confianza en la palabra durante el siglo XX.

## 1.2 El silencio en la poesía europea

Casi todos los estudios que intentan trazar la evolución del silencio en la poesía moderna coinciden en señalar al simbolismo como punto de partida. Jean Michel Maulpoix, por ejemplo, considera que en el Romanticismo se apuntaba a lograr la transparencia y el poder religioso del Verbo (*Adieux* 29); en cambio, a partir del Baudelaire (cuya raíz “negativa”

viene desde Rimbaud), es decir, desde la segunda mitad del siglo XX, se multiplican las “poéticas de la ruptura” (*Adieux* 34). El simbolismo se gesta en un ambiente en el que se produce una disociación entre la realidad y el mundo subjetivo, y en el que la atención se concentra en la interioridad del poeta en aras de adaptarse a los movimientos líricos del alma, las ondulaciones de la ensoñación y los sobresaltos de la consciencia, siguiendo las premisas baudelaireanas (De la Motte 35). Esta cualidad de la poesía simbolista es fundamental para entender la desviación que se produjo en el lenguaje poético, a partir de Baudelaire, que desde entonces tendió hacia la autosuficiencia y la abstracción. Por supuesto, dicha postura implicó una crítica en torno al lenguaje:

Dans la deuxième moitié du XXe siècle, dans une interrogation sur les limites de la représentation qui caractérise les littératures de l’extrême... À partir du symbolisme, le mot n’est plus outil, il est objet. L’aspect « communication » de la langue est mis en doute, le texte devient autosuffisant. Porter l’attention sur le mot en tant qu’entité ontologique revient à postuler, en dernière instance, l’impuissance du langage à dire autre chose que lui-même. (Jurgenson 10)

Una de las consecuencias de este fenómeno fue la problematización sobre la *inefabilidad*, es decir, de la imposibilidad de verbalizar ciertas experiencias que sobrepasan el entendimiento. Según Aznar Pérez, este sería un rasgo presente en la mística y en la poesía romántica y posromántica, en las cuales el “decir indirecto” se volvió un recurso para sobrepasar los límites de la palabra poética por medio del uso del símbolo y la alegoría (*En el centro* 294). A esta aseveración habría que agregar la importancia de la imagen en el simbolismo.

Considerando la obra de Baudelaire como la más importante de este movimiento, es innegable que su poesía tiene una relación con el silencio en la medida en que se vincula con los tres recursos anteriormente mencionados. El objetivo del poeta era descifrar los secretos de la realidad por medio de correspondencias, lo cual era únicamente posible gracias a la palabra poética: ambición de carácter platónico en la que el poeta era una especie de médium que podía revelar los misterios. Sin embargo, por más ambicioso que fuera, el objetivo de la poesía baudelaireana se reveló como un fracaso, ya que evidenció justamente la incapacidad de la palabra para transmitir ciertas experiencias.

Para Yves Charnet, un especialista en el autor de *Las flores del mal*, el drama que encarna Baudelaire es aquel de un escritor habitado por un pintor que quiere “hacer ver con palabras”, de este modo: “L’épreuve qui conduisait Baudelaire de la fascination à la aphasie serait, dans cette perspective, exempleaire d’un irrémediable divorce entre le visible et le scriptible” (29). Ante la imposibilidad de conjugar perfectamente imagen y escritura, Baudelaire tuvo que naufragar en el silencio. De hecho, el concepto de *afasia*, mencionado en la cita de Charnet no deja de ser interesante por la connotación que mantiene con lo indecible y los límites del lenguaje y, porque, además, constituye uno de los grandes temas de la poesía moderna.

Es así que la poesía está amenazada de afasia ahí donde tanto se ha rarificado la lengua y se ha rondado los bordes del sinsentido. Tal riesgo resulta de la intensidad misma de la expresión poética, y es en la Modernidad, a partir de Baudelaire (cuando colapsa él mismo en 1866, golpeado por la afasia en Namur), cuando inicia. Discordante, la escritura poética debe ser una conquista frente a la palabra cotidiana, de la que se separa y a la que se opone. (Maulpoix, *Diccionario* 1)



En síntesis, al inicio de la modernidad, Baudelaire “pierde” el lenguaje, víctima de la afasia; Rimbaud abandona la poesía después de haber agotado los límites del lenguaje y constatar que su empresa no era suficiente para transformar radicalmente al hombre<sup>7</sup>, en ambos casos se constata una rendición ante lo indecible. Ahora bien, pese a que el silencio fue un elemento importante en los poetas simbolistas franceses, como se ha visto hasta ahora, quizás en ninguna obra se hizo patente como estrategia discursiva hasta la aparición del proyecto mallarmeano. La mayoría de los estudios sobre el tema considera a Mallarmé como el precursor de la escritura del silencio, ya que en su obra se atestigua un cambio fundamental: la destrucción del poema mediante la anulación de orden lineal, el fragmentarismo, el valor del espacio y el blanco y, por tanto, la aproximación de la poesía al silencio.

Se podría decir que, a partir de *Un golpe de dados* la modernidad asiste a su desintegración y abre la puerta a las múltiples manifestaciones que reflejarán su crisis. Como afirma Octavio Paz, se trata de reflejar la “Dispersión del hombre, errante en un espacio que también se dispersa, errante en su propia dispersión. En un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos heterogéneos, el yo también se disgrega” (*El arco* 260).

Sin duda, una de las características de la poesía de Mallarmé que más se resalta es la depuración del lenguaje que tuvo como objeto volver a la poesía un símil del universo y que

---

<sup>7</sup> La cita de Maulpoix, que tiende un puente entre Baudelaire y Rimbaud, nos sirve para añadir, brevemente, algunas ideas sobre el silencio de uno de los poetas cuya relación con el silencio se ha vuelto un mito. La figura del poeta que claudica, vencido en la búsqueda de lo indecible, de la “otra lengua”, constituye uno de los paradigmas del escritor que se sumerge en el silencio definitivo. A partir de él, la poesía tendrá un vínculo con el silencio, a decir de Vincent Teixeira: “Cette aventure poétique et son silence ont scellé de manière définitive les enjeux de la poésie moderne en général, la question ayant en effet été posée : après Auschwitz, et même avant, comment écrire de la poésie après Rimbaud ? Chaque poème pose ou devrait poser la question du devenir de la poésie, celle de ses rapports avec le silence” (*Rimbaud* 16).

derivó necesariamente en la profundización de los planos visuales y sonoros. Su proyecto poético —quizás el último que perseguía la escritura del poema absoluto—constituyó una revolución del lenguaje poético en la medida en que diluyó la referencialidad de “las palabras de la tribu” empujándolas a su límite. Esa es la idea que sostiene José Vicente Selma: “Es difícil hablar del espíritu o del universo con las palabras de la tribu, un gran problema para Mallarmé, que opta por disolver el *sentido* convencional de palabras o fonemas en el sonido; el *significado*, en la compleja organización plástica y visual del poema/pentagrama poéticos” (76).

Las alusiones a la síntesis de palabra, música y pintura son innumerables en los trabajos sobre la obra de Mallarmé. Un ejemplo más es el apunte de Anette de la Motte: “Grace à Mallarmé, le silence se fait pour la première fois entendre, il s’empare de l’écriture, y résonne, conduisant l’écriture dans une nouvelle sphère, celle de la musique et de la peinture” (4). Con la salvedad de profundizar más en todas las implicaciones que tuvo la poesía de Mallarmé para la modernidad, ahora basta señalar su importancia durante ese fin de siglo que sería el punto de partida para la eclosión de la poesía del silencio en la próxima centuria.

Considerar a Mallarmé como un pionero del siglo XX no es casual: su obra condensa las preocupaciones estilísticas y filosóficas que antecederían a la crisis del lenguaje. Incluso no puede olvidarse que el genio del simbolista responde a una serie de factores históricos que ya en sí mismos conducían a la reflexión sobre la necesidad de reformar la escritura. De la Motte añade: “on serait tenté de croire que le vingtième siècle, siècle par excellence du silence, s’est caractérisé par des conditions spécifiques qui le distinguaient des siècles précédents et qui le prédestinaient quasiment à l’éclosion d’une écriture nouvelle” (30).

Visto desde esta perspectiva, Mallarmé sería el autor que congregó y sistematizó los elementos que constituirían las bases de la literatura del silencio durante la modernidad.

Volviendo a la reflexión de Maulpoix, la obra de Mallarmé está claramente precedida por Baudelaire y Rimbaud, no sólo por sus producciones, sino por lo que ellos mismos encarnaron en la historia de la poesía moderna. Ambos fueron los que realizaron la *coupure* con la poesía precedente. A partir de ellos, el poeta perdería su halo de divinidad, su naturaleza de hermeneuta, es decir que ya no se dedicaría a dar un sentido al mundo, a clarificar las relaciones, sino a romper y oscurecer. En otras palabras, “c’est alors que se multiplient les poétiques de la rupture” (35), cuyas consecuencias llevarían a las poéticas de la negación.

¿Cuál sería el papel del silencio en la ruptura? Indudablemente tendría una posición prominente en la composición de la poesía, como fue el caso de Mallarmé, pero también implicaría una problematización del lenguaje y con ello un cuestionamiento de su propia razón de ser. Siguiendo las ideas del teórico francés, esta tendencia provocaría también la caída del lirismo, del sentido y, finalmente, del canto a la manera romántica: “Dans la langue que naguère faisait tonner Hugo, ils éprouvent la faiblesse du sens. Les *couacs* d’Arthur Rimbaud et les mélodies boiteuses de Verlaine fon entendre, bien avant Paul Celan, un chant qui a commencé de se briser” (47). En ese momento histórico, la posibilidad del “canto roto” parecía el único horizonte posible a medida que los pilares de la poesía romántica colapsaban inevitablemente.

Una excepción en el panorama de los comienzos del siglo XX fue Rilke, quizás el último gran místico de la lengua alemana<sup>8</sup>. Según José Vicente Selma, la relación de Rilke con el silencio se encuentra en su proceso compositivo, en el cual:

sería necesario liberarse de todas las palabras de la tribu (en términos de Mallarmé o Valéry), de sus asociaciones o connotaciones, atender a la paciencia del árbol, para poder generar una *nueva* palabra poética, que ha pasado antes por la escucha del propio vacío interior y por el aparente vacío silente de la naturaleza (aspectos en los que Rilke dibuja su profunda herencia romántica). (73)

Anteriormente, se mencionó que el caso de Rilke constituía una singularidad en los albores del siglo XX, ya que en su visión todavía persiste el misticismo<sup>9</sup>: “un aura especial, casi fantasmal, rodea la palabra poética, le confiere una sacralidad única e intransferible” (Forster 25). No obstante, como se apuntó, su obra se distingue notablemente de la poesía que iba a estallar en las próximas décadas en toda Europa: se podría que Rilke todavía pertenece a la vertiente de la “poesía de lo inefable”, una categoría que se estudiará más adelante, relacionada con un silencio positivo, a contrapelo de la negatividad imperante de su época.

---

<sup>8</sup> No obstante, tampoco puede olvidarse la importancia colosal de Hölderlin en la línea de predecesores de Rilke. Para entender las relaciones de Hölderlin con el silencio destaca, por supuesto, el ensayo que Heidegger dedicó a su obra, en el cual el filósofo dejó plasmados algunos de sus pensamientos más importantes sobre la estética, el lenguaje y el origen de la poesía.

<sup>9</sup> Al respecto, resultan interesantes los paralelismos que se han trazado con otro místico de la tradición occidental: San Juan de la Cruz. Alejandro González-Degetau, en su estudio comparativo, concluye estableciendo las similitudes y diferencias entre estos poetas: “No obstante, los poetas no se reducen al absoluto silencio, sino que tensionan al máximo las capacidades expresivas de la lengua y, al hacerlo, se sirven de recursos estilísticos comunes: hablante lírico con sensibilidad femenina, noche como símbolo, figuras paradójicas y también otros motivos clásicos de la mística como el baluceo, la soledad, la herida o el silencio. Aunque toda esta serie de patrones compartidos hunde sus raíces en la teología negativa, de ese tronco común brotan frutos muy distintos. En san Juan, florece el amor nupcial, mientras que, en Rilke, surge la angustia y la contradicción. Por eso, san Juan se dirige al *Amado* y Rilke, al *Lleno de enigma*” (6).

Haciendo una recapitulación, el Romanticismo puso su atención en el individuo; el simbolismo, en la crítica del mundo y de los hombres. Posteriormente, durante las vanguardias, el tema (implícita o explícitamente) en la poesía fue la insuficiencia del lenguaje (evidenciada en principio por la tríada Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, como se ha señalado). De acuerdo con Peter Bürger: “El fracaso del principal proyecto literario de Mallarmé, los dos años de casi incompleta inactividad de Valéry, la carta de Lord Chandos de Hofmannsthal, son síntomas de la crisis del arte” (69). Esta fase sería apenas, empero, el comienzo de un periodo en donde el declive de las artes se agudizaría: las vanguardias históricas. “Entre principios del siglo XX y la Segunda Guerra Mundial, las vanguardias históricas pusieron en tela de juicio y aventuraron alternativas en un radio de acción que cubrió la absoluta totalidad de los principios intrínsecos y extrínsecos a través de los cuales se venía rigiendo la cultura artística” (Brihuega 239).

En lo que concierne a la poesía, los vanguardistas problematizaron la relación del lenguaje con la realidad. Desde esta perspectiva, una clave para entender las diversas propuestas estéticas de esa época reside en la siguiente premisa: el lenguaje era incapaz de dar cuenta de la compleja realidad del mundo exterior. Aceptada por la mayoría de los movimientos, la idea fue adoptada en primera instancia por los futuristas, para quienes el poema debía reflejar el presente y, por tanto, captar la velocidad de las grandes ciudades, el vértigo de las máquinas, los ruidos incesantes de las masas y la violencia de la guerra, lo cual derivó en una desmesura verbal, representada en el dinamismo de la poesía de Marinetti. Refiriéndose a este fenómeno, Alí Calderón, analiza los procedimientos de las vanguardias y los sintetiza de la siguiente manera: “la sensibilidad de *avant-garde* se nutre de tres obsesiones: la novedad, la velocidad y la destrucción” (52). Paralelamente, en la misma

época, movimientos artísticos como el dadaísmo señalaron el punto débil del lenguaje y su vínculo con la razón. Su crítica encarnizada apuntaba contra la burguesía, fuente de la guerra y la desgracia. “El dadaísmo surgió... como una protesta nihilista angustiosa, pero a la vez irónica, contra la guerra mundial y la sociedad que la había engendrado, incluido su arte” (Hobsbawm 183). Ese ataque virulento, en la poesía, tenía que comenzar por demoler la primacía del *logos*, lo que llevó incluso a arremeter contra las jóvenes vanguardias que habían antecedido al dadaísmo. Debido a esto, no es exagerado afirmar que los poetas dadaístas eran totalmente anti dogmáticos y que se aventuraron a la experimentación más radical hasta ese momento.

De los factores mencionados anteriormente provienen la exploración en el sinsentido, el absurdo y las fuerzas primitivas propias de la naturaleza humana. Rose Marie Waldrop, señalando las convergencias de los dadaístas con Mallarmé, apunta: “The Dadaists agree with Mallarmé that the Nothing is the truth. In fact, this is one of the few things that this so diverse group seems unanimous about” (18); e incluso con los místicos: “Like the mystics, they consider language inadequate and when they stick to it alone, proceed to disrupt both conventional syntax, like Mallarmé, and also words” (20). A causa de la inadecuación del lenguaje surgen gran parte de los recursos que ya se han mencionado y que se encaminan hacia la abolición del sentido. El crítico de arte Hal Foster, estudiando la proximidad entre los futuristas y la actitud de los dadaístas, señala lo siguiente:

Al igual que futuristas como Marinetti, dadaístas como Ball trabajaron para liberar al lenguaje de la sintaxis y la semántica convencionales por el sonido en bruto . . . “un verso es una oportunidad de deshacerse de toda la inmundicia que se adhiere a este lenguaje execrable”, escribió Ball... Sin embargo, incluso mientras trabajaba para

hacer añicos el lenguaje, también intentó recuperar la palabra como “*logos*”, para transformar el lenguaje en “imágenes complejas y mágicas”. (136)

Posterior al dadaísmo, el surrealismo partió de una visión estética que manifestaba la necesidad de retraerse y reencontrarse en el subconsciente, en una zona de la existencia en donde el hombre no sólo sería libre de la tiranía de la razón, sino que conocería la verdad del universo. El surrealismo propuso la autoexploración del inconsciente, ya que, según su credo, la poesía todavía no había sondeado los verdaderos territorios de la poesía primigenia, aquella que surge antes de todo pensamiento. Como se puede deducir, el surrealismo era una prolongación de las tendencias estéticas derivadas del colapso de los sistemas y tradiciones<sup>10</sup>. Para De Micheli el movimiento liderado por André Breton albergaba profundamente una conciencia de crisis en los dominios fundamentales del Hombre: “La consciencia de esta fractura en el surrealismo fue, desde el comienzo, agudísima: fractura entre arte y sociedad, entre mundo exterior y mundo interior, entre fantasía y realidad” (174).

Aunque pareciera que, en este punto, la poesía ya había alcanzado un grado importante de discontinuidad, e incluso se podía hablar de una “poesía de la afasia” (Waldrop 61), los estragos que dejaron las guerras provocaron cambios aun más profundos en el pensamiento occidental. El agravamiento de la crisis del lenguaje, derivada de la conmoción que supuso el Holocausto, suscitó la afirmación según la cual escribir poesía después de Auschwitz era imposible.

---

<sup>10</sup> En este contexto, las aportaciones de Freud fueron fundamentales para el desarrollo del surrealismo. Las relaciones entre la teoría psicoanalítica y los procedimientos subconscientes del surrealismo son obvias. De hecho, el psicólogo vienés habría de ser uno de los grandes agentes del colapso de los sistemas de pensamiento europeos a finales del siglo XIX. Junto a él, Marx y Nietzsche forman una tríada que cambió el devenir intelectual en Occidente.

La Primera Guerra Mundial ya había mostrado al hombre su verdadera naturaleza violenta y mortífera; la Segunda reveló las más profundas manifestaciones del horror y la barbarie. Al respecto, Gabriela Milone se pregunta: “¿Para qué la experiencia poética cuando se ha hecho la experiencia del dolor más impensable? ¿Qué hacen los poetas ante el desamparo de la experiencia de su tiempo? ¿Para qué ‘repiten’ la experiencia del dolor como experiencia poética?” (*Imposibilidad* 123). De hecho, fue después de la segunda guerra mundial, cuando la crítica hacia el lenguaje se exacerbó y se llevó a los límites, derivada de una desorientación ontológica que ya había comenzado desde Nietzsche y que se fue desarrollando en el seno de la filosofía en lengua alemana hasta Heidegger y Wittgenstein.

Según George Steiner, este fenómeno fue tan profundo porque “los dioses se han retirado al Olimpo, abandonando las tumbas de una humanidad profanada (*entweihte*). El genio de la inocencia se ha ido. La sabiduría de los sacerdotes se ha quedado en silencio” (185). En otras palabras, la pobreza espiritual de la época desembocó en la imposibilidad del lenguaje: “aunque hablara con la lengua de los ángeles, el hombre experimentaría la ineluctable pobreza del lenguaje... Casi como en el final del *Tractatus*, el imperativo salvador es el del silencio” (185).

Este es un aspecto que casi siempre se retoma en los trabajos sobre el silencio y la poesía. La influencia de la caída de las civilizaciones durante el siglo XX dejó una impronta en todas las manifestaciones artísticas que de inmediato tuvieron que afrontar un profundo conflicto: la ineficacia, insuficiencia y agotamiento de sus lenguajes, un fenómeno que, como se ha estudiado en este trabajo, comenzaba a atisbarse a finales del siglo anterior.

Nietzsche diagnosticó la crisis y el estado de desafección hacia el lenguaje: “Por fin, y precisamente ahora, los hombres empiezan a darse cuenta del enorme error que han



propagado con su fe en el lenguaje. Mallarmé trataba de encontrar una palabra nueva, “étranger à la langue” . . . Y volviendo al lenguaje, Beckett, más cercano a nosotros, insistirá en que es “un velo que ha de rasgarse, para descubrir las cosas —o la nada— oculta tras él”. Y Ionesco en su *Diario* será tajante: “No hay palabras para las experiencias profundas”. (Sánchez Trigueros 81)

Las consecuencias de la crisis en el arte y, particularmente, en la literatura son difíciles de abarcar. En la poesía, parecía que la única posibilidad era concebirla desde la *negatividad*. Siguiendo las ideas de Hugo Friedrich, este concepto se basa en la *disonancia*: efecto producido por la tensión absoluta de fuerzas formales y semánticas y que conducen a la desorientación del lector<sup>11</sup>. En conjunto, estas características se adhieren a las tendencias que Sánchez Trigueros detecta como consecuencias de la crisis:

Junto a ellos se han ido colocando los que, recelando del lenguaje, señalan su fracaso social, su superficialidad comunicativa para representar la complejidad de las relaciones humanas, su esencial carácter alienante, su ausencia de valor, su ineficacia, su logicidad que se vuelve insuficiente para explicar la ilogicidad del mundo, las nuevas crueldades sociales. Esta respuesta anti-lingüística desarrolla a partir de aquel momento dos caminos, que continuamente se entrecruzan: el de los que piensan que aquel lenguaje ya no sirve y que hay que buscar otro menos o nada lingüístico y más auténtico y profundo . . . y el de los que se plantean que, puesto que el lenguaje ya no

---

<sup>11</sup> En la composición del poema moderno resulta evidente la identificación de las características que Hugo Friedrich enlistaba para describir a la lírica moderna: “desorientación, disolución de lo corriente, sacrificio del orden, incoherencia, fragmentarismo, reversibilidad, estilo en series, poesía despoetizada, relámpagos destructores, imágenes cortantes, choque brutal...” (*Estructura* 25). Todas estas propiedades se alinean para configurar un poema definido en términos negativos y que desemboca en la *anormalidad*, un concepto descriptivo que debe ser entendido en oposición las características y valores de la poesía clásica.

sirve, hay que hacerlo desaparecer, silenciarlo sin más, o revelar a lo vivo sus mecanismos opresivos y represivos, o descoyuntarlo y someterlo a una permanente ceremonia de agresión. (82)

¿Es a partir de este momento que se decreta la derrota del lenguaje poético, el fin de la poesía? Parece que esa es la pregunta que se impone en la crítica. Unas líneas antes se aludió al concepto de *negatividad* de Hugo Friedrich, pero existe otra interpretación, más contemporánea, la de Jean-Michel Maulpoix. En su obra *Adieux au poème* hace un repaso histórico del proceso por el cual el género lírico (entendido desde los preceptos del romanticismo) se ha desvirtuado desde el comienzo de la modernidad hasta los ejercicios experimentales de la actualidad. Si bien su centro de atención es la dilucidación de la lírica francesa, el silencio ocupa un lugar central en sus reflexiones en la medida que la poesía ha revelado una paulatina “tendencia a callarse”, llevada a un punto en el que el fracaso parece irremediable: “Nous avons depuis longtemps reconnu que ‘tout fait signe de se taire’ Que les langues sont ‘plusieurs’, que les mots ne sont pas les choses, que dans la parole nous sommes en exil” (12). La cita de Maulpoix tiene la virtud de congregar varios fenómenos; por una parte, el quiebre de la palabra poética —cuyos fragmentos mutan por medio de la hibridación y la polifonía— y, por otra parte, la arbitrariedad entre las palabras y la realidad, lo que en última instancia constituiría la profunda inadecuación para verbalizar las experiencias humanas<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> La proximidad de este diagnóstico con el mutismo de Lord Philip Chandos, alter ego del escritor austriaco Hugo von Hofmannsthal, es evidente. En la célebre *Carta de Lord Chandos* (1902), su personaje ya describía la crisis del lenguaje causada por el abismo que existe entre el mundo en sí mismo y las palabras, las cuales siempre fracasan en el intento de aprehender la realidad. Jesús Godoy Domínguez, en el análisis de la *Carta* cree que “hinchada de corrupción, la palabra pierde transparencia y oscurece con su opacidad ese espacio vacío de verdad en que el poeta desea creer pero no puede” (161).

Asociando este fenómeno a las transformaciones radicales que se han gestado a partir de Rimbaud, el crítico francés, en su prólogo, también llega a cuestionarse si la poesía quiere terminar con su propia historia (*Adieux* 10). No obstante, Maulpoix revierte el concepto de *negativo* transformándolo en un principio fundamental para la escritura, es decir que esa ausencia inherente a la poesía —y a la condición humana— sería el motivo del canto, de la lírica, después de la derrota del lenguaje y las catástrofes: “le *négatif* ne nous prive pas du chant, ils nous en révèle plutôt la beauté. Si la raison d’être des choses demeure hors de notre portée et si le réel reste impénétrable, alors nous sommes le poème de ce mutisme !” (13). La poesía del mutismo, vista como la única posibilidad de redención para la lírica, sería entonces la respuesta a la crisis del lenguaje.

Es evidente que la postura de Maulpoix está enfocada en la reivindicación de lirismo después de que innumerables poetas y críticos hayan decretado el fin de la poesía. Para él, integrar el silencio al canto y entrever las posibilidades líricas que emana la destrucción de la poesía es prácticamente la única opción posible. El primer estandarte de esta “salvación” fue Paul Celan, quien condensó como nadie las inquietudes estéticas relacionadas con este problema de índole estético y moral. Ciertamente, el autor de *Fuga de muerte* sintetizó esa posibilidad de cantar lo indecible, de hacer un lirismo crítico a partir del silencio y de la imposibilidad del decir.

De hecho, Maulpoix afirma que después de Celan, la poesía no es más el canto de la elevación ni la celebración, sino un canto que nace de lo invisible, del dolor que no nace del yo pero que busca integrarse en lo otro. Por eso, para el crítico francés, es necesario que la palabra revele su propia ruptura, su carácter fragmentario, frente a aquello que no puede ser nombrado, porque a través del verbo permanece la memoria (*Adieux* 17).

### 1.3 El silencio en la poesía latinoamericana

Una vez recorrido brevemente el panorama de la poesía del silencio, o más bien, del proceso por el cual la poesía tendió hacia el silencio en la tradición francesa y alemana durante el siglo XX, es interesante observar que el silencio en la poesía de lengua española también ha sido un elemento recurrente tanto en el nivel temático como en el compositivo. Desde la poesía mística hasta la poesía de vanguardia, la tradición hispana ha manifestado del mismo modo una tipología variada de silencios cuya descripción y sistematización es compleja. De hecho, una constatación derivada de esta investigación es que existen numerosos estudios sobre poesía que han abordado al silencio, no obstante, hace falta un gran estudio que reconstruya históricamente la aparición de los mecanismos *silenciosos*, así como de las estrategias discursivas, los tipos e incluso los factores sociales asociados al silencio. En suma, hace falta una gran síntesis, un trabajo sistemático<sup>13</sup>.

El presente apartado no pretende revertir esa carencia. Por ser un trabajo de alcances más bien específicos, lo que se pretende es dar apenas una introducción de la presencia del silencio en la obra de algunos poetas representativos del siglo XX y proporcionar las claves para entender cómo ese elemento se ha incorporado en esta literatura. El objetivo tampoco

---

<sup>13</sup> Existen, no obstante, algunos trabajos destacados que han intentado un acercamiento a ciertos poetas cuyas obras presentan una tendencia hacia el silencio. Un ejemplo es *La morada del silencio* de Eduardo Chirinos, libro que explora la presencia y representación de los silencios en la poesía hispanoamericana contemporánea a partir de las obras de poemas representativos de la poesía hispanoamericana durante el siglo XX: Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik. Chirinos propone una lectura que toma en cuenta los silencios del autor, del texto y del lector. Otro ejemplo más es la obra *Poesía y silencio: paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, editado por Annegret Thiem y Christina Johanna Bischoff, una recopilación de trabajos de múltiples académicos que estudian la poesía de autores españoles: Ala Salas, Claudio Rodríguez, Antonio Gamoneda, Jaime Siles, Andrés Sánchez Robayna, Miguel Anxo Fernán-Vello, y las escritoras hispanoamericanas: Amelia Biagoni, Dulce María Loynaz y Fina García Marruz.

es hablar únicamente de un tipo de poesía del silencio, sino exponer dos ejemplos: uno en el que el silencio parece ser una fuente primigenia, y otra en la que es la huella de una crisis del lenguaje. Esta visión dualista, nos permitirá deslindar el tipo de silencio que nos interesa y que se puede aplicar en el análisis de la obra de Max Rojas, nuestro objeto de estudio.

Después de explicar el programa a seguir, el primer tipo de silencio que se pretende dilucidar es aquel de la poesía mística. Dando por sentado que se entiende la enorme influencia de la mística de los Siglos de Oro, para nuestro objeto de estudio es necesario enfocarnos brevemente en la poesía mística moderna<sup>14</sup>. Si bien es cierto que durante el siglo pasado hasta la actualidad la mística se ha cultivado en circunstancias diferentes a las del siglo XVI, muchos de sus recursos compositivos se mantienen ya que perdura el vínculo con lo inefable, una instancia a la que se enfrenta por vía negativa<sup>15</sup>. Para Antonio Garrido Domínguez “lo inefable está conectado muy frecuentemente a lo sublime y a una sobreabundancia del sentido; de ahí que se exprese con mucha frecuencia a través de un lenguaje transracional” (324). Eso explica por qué una buena parte de la mística ya no está relacionada con la religión, sino con una búsqueda trascendente que apunta a lo sublime:

Como es bien sabido, los místicos, tanto religiosos como laicos, recurren al sinsentido, al símbolo y, de manera especial, al silencio a la hora de expresar su experiencia . . . La idea (tan actual, por otra parte) de que el sentido brota en los márgenes —los blancos de la página: allí donde es manifiesta la ausencia de

---

<sup>14</sup> Por esta razón, no se mencionará la tradición de la mística española a pesar de la importancia de figuras como, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús.

<sup>15</sup> La permanencia de la mística en la modernidad se puede explicar a partir de necesidad de recogimiento en el silencio, como una búsqueda de orden espiritual, un ejercicio inexcusable en una época en la que la imagen del mundo se ha perdido.

escritura— o se cuele a través de los intersticios de las palabras es recurrente en los tratados o testimonios místicos. (Garrido 324)

Uno de los poetas de vocación mística que más interés ha recibido por la crítica es el poeta argentino Hugo Mújica (1942), del cual se ha dicho que su obra está caracterizada por una búsqueda de una alteridad trascendente: “Este deseo se transforma así en experiencia de búsqueda de lo inefable, expresión del lugar oculto de la paradoja finito-infinito, del espacio secreto donde la grieta se hace presente, grieta que no es última palabra sino manifestación de la herida, herida de ausencia que se hace palabra” (Campana 26). Esto se puede comprobar en casi cualquiera de sus poemas, por ejemplo, en uno perteneciente a su último libro *Cuando todo calla*:

Hay una hendidura

en la palabra

hendidura,

un desgarró donde

cada palabra calla,

donde todo callar crea;

es lo que en el decir es aliento

no sonido,

es donde en cada palabra

nos escuchamos revelados. (18)

Por otra parte, en la obra de Mújica se manifiestan las características que Garrido asocia a la poesía de lo inefable: el exceso de sentido que brota de los márgenes y la participación del blanco en la página. De hecho, ese es uno de los rasgos más distintivos de la poesía de Mújica: su particular disposición gráfica sobre la página, en la cual el dominio del blanco hace que las palabras se mantengan como aferradas a un decir casi imposible. Considerando la correspondencia entre forma y sujeto, formulada por Henri Meschonnic para estudiar el ritmo en la poesía, es interesante notar que “si la voix est du sujet, du corps dans le langage, le silence est aussi du corps dans le langage” (*Le rythme* 3). Por ende, la propuesta de Mújica representa una voz en la que el silencio se articula en todos los niveles de la lengua.

Otro de los poetas latinoamericanos cuya obra se caracteriza por una búsqueda de orden espiritual que desemboca en una poesía donde se intenta superar el umbral de lo inefable es el venezolano Rafael Cadenas de quien se ha mencionado, entre otras cosas, que es “un poeta que ha mostrado en su escritura un acercamiento casi religioso a la palabra” (Méndez 22). En efecto, una buena parte de su producción poética está encaminada al desentrañamiento del misterio, o por lo menos, a su sugerencia. Por medio de un lenguaje depurado, casi prístino, se busca poner el relieve la “mudez” del pensamiento, por ejemplo:

Siempre traes a esta sequedad la fragancia

del misterio.

Siempre eres igual

a lo que me sostiene. (191)

Especialmente en su poemario *Memorial* se manifiesta “una tentación de abdicar ante el lenguaje, porque sólo el acto de contemplar debe ser bastante” (Méndez 23), y asimismo

se advierte una vocación por la mirada profunda en busca de lo que está más allá de la realidad exterior, pero también del propio mundo interior. Esta ambivalencia lo lleva a un minimalismo verbal, a escribir poemas tan breves que prácticamente son aforismos, por ejemplo: “La palabra no es el sitio del resplandor, pero insistimos, insistimos, nadie sabe por qué” (209), en donde, además, se tematiza la propia fragilidad de la palabra. Poesía de disforia en la que el desvarío existencial del sujeto lírico solamente puede materializarse en versos exiguos, por ejemplo, el poema “Retrato”, compuesto de tres líneas: “Rostro escindido por franja tenebrosa. / Perdió la luz total / y vive de sus restos” (224). La diferencia con Mújica es perceptible, mientras el poeta argentino todavía manifiesta una fe en la palabra, Cadenas tiene una suerte de dicción sagrada que, no obstante, subraya la insuficiencia del lenguaje.

Guillermo Sucre, uno de los teóricos más destacados de la literatura hispanoamericana, en su ensayo dedicado a la metáfora del silencio afirma que “El silencio, por una parte, sería el regreso a las fuentes mismas de la palabra. Ese regreso es un punto de partida; lo original, en efecto, es el silencio” (293). La reflexión está inspirada en la obra de Octavio Paz, ya que el poeta mexicano también fue uno de los autores en los cuales el silencio fue una constante en su obra, la cual, sin llegar a ser mística, en algunos momentos se nutrió de raíces espirituales, especialmente en aquellos poemas de la India<sup>16</sup>. En *Ladera este*, por ejemplo, hay algunos poemas que llaman la atención por su extrema brevedad en la que se concentra la atención del sujeto, como en “Prueba”, compuesto de tres versos: “Si el hombre

---

<sup>16</sup> Los tres poemarios derivados de su estadía en este país son *Salamandra*, *Ladera este* y *El mono gramático*. En los tres se puede apreciar una relación particular del poeta con el lenguaje. En los dos primeros, el silencio es el punto de perfección que busca la palabra poética: la aprehensión del instante, la disolución de los contrarios. Finalmente, en *El mono gramático* subyace la tensión de lo inefable, el intento de nombrar aquella realidad desmesurada que rebasaba los sentidos del poeta.



es polvo / esos que andan por el llano / son hombres”. (*Obras* 372). O bien, el poema “La exclamación, preciosa postal minimalista en la que se intuye la aprehensión de un instante:

Quieto

no en la rama

en el aire

No en el aire

en el instante

el colibrí (*Obras* 385).

Por otra parte, uno de los filósofos que más influyó en el pensamiento de Paz fue Wittgenstein, con quien, evidentemente compartía inquietudes en torno al lenguaje y lo místico. El Nobel mexicano manifestó en múltiples ensayos una tendencia a considerar a la poesía como el fruto de una palabra casi sagrada, purificada. Sucre apunta al respecto: “Esta doble metáfora implica, por supuesto, la nostalgia de la Palabra, es decir, la búsqueda de un lenguaje ya tan absoluto (¿sagrado?) que puede identificarse con el silencio mismo” (294). Del mismo, podrían rastrearse las convergencias entre Paz y Wittgenstein, como lo hace Javier García Sánchez, quien afirma que “La expedición poética de Paz *versus* lo absoluto es la cara contigua a la de Wittgenstein hacia lo oculto de las realidades a simple vista lógicas” (51). Pero, sin duda, el poema que concretiza gran parte de estas inquietudes es *Blanco*, una obra en la que confluyen la mística oriental y la poesía de Occidente (la influencia del proyecto mallarmeano en *Un golpe de dados* es evidente). Además, en *Blanco* se produce una asociación entre poesía y erotismo:

En *Blanco* ambas oposiciones encarnan en la materialidad del texto a modo de cuerpo desplegado en el espacio. El verso de Mallarmé («Avec ce seul objet dont le Néant s'honore») remite al espacio, a la página vacía que ese cuerpo amado-enamorado colma con sus palabras y silencios. A nivel formal, *Blanco*, entonces, se inserta en la tradición del poema-signo que alcanzó en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) una de sus manifestaciones más influyentes. (Labraña 469)

Sin embargo, este no es el único camino de la poesía del silencio en nuestra tradición. Opuesta de cierta manera a la mística, convergió otro tipo de poesía en la que el silencio fue el resultado de la crisis del mundo, un silencio que fue desplegando mecanismos *negativos* en el seno de la palabra. En efecto, comparando la historia de la literatura hispanoamericana con la de Europa, se puede observar que de este lado también hubo una crisis del lenguaje y una consciencia por parte de los poetas en torno a la insuficiencia expresiva de las palabras: a este proceso, Marjorie Perloff lo denominó “poéticas de la indeterminación”. Al respecto, Alí Calderón apunta que “En España, la preocupación por la materialidad del lenguaje tomó otros caminos: la poesía pura y posteriormente la poética del silencio, una suerte de minimalismo lingüístico que, en palabras de José Ángel Valente, se define como una “cortedad del decir, insuficiencia del lenguaje” (15). Calderón observa ciertas particularidades en el desarrollo de la *indeterminación* en las poéticas de la lengua española y, asimismo, aporta a la distinción tipológica de la poesía del silencio. Ya en su categoría nombrada “minimalismo lingüístico”, relacionada con la insuficiencia del lenguaje, se

percibe un acercamiento a lo *indecible*, en la medida en que la “cortedad del decir” se relaciona muchas veces con la fuerza opresora de un silencio *negativo*<sup>17</sup>.

Vinculada a la *indeterminación*, la reflexión sobre los límites expresivos de la palabra se concretizó en la llamada “poesía del lenguaje”, que ponía especial atención en la materialidad de las palabras, y que además postulaba la aniquilación del yo lírico. En el contexto de la tradición hispanoamericana, el movimiento que de cierta manera fue un equivalente de *language poetry* fue el neobarroco. Para los poetas neobarrocos, en el principio creador subyace la voluntad de lograr un poema artificial, esto quiere decir, utilizar los recursos del barroco para crear una parodia. Podemos ver en este tipo de composiciones, la carnavalización, la exageración, el kitsch, la intertextualidad, la intratextualidad que, en síntesis, se puede considerar como el lenguaje del “desperdicio” (Celorio 8-12).

Tendiendo un puente entre el neobarroco y la vocación transgresora de los movimientos precedentes, Néstor Perlongher afirma que aquel no está tan cerca de la destrucción de la sintaxis de las prácticas vanguardistas, sino que “se trata, antes, de una *hipersintaxis*, cercana a la manera de Mallarmé” (26). La mera alusión a la estética del poeta francés, pionero de las escrituras del silencio, ya podría darnos un indicio del modo en el que el neobarroco colinda con la alteración radical de la sintaxis, de la forma. Una cita más del propio Perlongher podrá aclararnos más las afinidades: “Saturación, en fin, del lenguaje ‘comunicativo’. El lenguaje, podría decirse, ‘abandona’ (o relega) su función de

---

<sup>17</sup> No obstante, es importante anotar que la “cortedad del decir” también puede vincularse a los “poemas de solidez conceptual” (Saldaña, *Notas* 37). En estos, la palabra se encuentra replegada, articulada por un minimalismo verbal en donde lo breve reproduce un relámpago de sentido, como si la verdad fuera captada en un instante. Poesía que reflexiona, interroga, amplía los márgenes del pensamiento (linderos representados por el espacio en blanco en la página). El resultado es una poesía que comporta una suerte de insubordinación ya que se aleja de la lírica ordinaria, una búsqueda incesante en los linderos del lenguaje.). En el caso de la literatura en lengua española, el epígono de esta práctica es José Ángel Valente. Sin embargo, en nuestra poesía destacan dos figuras argentinas: Roberto Juarroz y Hugo Mújica, de quien ya se habló en esta investigación.

comunicación, para desplegarse como pura superficie, espesa e irisada, que brilla en sí” (22). Para comprender esto, vale la pena revisar un pasaje de “el rompehielos”, uno de sus poemas en prosa más neobarrocos:

Alud del aludir, el respostar, reposteril membrana, en el calambre, nítido o níveo, la renda o la gárgola, la gárgara de rendas, el gorgotear del pelandrún en la marisca de sofocos, puercoespín, himenil, el piecesillo de Farabeuf —cuando, al pisar, al ornicar, hacía hablar a los peces azules, colorados—, el truco estaba en el tricot de la cadera, en el triscotelón de la Nigeria... (107)

Aquí ya se ve un primer atisbo de lo que podría ser el silencio por exceso de ruido, en donde la indeterminación produce anti-formas. En efecto, dicha concatenación metonímica por la cual las palabras producen un nuevo sentido podría estar cerca de aquel silencio que emana de la ilogicidad y de la abundancia. El exceso verbal que acumula palabras para no decir nada podría estar cerca del silencio que es *ruido*<sup>18</sup>. Si el poeta se calla, lo hace únicamente para dejar que las palabras produzcan un nuevo significado *ruidoso*, ajeno a su papel instrumental en el lenguaje de todos los días. Tanto la poesía del lenguaje (neobarroco en América Latina) como aquellos ejercicios de “ruido poético” podrían ser manifestaciones más contemporáneas de la crisis de la representación, a decir de Enrique Mallén, en la que “la palabra no designa un objeto, sino que lo sustituye en su ausencia; el

---

<sup>18</sup> No deja de llamar la atención las semejanzas que existen entre el poema neobarroco de Perlongher y un texto hasta hace poco inédito del joven Max Rojas, titulado “Descubrimientos y naufragios”, escrito poco antes de *El turno del aullante*. En su primera parte se lee lo siguiente: “Menesteroso el menestril laúd citeréa, rondil del vagador paseante triste. Lluvial el toronjil lo ensombrece, vagueante el vengador tristón y amargo, lloroso en el andantín de la violeta. Dolido en el jardín se queja, quejón sobre la yerba sollozante. Toma el hurón ceñudo a su guarida, gran señorón de tarde arrepentida. Menesteroso el menestril se queja y queja llorón y quejumbroso al pie de la violeta. Dolido en el jardín laúd se aquieta, a oscuras dormilón de la tristeza” (*Funerales* 20). No se puede saber ciertamente si los neobarrocos fueron una influencia directa para Max Rojas, pero las similitudes entre los poemas citados son evidentes.

lenguaje no indica una referencia, sino disyunción y ausencia” (139). El mismo catedrático sevillano, en su excelente estudio sobre el neobarroco, cita a Steve McCaffery, quien menciona algunas características de la *language poetry*: “Alinear, realinear, alinear equivocadamente en la anarquía del lenguaje... Recortes. Grietas. Descomposiciones (invenciones). No tanto intención como ‘in-tensión’. Plasticización. Afuncionalidad. Quebradas esfericidades. Marginalidades” (139-140). Rasgos que no sólo caracterizarían a ese tipo de poesía, sino a gran parte de la poesía de la indeterminación.

Ahora bien, por más que muchos de esos procedimientos parezcan nuevos, e incluso vigentes en la poesía contemporánea, se debe recalcar que su origen viene de las vanguardias, sin ser precisamente “poesía del lenguaje”. Quizás el poeta que practicó uno de los más altos grado de indeterminación poética fue César Vallejo, particularmente en *Trilce*. Los estudios pormenorizados del poemario en cuestión no dejan de enfatizar el estilo doloroso, cuya impronta en el nivel léxico y rítmico revolucionaron la poesía en América Latina. Asimismo, se ha hablado mucho de la transgresión del lenguaje, inusitada hasta ese momento en nuestra tradición hispana, por la incorporación de diversos recursos vanguardistas<sup>19</sup>. Según Enrique Abel Foffani “su ideal consiste en la fundación de un espacio de lo imposible, caracterizado por la desmesura del traspasar y las múltiples marcas en el texto de imprevisibilidad, ya sea en el nivel léxico, sintáctico, temporal, en la disposición gráfica, etc.” (41). El espacio de lo imposible en *Trilce* se despliega en varios niveles de legibilidad que van de versos donde el sentido se enraza por los juegos fónicos como en el inicio del poema XXV: “Alfan alfiles a adherirse / a las junturas, al fondo, a los testuces/, al sobrelecho de los numeradores a pie.

---

<sup>19</sup> Según Roberto Paoli, *Trilce* es una obra que reúne muchos de los procedimientos de *avant-garde* ya que “además de la métrica, los postulados vanguardistas se reconocen en la ocultación de la realidad más episódica, en la supresión de los títulos, en la eliminación de los nexos lógicos más evidentes, en la reducción de la ornamentación y, en fin, en las novedades tipográficas” (*En los orígenes* 115-116).

/ Alfiles y cadillos de lupinas parvas” (Vallejo 33) hasta la total indeterminación como en la primera estrofa del poema XXXII: “999 calorías / Rumbbbb... trrraprrrr rrach... chaz / Serpentínica **u** del bizcochero / engirafada al tímpano” (41).

En ese ejemplo, a pesar de que para Abel Foffani “Vallejo no llega a la aniquilación del lenguaje, demuele su sentido a fin de encontrar nuevas significaciones (41), lo cierto es que su discurso llega al sinsentido, al absurdo, al balbuceo<sup>20</sup>. En todo caso, si se quiere deducir algo del proyecto estético de este tipo de escritura, se podría decir que es una exploración de los límites del lenguaje— e incluso de los códigos de género del poema lírico. Lograda esa “destrucción” en el seno del arte, como la habría entendido Susan Sontag, no cabe duda de que *Trilce* es una obra que aloja el silencio como una opresión que desfigura el lenguaje, lo que constituye por ende un modelo de la “literatura de lo extremo”.

Un último ejemplo latinoamericano —todavía más contemporáneo— que tiende al silencio negativo se encuentra también en la poesía peruana, en la obra de Blanca Varela, cuya obra no ha sido vinculada asiduamente a la poesía del silencio. No obstante, a lo largo de su trayectoria poética podemos encontrar una poesía despojada de la sublimación romántica y que más bien apunta a la depuración estética, lo cual está en sintonía con la opinión de Gema Areta quien piensa que “en la combinación apuntada de ascetismo estético y pasión comunicativa pudiera encontrarse parte de los motivos que la apartan de aquellos que como ella se inclinan al silencio verbal o a una verbalidad que involucra el silencio” (7). Precisamente esa puede ser una clave para interpretar el silencio en la poesía de Varela,

---

<sup>20</sup> Del mismo parecer, y no en vano, José Antonio Santiago compara esta escritura de Vallejo con la Paul Celan y observa lo siguiente: “La consecuencia última de la profunda heteroglosia y heterofonía de las que están, no tanto escritos, sino incluso *inscritos* los poemas de Paul Celan y César Vallejo termina en esto: un balbuceo (187).

especialmente en aquellos que tienden a la cortedad: una búsqueda estética que se despoja del exceso para intentar nombrar lo indecible, o más bien, conjurarlo, ya que lo que está más allá de las palabras es una realidad hiriente. En el prólogo a *Canto villano*, Roberto Paoli apunta lo siguiente:

En la crisis del lenguaje poético contemporáneo observamos que hay poetas que rompen los diques de contención de la verbalidad; otros que, en cambio, tratan de reducir la expansión física del discurso verbal. A esta segunda categoría pertenece por derecho la expresividad de Blanca Varela. (*Una visión* 17)

Es particularmente en *Canto villano* en donde la voz de Varela alcanza una cumbre en la poesía hispanoamericana. El fondo del cual emana su poesía es un mundo lleno de “dramatismo agresivo” (Friedrich, *Estructura* 17), en el cual se abre paso la palabra que engendra versos descarnados. La obra de Varela se aleja de la poesía vivencial o de experiencia; incluso en muchas ocasiones, el sujeto lírico parece más bien una inteligencia creadora que despliega el “lenguaje del dolor” antes que un sujeto interesado en compartir una experiencia. El estilo de Varela destaca por la yuxtaposición de versos en estilo libre que, por su brevedad, así como a los espacios en blanco, manifiestan una intención crítica en torno al lenguaje. De hecho, *Canto villano* está compuesto por poemas de composición heterogénea, en la cual hay poemas extremadamente breves (sobre todo en la primera parte), por ejemplo “IDENTIKIT”, formado por cuatro versos lacónicos: “sí / la oscura materia / animada por tu mano / soy yo” (Varela 150).

En la poesía de Varela, la tensión ejercida en el lenguaje concretiza la posibilidad de cantar en los límites de lo indecible. Siendo este uno de los fines últimos de su palabra, el estilo de la poeta peruana nos muestra cómo el silencio negativo puede anidar tanto en formas

cortas como en poemas largos en donde la expansión no está exenta de una brega contra el lenguaje, como sucede en ciertos pasajes del poema largo “Camino a Babel”, por ejemplo:

Si golpeas infinitas veces tu cabeza

contra lo imposible

eres el imposible

el otro lado

el que llega

el que parte

el que entiende lo indecible

el santo del desierto que se traga la lengua. (180)

El fragmento, además de tematizar lo indecible, está modulado a partir del principio de la repetición, el cual es uno de los procedimientos que, por cierto, también está muy presente en *El turno del aullante* de Max Rojas. A reserva de estudiarlo con más profundidad en el tercer capítulo, cabe señalar que la repetición puede ser vista como la reafirmación de una búsqueda léxica nunca lograda que gira en torno a algo no dicho, por ser justamente indecible.

Para concluir el capítulo, hay que señalar que los poetas que se han mencionado someramente corresponden a casos muy específicos relacionados con nuestro objeto de estudio. Tanto en la poesía del neobarroco, como en las obras de César Vallejo o Blanca Varela hay algunas similitudes con la poesía de Max Rojas en la medida en que el lenguaje



sufre transformaciones radicales que apuntan a señalar sus deficiencias buscando nuevas relaciones fónicas o semánticas, lo que en muchos casos llega a colindar con el silencio. No obstante, la lista de poetas cuyas obras están relacionadas con el silencio en sus diferentes modalidades evidentemente se puede extender, según el enfoque adoptado<sup>21</sup>. El presente apartado buscaba ser solamente una entrada en el tema del silencio en la poesía latinoamericana y mostrar algunos ejemplos representativos.

En el segundo capítulo se explicará el marco teórico elegido para el objeto de estudio. Gracias a ese desarrollo se entenderá cómo la poesía del silencio negativo se desprende en gran medida de la crisis del lenguaje y de la poesía de la indeterminación.

---

<sup>21</sup> Guillermo Sucre, quien ya ha sido citado en este capítulo, dedica un capítulo completo al tema y alude a los siguientes poetas: Gonzalo Rojas (Chile), Cintio Vitier (Cuba), Alberto Girri (Argentina), Juan Sánchez Peláez (Venezuela), Rafael Cadenas (Venezuela), Reynaldo Pérez-Só (Venezuela), Eugenio Montejo (Venezuela), Homero Aridjis (México) y Alejandra Pizarnik (Argentina). Dicha lista puede ser un punto de partida para trazar una cartografía del silencio en la poesía hispanoamericana. A esta lista se pueden agregar aquellos estudiados por Eduardo Chirinos en *La morada del silencio*: Emilio Adolfo Westphalen (Perú), Olga Orozco (Argentina), Javier Sologuren (Perú) y Jorge Eduardo Eielson (Perú).

## 2. De la indeterminación al silencio: dos paradigmas

### 2.1 La indecibilidad en la poesía

El recorrido histórico planteado en el capítulo anterior tuvo como finalidad presentar de manera general el problema del silencio en la poesía a partir de la modernidad. Poniendo énfasis en la dificultad de abarcar todas las manifestaciones del silencio que se generaron tanto en la tradición occidental de Europa como en América Latina, se intentó, no obstante, enfocarse en dos tipos de silencio relacionados con la dicotomía de lo *inefable* y lo *indecible*, entendidos como dos horizontes ante los cuales la palabra tiende a replegarse o a experimentar transformaciones radicales por la tensión en los límites del lenguaje.

Si bien es cierto que ambos términos están relacionados con la incapacidad o insuficiencia de las palabras para representar la realidad— lo cual, constituye una amenaza de enmudecimiento—, la manera en que los poetas han enfrentado dichas instancias es diferente. Así pues, una de las propuestas de esta investigación consiste en asociar el binomio de lo “inefable” y lo “indecible” con el de “silencio positivo” y “silencio negativo” respectivamente. Por medio de esta doble oposición se podrá discernir cuál es el silencio que afecta a nuestro objeto de estudio, a saber, *El turno del aullante* de Max Rojas.

Retomando el hilo del capítulo presente, corresponde definir los conceptos del marco teórico. Para ello se tomará como punto de partida un desprendimiento de los postulados de Marjorie Perloff, ya que su manera de estudiar la poesía moderna estadounidense ofrece un concepto muy útil para entender la manera en que la poesía del silencio se relaciona con los procedimientos de vanguardia europeos: la indeterminación. En sintonía con algunos teóricos

españoles que han estudiado este tema, se podrá entender a la poesía del silencio como una de las manifestaciones más heterogéneas de la indeterminación y, en última instancia, se verá cómo este tipo de poesía atraviesa un largo periodo que va desde los inicios del siglo XX hasta la posmodernidad.

En último lugar, un aparato crítico elaborado principalmente con la teoría francesa contemporánea nos permitirá delimitar las categorías de lo inefable y lo indecible, con aras de utilizar este último concepto en el análisis del poemario de Max Rojas en el tercer capítulo.

## 2.2 De la indeterminación a la imposibilidad del decir

En la crítica anglosajona, Marjorie Perloff, estudiosa de la poesía del siglo XX, ha denominado *poetics of indeterminacy* a los cambios producidos durante la modernidad estadounidense que rompieron la unidad poética concebida en el Romanticismo. Ahora bien, antes de que se suscitaran estas transformaciones, el simbolismo francés (influencia indudable para los poetas estadounidenses) aún se mantenía arraigado a la antigua confianza en la Palabra, considerada como un medio de expresión fiel y verdadero. Ainhoa Kaiero Claver, por ejemplo, en relación con la imagen, considera que en el simbolismo “la correlación simbólica de diferentes horizontes habitualmente disociados no deja de remitir, sin embargo, a un horizonte de sentido fundamental y necesario” (154). Dicho de otra manera, a pesar de la complejidad de los procedimientos simbolistas, como la imagen, la metáfora, la alegoría o la sugerencia, todavía existía un referente identificable; en cambio:

En el caso de la poesía indeterminada, por el contrario, el choque entre dos imágenes pertenecientes a contextos semánticos alejados no produce una resonancia poética

que evoque una vivencia o un horizonte compartido de experiencia. Lo que se busca precisamente es una suspensión del sentido de realidad y de la trama de referencias que la articula, al asociar dos imágenes entre las que no se puede establecer ningún vínculo, ni siquiera indirecto. (Kaiero 154)

Evidentemente, estas características hacen pensar en fenómenos como la metáfora surrealista y otros recursos originados en las vanguardias históricas<sup>22</sup>. De hecho, un estudioso del tema, Peter Bürger, piensa que “hay una conexión necesaria entre el principio de *shock* en el arte de vanguardia y el estudio de la validez general de la categoría de extrañamiento” (56). Así, la indeterminación no estaría muy alejada del principio de extrañamiento, el procedimiento artístico que según los formalistas rusos era el dominante en la composición de una obra y que, según Bürger se vuelve todavía más fundamental a partir de las vanguardias históricas. Eso sí, la indeterminación con sus antecesores puede tener un punto de partida aún más ulterior, desde Rimbaud. La propia Marjorie Perloff en su obra *The Poetics of indeterminacy* lo menciona:

For Rimbaud was probably the first to write what I shall call here the poetry of indeterminacy. And whereas Baudelaire and Mallarmé point the way to the "High Modernism" of Yeats and Eliot and Auden, Stevens and Frost and Crane, and the Symbolist heirs like Lowell and Berryman, it's Rimbaud who strikes the first note of that 'undecidability' we find in Gertrude Stein, in Pound and Williams, as well in the

---

<sup>22</sup> En efecto, esta cercanía se puede constatar con la definición de imagen surrealista que establece Mario De Micheli: “Podemos decir que la imagen surrealista es lo contrario, ya que apunta resueltamente a la disimilitud. Es decir, que no aproxima dos hechos o dos realidades que en alguna manera se asemejan, sino dos realidades lo más lejana posible la una de la de la otra... y al negar así su disimilitud, provoca en quien observa el resultado de tal operación un ‘shock’ violentísimo que pone en marcha su imaginación” (183).

short prose works of Beckett's later years, and undecidability that has become marked in the poetry of the last decades. (4)

De esta manera se va perfilando la “otra tradición” que convive como una antítesis de la herencia romántica, apegada a la certidumbre y el equilibrio. Tal como se estudió en el primer capítulo de esta investigación, cuando se abordaba el recorrido histórico que Jean-Michel Maulpoix hizo de la lírica en Occidente, este periodo se caracteriza por las poéticas de la ruptura. Implícita o explícitamente, la línea que va de Rimbaud hasta los experimentos posmodernos declara una crítica del lenguaje; de ahí su importancia en relación con la poesía del silencio. De acuerdo con Margaret H. Persin “en esta segunda tradición lo que comunica la Palabra, además de su significado superficial, es un escepticismo básico e irónico ante la (im)posibilidad del acto comunicativo: la Palabra comunica perfectamente que no puede comunicar perfectamente” (338).

¿Pero qué es exactamente la indeterminación poética? La cita de Marjorie Perloff ya nos daba un indicio: es el problema de la indecibilidad en el seno de la poesía. Según Alí Calderón: “es una superación de las nociones de ambigüedad y polisemia para entrar en el terreno del significado inestable, de la sugerencia. Un texto que potencia múltiples posibilidades de sentido” (154). La alusión a la ambigüedad es básica para entender cómo se operó el cambio. Persin distingue los conceptos de la siguiente manera: “La ambigüedad en este sentido formula y es más, estimula la plurisignación del texto dado. Pero lo más importante es que la ambigüedad permite que existan varios significados simultánea y armoniosamente” (338). Hasta aquí la aseveración de la crítica norteamericana sostiene lo antes dicho por Calderón y Kaiero. En el Romanticismo y el Simbolismo todavía era posible que el poema desprendiera significados diversos, pero remitidos a un referente generalmente

definido. En cambio, “la indeterminación permite la coexistencia de varios significados; pero a diferencia de aquella [la ambigüedad], en la indeterminancia, cada posible significado subvierte a los demás” (Persin 338). Estamos, pues, en el terreno de lo absurdo, lo ilógico, la irracionalidad, la incertidumbre total. El poema resultado de la indeterminación es considerado forzosamente como una obra abierta, a la que el lector accede enfrentando las paradojas de la diseminación de sentidos.

Después de caracterizar este concepto, la relación entre indeterminación y poesía del silencio parece más evidente: ambas coinciden en generar dificultad, incomprendibilidad y, en última instancia, el cuestionamiento de la palabra, de su valor simbólico. La actitud crítica hacia la confianza logocéntrica propia del Romanticismo y el temprano modernismo es descrita por Vicente Vives Pérez de la siguiente manera: “en oposición a la perdurabilidad del signo poético moderno, la poesía plantea el acceso a la realidad desde una imprevisibilidad que emana de la misma construcción indeterminada del significado” (178). Siendo la poesía del silencio un tipo de literatura en la cual, en muchos casos, el lector debe desplazar su atención al sentido que brota al margen de las palabras (especialmente en la mística), la decodificación se hace imprevisible e incierta. Fenómeno todavía más crítico cuando la tensión del lenguaje se muestra en la forma, cuando la confrontación con lo indecible produce cambios radicales en el nivel léxico, como sucede con los neologismos de Max Rojas, por ejemplo.

Desde este enfoque, la poesía del silencio, por lo menos la practicada a partir de la posmodernidad, es indudablemente deudora de las poéticas de la indeterminación. O visto de otra manera: las manifestaciones del silencio en la poesía desembocan en la indeterminación. En efecto, hay que considerar que el problema de la indecibilidad, tan

propio del siglo XX, se interroga y se muestra en el lenguaje. Un poema que resulta del enfrentamiento con lo indecible, problematizando los límites del decir, forzosamente desestabiliza la lectura; además, necesita procedimientos que produzcan tensión en el lenguaje<sup>23</sup>. Sobre estos ya se ha hablado en las secciones precedentes; no obstante, lo que hace falta ahora es definir lo *indecible* por oposición a lo *inefable*, ya que uno de los postulados de esta investigación es que las formas de la poesía del silencio tienen una relación directa con aquellas instancias.

### 2.3 Dos paradigmas de la poesía del silencio

En el presente apartado corresponde explicar los dos tipos de poemas relacionados con el silencio que ya han sido abordados anteriormente. Al mencionar las variantes que tomó la crisis de la palabra poética, se refirió a por lo menos dos maneras por las cuales el silencio se hizo presente e incluso llegó a problematizarse. De un lado se encuentran aquellos poemas en los que se constata la dificultad o la imposibilidad de traducir con palabras una experiencia que desborda al entendimiento; ese sería el caso de los poemas místicos, de aquellos en los cuales “es tanta la grandeza y la gracia que se derrama, que apenas puede hacerse el individuo eco de ello” (Contreras 4). En contraparte, se hallan los poemas que materializan la crisis del lenguaje mediante recursos que acentúan la pobreza de las palabras, la insuficiencia del verbo

---

<sup>23</sup> Aunque nuestro objeto de estudio, *El turno del aullante* no incluye prácticas posmodernas más recientes como la transgresión genérica, lo cierto es que esta es uno de los resultados del afán de llevar al lenguaje a sus límites, como bien lo expresa Mario Aznar: “De este modo, la conciencia de lo que comúnmente se conoce por «límites del lenguaje» ha provocado, sobre todo en la historia reciente de las artes, la progresiva hibridación de códigos y la transgresión hasta puntos insospechados de los ámbitos artísticos, en busca de una mejor sintonía entre esa posible «revelación» de los lenguajes y la capacidad humana para comprenderla” (*En el centro* 297). Una línea de investigación interesante sería la relación entre la imposibilidad (o dificultad del decir) y el recurso al hibridismo genérico.

para expresar vivencias traumáticas o dolorosas. Luego, se puede decir que nos encontramos ante dos polos opuestos: poemas de *silencio positivo* y poemas de *silencio negativo*:

El silencio positivo surge –a semejanza de lo que sucede con el arte y la literatura– cuando el silencio ayuda al lenguaje al logro de sus fines en estas situaciones-límite, permitiendo una comprensión, una interiorización y una comunicación mayores. Entre otras razones, porque potencia la fuerza de las palabras y su control consciente por el hombre, devolviendo a aquéllas su significado y valor, mediante la recuperación de su antigua relación con el centro, con su origen... El silencio negativo se da cuando obstaculiza los fines del lenguaje, bajo la presión de diversos miedos del hombre, el secreto o la manipulación, tan presentes estos dos últimos en la comunicación problemática. (Martí 1887)

La cita anterior, proveniente del campo de la lingüística, nos ayuda a plantear un primer acercamiento a este fenómeno. Queda claro, entonces, que el silencio positivo potencia la comunicación en la medida en que intenta conectar con un origen; es el silencio heideggeriano, el del ascetismo. En cambio, el silencio negativo evidencia una opresión en el lenguaje y expone una dificultad del decir. Ambos convienen en hacer frente a una instancia inaccesible al lenguaje instrumental y, por ende, requieren superar los límites verbales para intentar alcanzar su objetivo.



### 2.3.1 Lo inefable

Para entender cabalmente la distinción entre los dos silencios es necesario recurrir a las ideas del filósofo y musicólogo francés Vladímir Jankélévitch, quien, en su obra *La musique et l'ineffable* propuso un par de conceptos fundamentales para adentrarse en el dominio de lo que no puede expresarse con palabras: *l'ineffable* (lo inefable) y *l'indicible* (lo indecible)<sup>24</sup>. Si bien las reflexiones de Jankélévitch se enfocan principalmente en la música como el único medio para introducirse en el misterio de lo inefable, su propuesta también puede ser aplicada a la poesía.<sup>25</sup> La antítesis expuesta por el filósofo francés se lleva a cabo de esta manera:

C'est la nuit noire de la mort qui est l'indicible, parce qu'elle est ténèbre impénétrable et désespérant non-être, et parce qu'un mur infranchissable nous barre de son mystère : est indicible, à cet égard, ce dont il n'y a absolument rien à dire, et qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire : tel est l'insondable mystère de Dieu, tel l'inépuisable mystère d'amour, qui est mystère poétique par excellence ; car si l'indicible, glaçant toute poésie, ressemble à un sortilège hypnotique, l'ineffable, grâce à ses propriétés fertilisantes et inspirantes,

---

<sup>24</sup> Los conceptos no pertenecen exclusivamente a Jankélévitch; antes bien, son términos muy estudiados desde diversas áreas del conocimiento. Como se verá en esta investigación, en realidad ambas nociones conviven con otras que son muy cercanas semánticamente. Por tal motivo, no existe un verdadero consenso sobre su uso. A primera vista, como resultado de esta investigación se ha podido constatar que lo “inefable” es un término más abarcador, muchas veces utilizado para explicar ciertos fenómenos en diversas áreas como la religión, la espiritualidad, el arte y —de manera llana— a las experiencias que no pueden expresarse con palabras. No obstante, Jankélévitch ofrece una distinción con lo “indecible”, muy adecuada para estudiar obras estéticas.

<sup>25</sup> Aunque las reflexiones del filósofo francés están enfocadas en la música y se encuentran impregnadas de cierta metafísica, aplicar los términos de Jankélévitch a la poesía es legítimo si se piensa que en su reflexión sobre lo inefable ya hay una huella evidente de San Juan de la Cruz. Eso explica por qué en este apartado predomina el acercamiento a la poesía mística.

agit plutôt comme un enchantement, et il diffère de l'indicible autant que l'enchantement de l'envoûtement. (92-93)

En otras palabras, lo inefable está relacionado con el dominio del infinito que en última instancia es el insondable misterio de Dios y del amor. Por eso no es sorprendente que el carácter positivo de lo inefable sea algo que los investigadores señalan de manera recurrente. Carlos Barbosa Cepeda, por ejemplo, en un intento por caracterizar el uso místico del lenguaje menciona que “este consiste en dar expresión a un conocimiento salvífico/liberador que ‘no se puede decir’” (34). Por su parte, Jean-Jacques Franckel y Claudine Normand afirman que “*Ineffable* dont l’etymologie n’est pas directement sensible, est du côté de ce qu’on ne cherche pas à exprimer (à faire sortir de soi), la plénitude de l’expérience se suffisant à elle-même ; il appartient au paradigme du bonheur musical, du plaisir du corps, de l’extase mystique” (5).

Para Jankélévitch, lo inefable es una fuente inagotable puesto que la naturaleza de la divinidad será siempre inexpresable y apenas se puede rozar por medio de sugerencias. El hecho de que los estudios de Jankélévitch se enfoquen en la música y tengan un carácter trascendente es algo que merece remarcar, ya que, de acuerdo con el autor, la música era el único medio para intuir lo inefable. Al respecto, Michael Gallope, opina que “we might say that Jankélévitch hears music as an ephemeral Pythagoreanism of the cosmos. Its life and bare existence— not its structure, its tonal form, or its narrative content, but just its ephemeral facticity—is itself the carrier of its infinity, its potentiality for transcendence” (108). Más adelante, el crítico estadounidense deduce de la teoría de Jankélévitch una relación entre la música y el silencio. Entre estos dos términos existiría una complementariedad: por medio del silencio se introduciría en la música “una voz de otra parte”. La semejanza de este

fenómeno con la poesía del silencio es evidente. Se trata, por supuesto, de una visión trascendente del silencio que devela la potencialidad significativa del verbo<sup>26</sup>.

El vínculo con la poesía es evidente y encuentra una correspondencia en lo que anteriormente se ha nombrado *silencio positivo*. Cuando la palabra poética entra en contacto con lo inefable, aquella se tensa en el límite de lenguaje en busca de aprehender lo que es inaccesible: poesía de la imposibilidad. Para José María Contreras Espuny “la teofanía supone un ‘fenómeno saturado’ que da un exceso de intuición al margen de cualquier prescripción conceptual” (4). Sin embargo, a final de cuentas, en la poesía es esa misma barrera lo que hace posible el canto, el límite es visto como el horizonte en el cual la palabra vibra en significaciones.

### 2.3.2 Lo indecible

En las definiciones de lo inefable y lo indecible formuladas por Jankélévitch, el segundo de los términos implicaba forzosamente una llana oscuridad de la cual era imposible decir algo, ya que los individuos que quisieran nombrar o traducir la experiencia del abismo estarían condenados al enmudecimiento, al pasmo. Seguramente al emitir esta aseveración, el filósofo francés tenía en mente el contexto de la época, en vista de que a partir de la segunda década

---

<sup>26</sup> Acerca de este tema, María Cecilia Camarero, en la tesis que le dedica a Jankélévitch, ahonda todavía más en esta cuestión: “Jankélévitch prepara el terreno para afirmar la necesidad del canto. Ciertamente que «nunca se está obligado a cantar» –reconoce más tarde– pero no menos cierto que, frente a la noche negra de la muerte, que él identifica con lo *indecible* oponiéndola a la luminosidad de lo *inefable*, surge la música como lugar de esperanza cuyos innumerables matices representan una fuente inagotable de positividad, de creatividad y de vida. Precisamente porque no se está obligado a cantar, la música es un lugar de libertad y, por ello, también un lugar originario”. Visto de esta manera, la música sería el medio y al mismo tiempo el fin. Esto recuerda mucho a la aseveración heideggeriana según la cual el lenguaje es la casa del Ser y la poesía es el lugar en el que se manifiesta el *Dasein*. No en vano anteriormente se hizo énfasis en el carácter metafísico de los postulados de Jankélévitch.

del siglo XX se comenzó a hablar —particularmente en el pensamiento alemán y francés— de lo *indécible* ligado a la experiencia traumática derivada de los campos de exterminio nazi.

En efecto, cuando el filósofo francés vinculaba lo indécible a la muerte, quizás lo hacía pensando en términos parecidos a los de Franck de Montleau: “l’expérience de la mort confronte celui qui l’a vécue à l’impossibilité d’en rendre compte. Il y a quelque chose qui se refuse à la pensée comme au langage, qu’il s’agisse de l’effroi éprouvé mais aussi, parfois, de l’incroyable légèreté de se vivre mort” (59). Por lo tanto, la muerte, pero sobre todo el horror y la barbarie provocada por los nazis, sería aquello que escapaba al pensamiento y al lenguaje por ser algo despiadadamente irrepresentable por medio de palabras<sup>27</sup>. De ahí que, en francés, además de *indécible* (indécible), se tomaran conceptos de una larga lista de vocablos que podrían ser sinónimos con ligeros matices. De Montleau, por ejemplo, menciona, *l’inimaginable* (lo inimaginable) y *l’intransmissible* (lo intransmisible). Por su parte, Pascaline Lefort agrega *l’inexprimable* (lo inexpresable), *l’incompréhensible* (lo incomprensible), y *l’innomable* (lo innumerable).

Dicho sea de paso, esta última investigadora francesa, en su propio trabajo sobre lo indécible, comienza afirmando que, por más que el origen del término haya sido religioso (ya que para la tradición hebraica el nombre de Dios es impronunciable e indécible) y durante siglos se haya mantenido con una connotación que alternaba sentimientos tanto positivos como negativos, es a partir de la Shoah que el vocablo adquiere ese matiz ligado a lo ominoso. Al demarcar las diferencias semánticas con la otra palabra que nos interesa, a saber, lo

---

<sup>27</sup> No obstante, como señala Astrid von Busekist, por más que las experiencias indécibles amenacen con el mutismo o se resistan a ser verbalizadas, lo indécible sólo puede manifestarse en el lenguaje: “une expérience donc qui réclame de l’indécible, qui ne peut pourtant exister que dans le langage et qui, dans le meme temps, se joue du langage et le rejette comme incapable, insuffisant, inapproprié” (99).

inefable, Lefort recurre a otro investigador, Michael Rinn, quien establece que, si bien ambos conceptos se refieren a la incapacidad de expresarse con palabras, lo inefable alude exclusivamente a cosas agradables como la belleza, la felicidad, las delicias, el éxtasis, etc. (584). Las ideas de estos dos académicos refuerzan lo que se había planteado en torno al binomio de Jankélévitch e intensifica la convicción de que en la poesía hay por lo menos dos manifestaciones diferentes vinculadas a lo que no se puede traducir por medio del lenguaje.

Asimismo, también queda claro que lo *indécible* constituye una antípoda de lo benéfico-inefable; de hecho, Jankélévitch lo considera como un silencio “mortífero” ya que lleva al sujeto al enmudecimiento. “Lo indécible sería aquello que directamente no se deja penetrar de ningún modo, que es absolutamente inalcanzable por cualquier vía y que, por lo tanto, nada se puede decir al respecto” (Contreras 3). Del mismo parecer es David Le Breton quien escribe “el silencio indécible, por su parte, se sitúa en los alrededores de la muerte y, en oposición al anterior [lo inefable], abole la palabra a la vista de su insuficiencia palmaria” (193). Al igual que para Jankélévitch, entonces, lo indécible es aquello que, por ser muerte, esterilidad absoluta, no puede ser en ningún caso el origen de nada, o sea que resulta inconcebible crear a partir de esa oscuridad insondable. Esta concepción, como se verá más adelante en la presente investigación, puede ser rebatible, ya que contrariamente a lo que se piensa, lo indécible ha dado lugar a toda una poética, especialmente en el paso hacia la modernidad. Lo que aquí vale la pena añadir es que la reflexión de Jankélévitch se enmarca en las visiones catastróficas del siglo XX, derivadas del Holocausto:

La experiencia de los campos de concentración es algo impensable, es destructora de la lengua y de la comprensión que con ella pudiera establecerse; no queda más que el

vacío, el abismo insondable que compele al hombre al mutismo ante tal cantidad de horror. (Le Breton 82)

Siguiendo la lógica de este trabajo, lo indecible está relacionado con el *silencio negativo*, con la expresión que se adentra en el lado más oscuro de la existencia, con aquello que destruye la humanidad y que mina al lenguaje. De la impotencia de no poder comunicar en palabras lo que está en el límite, lo indecible intenta nombrar algo, aunque sea desfiguración, anti-forma, lenguaje desmantelado, cualquier cosa menos el silencio, puesto que, a pesar de todo, hay que decir para no olvidar. Eso es lo que nos recuerdan todas las escrituras del yo derivadas de sucesos traumáticos como las guerras.

De hecho, habría que extender las repercusiones de lo indecible a otras experiencias límites como el duelo, la enfermedad, la pérdida, la ausencia del ser amado y, a grandes rasgos, a cualquier tipo de dolor que por su intensidad se resista al decir. David Le Breton, sostiene, por ejemplo: “Y hay algo indecible que parece que bloquea el lenguaje y desbarata la facilidad la palabra: la amargura, la separación, la muerte no encuentran en las palabras el instrumento adecuado para expresarse con la suficiente intensidad” (184). En suma, todo sufrimiento cuyo impacto sea profundo es susceptible de toparse con lo indecible en el deseo de exteriorizarse. Esta característica, por cierto, nos permite ver que la poesía es un terreno idóneo para intentar contar experiencias indecibles ya que la expresión lírica sigue siendo, en ciertos casos, una de las maneras más eficaces de exteriorizar los sufrimientos.

Finalmente, otra manera de distinguir lo inefable y lo indecible podrían ser sus implicaciones en el plano del sentido. Antonio Garrido, en las conclusiones de su trabajo “Lo inefable o la experiencia del límite” deja abierta una reflexión que, a mi modo de ver, constituye un binomio interesante: “la cuestión de lo inefable o indecible no se resuelve apostando por uno de los términos en litigio —sobrecarga del sentido frente a insuficiencia

del lenguaje o viceversa— puesto que se trata de la doble cara de un único problema” (328). Tenemos, entonces, por un lado, a lo inefable caracterizado por la abundancia de sentido<sup>28</sup>; y por el otro, a lo indecible como la incapacidad del lenguaje. Si se asimila esto a las distinciones anteriores, se pueden formar un par de tríadas útiles para el análisis:

- Inefable – Abundancia de sentido – Silencio positivo
- Indecible – Incapacidad del lenguaje – Silencio negativo

En los poemas de lo inefable, el silencio que rodea a las palabras es positivo puesto que para trascender el lenguaje debe sobrecargarse (para ello se utilizan recursos como metáforas, alegorías, etc.) nutriéndose del silencio que es portador de verdad. Por el contrario, en los poemas de lo indecible, el silencio negativo se percibe como una amenaza para las palabras, las cuales revelan su pobreza e insuficiencia por medio de diversos procedimientos retóricos que se analizarán más adelante en esta investigación.

Ahora bien, como se ha insistido, el fenómeno que se produce en la poesía de lo indecible no implica una total anulación de la expresión poética; antes bien, lo indecible se muestra por medio de la palabra. Fraenckel y Normand lo explican de la siguiente manera:

*Indicible* d’ailleurs se définit par rapport à *dire* plus qu’à *dicible*, terme purement métalinguistique, inconnu des dictionnaires d’usage et qui semble fabriqué pour les besoins de la symétrie. Ce terme négatif ne désigne pas, selon nous, l’impossibilité d’une formulation mais sa difficulté... *L’indicible* désigne ce secteur de l’énonciation où un sujet rencontre des obstacles à dire ce qu’il vise ou à comprendre ce qui lui est adressé. (8)

---

<sup>28</sup> Una abundancia de sentido que según Contreras Espuny produce estupor y anonadamiento: “Es pues el grado máximo de luz que sería insoportable para el hombre si esta no fuera acompañada de ‘dulzura’ en el mismo grado” (5).

He ahí, una vez más, otro rasgo que viene a añadirse a los diversos puntos en común entre la poesía del silencio y la *indeterminación*, de la cual se adujo —en el primer apartado de este capítulo—, cierto carácter de apertura que requiere la participación del lector para descifrar un mensaje complejo e imprevisible. Así se refuerza la hipótesis de que la poesía de lo indecible se articula por medio de estructuras atravesadas por el enrarecimiento lingüístico, como se verá en el estudio de *El turno del aullante*.

Lo que corresponde ahora es revisar brevemente algunas formas por las cuales lo inefable y lo indecible se han materializado en la tradición occidental. En el caso del primer tipo, se pondrá más énfasis en la mística y en el simbolismo francés hasta Mallarmé, dejando necesariamente a un lado otros tipos de poesía de lo inefable que merecerían de igual modo un estudio más profundo<sup>29</sup>. Por su parte, lo indecible será estudiado a través de la tradición occidental, principalmente en la obra de Paul Celan.

### 2.3.3 Poesía y mística de lo inefable

Los dos tipos de poemas relacionados con el silencio que han sido esbozados hasta ahora, teniendo objetivos diferentes, comportan algunos rasgos compositivos comunes. Sin embargo, una revisión de algunas de las obras pertenecientes a sendas categorías revela ciertas características únicas.

---

<sup>29</sup> Por ejemplo, los poemas de “solidez conceptual”. Sin embargo, en los poemas conceptuales no se busca nombrar algo que trasciende al sujeto, sino inquirir, ahondar, perforar los misterios, la realidad misma. El resultado es una poesía que comporta una suerte de insubordinación ya que se aleja de la lírica ordinaria, una búsqueda incesante en los linderos del lenguaje. Alfredo Saldaña recupera algunos términos que han sido propuestos para nombrar a esta categoría: poesía del pensamiento, filosófica, metafísica o cerebral (*Cultivar* 37).



Habiendo hecho esa precisión, para comenzar a profundizar en lo inefable hay que señalar que sus raíces se hunden en la Antigüedad y que ya desde entonces se pueden ver dos caminos. Por un lado, un estudio de este término requeriría sumergirse en las bases de varias religiones del mundo, en las cuales la divinidad o ser supremo es considerado innombrable, fuera del alcance del lenguaje. Por el otro, sería necesario revisar la filosofía griega, ya que, por ejemplo, en Platón aparece el concepto del Mundo de las ideas, de arquetipos y valores inalcanzables para el intelecto humano que, inevitablemente también son imposibles de traducir en palabras. En ambos casos se atisba un límite y lo que está más allá de este: un silencio sagrado o un silencio trascendente.

Durante siglos, en el ámbito de la escolástica, lo inefable continuó siendo un concepto central en la teología. Posteriormente, con el comienzo de la modernidad, la noción salió del ámbito religioso y adquirió otros matices. El Romanticismo puso en el centro de sus reflexiones el tema de lo inefable y el silencio. Tempranamente, Novalis consideró al poeta como un visionario, dotado de poderes irracionales, capaz de descifrar los misterios inefables. Se trata de un periodo en el que la confianza en el Verbo era todavía lo bastante estable para creer en la trascendencia por medio de la poesía, una doctrina que se encuentra hasta Victor Hugo<sup>30</sup>.

Posteriormente, el simbolismo prolongó esta tradición en poetas como Rimbaud, Baudelaire y Mallarmé. De acuerdo con Antonio Garrido “lo más relevante es que, detrás de

---

<sup>30</sup> El Romanticismo, ya mencionado en otros pasajes de la presente investigación, siendo uno de los más complejos por los diferentes romanticismos que se suscitaron en Occidente, ha dado lugar interpretaciones diversas en lo que concierne a la confianza en la palabra. Si bien es cierto que en algunos poetas la fe en la expresión poética es muy fuerte (por ejemplo, en Novalis, Victor Hugo o Wordsworth), algunos críticos piensan que ya en el Romanticismo comenzaba a producirse un escepticismo en torno al lenguaje. Por ejemplo, Jean Jacques Franckel y Claudine Normand piensan que “depuis les romantiques, chez beaucoup de ceux qui font métier d’écrire, selon laquelle elle-meme, fatiguée par l’usage, desséchée par l’abstraction, serait devenue inapte à dire l’essentiel, le sens caché des choses” (1).

la alianza con el hermetismo, se perfila una concepción del arte como mediador y portavoz de esa realidad oculta o cifrada” (322). El mismo teórico sostiene que el vínculo con lo inefable, dentro del simbolismo, derivó en la búsqueda de la belleza absoluta, un anhelo que se materializó en el proyecto mallarmeano. En efecto, para el autor de *Un golpe de dados*, la poesía debía apuntar al absoluto, a ser el Libro, que a fin de cuentas sería un instrumento espiritual, un símil del universo. Albrecht, citado por Opiela-Mrozik, opina que en la estética de Mallarmé “les objets s'évanouissent pour laisser place à «la toute puissance du verbe purement poétique»” (84). De ahí la constante caracterización de la poesía mallarmeana como “concierto silencioso”.

El legado de Mallarmé a la poesía moderna es inconmensurable, al grado de considerarse una piedra de toque. Particularmente en su vínculo con el silencio se atisba un elemento que lo une a la genealogía de lo inefable, compartiendo rasgos con la poesía mística<sup>31</sup>. Esta correspondencia es algo que Marik Froidefond señala cuando afirma que la poesía mallarmeana “prônant l'absolu d'une parole autotélique fécondée par le modèle d'une Musique «pur néant sonore», dévalue dans le même geste de la *música callada* de la tradition mystique et la musique des sons, simple ébauche, dans ses «sonorités élémentaires» de la symphonie absolue” (4).

La relevancia de la música para Mallarmé radica en el poder del ritmo como un medio para develar el misterio de la existencia. No obstante “se trata, con todo, de una revelación a medias puesto que, en gran medida, el objeto se resume en lo inefable; de ahí que la mejor manera de capturarlo sea a través de la estética de la sugerencia” (Garrido 323). De la cita

---

<sup>31</sup> En el primer capítulo de esta tesis ya se consignaron algunas de las características principales de la poesía mallarmeana, especialmente de *Un coup de dés*. En el presente capítulo, los aspectos musicales tendrán más relevancia que los rasgos tipográficos, ampliamente discutidos en innumerables investigaciones.

anterior se puede extraer uno de los recursos de los poemas que intentan reproducir lo inefable: la *sugerencia*. Este elemento es fundamental para describir muchos de los textos que forman parte de esta clase. Por ende, es necesario categorizarlo de una vez, a partir de la doctrina del propio Mallarmé, como una enunciación indirecta, cuyo poder consiste en el estímulo de la imaginación a través del símbolo.

La sugerencia entraña un simbolismo que lleva al lenguaje a trasponer sus fronteras, “el arte no puede ser, en este punto, otra cosa que simbólico, cuando el símbolo cobra un valor trascendente que lo eleva por encima del *límite*” (Aznar, *Inefabilidad* 232). Dicho de otra manera, la sugerencia opera en conjunto con el silencio, en la medida en que la primera consiste en callar algo que no se puede nombrar porque está más allá de las capacidades expresivas.

Siendo un modo para circundar lo inefable, la sugerencia está estrechamente relacionada con lo sublime. Dicho concepto ha sido estudiado desde la Antigüedad y se vincula con aquello que produce una experiencia más allá de los sentidos y del intelecto. En el plano de la recepción, el individuo que experimenta lo sublime se halla en la imposibilidad del decir. No necesariamente consiste en una experiencia de lo bello, ya que para Kant incluso comporta un sentimiento desagradable y placentero al mismo tiempo, más bien es algo que produce indecibilidad a causa de su carácter amorfo; así pues, una de las barreras del lenguaje se encuentra en aquello que no tiene forma, en lo que escapa a toda representación.

Efectivamente, la idea precedente se conecta con la poesía mística, ya que, como se ha mencionado varias veces, Dios es considerado inefable en muchas religiones debido a su naturaleza indefinida, inextricable, tautológica, que lo convierten en el misterio de los

misterios<sup>32</sup>. De este modo, tanto la poesía mística como aquella que alude a lo “irrepresentable” tienen algo en común: en ambos casos se hace alusión a un misterio impenetrable, a un límite que, en el caso de la poesía, representa una frontera infranqueable para el poeta, amenazado por el silencio ante la incapacidad del decir. Efectivamente, Jankélévitch, quien además de haber contribuido con la distinción entre lo “inefable” y lo “indecible”, también reflexionó en torno a una dimensión que llamó el “no sé qué” (*je-ne-sais-quoi*)<sup>33</sup>. Begoña Capllonch Bujosa, quien ha rastreado la influencia del religioso carmelita en la filosofía de Jankélévitch, hace esta interesante nota:

De hecho, y como Jankélévitch no ignoraba, el propio san Juan había articulado el «no sé qué» en una de las estrofas del Cántico, aunque, en su caso, como enseguida veremos, lo hacía con motivo de la imposibilidad de traducir en palabras la experiencia mística, esto es, la unión del alma con la esencia divina, una experiencia de naturaleza inefable en tanto que no cognoscitiva para el individuo. (26)

Posteriormente, la teórica catalana, analizando el lenguaje místico en *Cántico espiritual* hace una aportación muy pertinente al mencionar que en el poema no son los vocablos en sí los que expresan la inefabilidad, sino la musicalidad. Para ello, identifica los

---

<sup>32</sup> Sin duda, el ejemplo más importante en nuestra tradición es de San Juan de la Cruz, cuyo poema “Cántico espiritual” se convirtió en la manifestación más elevada del misticismo cristiano. Su expresión, según Clovis Salgado, es necesariamente oscura, ya que “según la concepción aristotélica, vigente en la filosofía escolástica y absorbida por el santo español, solo seríamos capaces de representar un objeto en el momento en que lo asociamos a determinadas categorías. Por consiguiente, aquello que no posee rasgos característicos queda solo con su núcleo, su sustancia, insuficiente para configurarlo visual o discursivamente (382).

<sup>33</sup> Este término no deja de ser interesante porque intenta dar cuenta de la imposibilidad del decir debido al anonadamiento que produce el encuentro con la divinidad. Théodore Quoniam dice al respecto: “Aspect « surprise »: le « *Je-ne-sais-quoi* ». On flaire un charme diffus impossible à condenser organiquement. On est touché et dérouté tout à la fois. On s’interroge en vain : le langage dépose les armes (301). Por su parte, Isabelle Raviolo, hace esta interesante conexión con el silencio: “Car ce je ne sais quoi que porte la musique, ce quelque chose d’étrange qui l’habite est le mystère de l’être-même du silence, mystère de sa positivité, de sa présence-absente – un sens du sens qui serait comme une ineffable vérité” (párr. 19).

mecanismos sonoros que hacen del texto una “música callada”. Sin afán de profundizar en esos recursos, llama la atención que el preciosismo musical en San Juan de la Cruz hace pensar en cierto modo, en aquello que se ha nombrado “concierto silencioso” para hablar de la poesía de Mallarmé. En efecto, “l’aboutissement de toutes les opérations mallarméennes, visant la musicalité, Conduit au concert silencieux joué par la parole poétique et résonnant dans la conscience du lecteur” (Opiela-Mrozik 82). No en vano se ha trazado previamente una breve genealogía de la poesía hermética que va desde los textos de la Antigüedad, a la poesía mística y de alguna manera se introduce en la modernidad por medio del simbolismo.

Finalmente, en una concepción diferente de lo inefable, ya desprendido totalmente de nociones religiosas, mostrando, no obstante, cierta inclinación mística, uno de los últimos poetas herederos de esa tradición francesa impregnada de misticismo es Paul Valéry. Citado por Emmanuel Taub, el autor de *El cementerio marino* nos aporta reflexiones sobre el lenguaje y la revelación poética:

en el seno mismo de las tinieblas en las cuales se funden y se confunden lo que es de nuestra especie, y lo que es de nuestra materia viva, y lo que es de nuestros recuerdos, y de nuestras fuerzas y debilidades escondidas, y lo que es, en fin, el sentimiento informe de no haber sido siempre y de deber cesar de ser, que se encuentra eso que he llamado la fuente de las lágrimas: LO INEFABLE [L’INEFFABLE]. Porque, nuestras lágrimas, a mi entender, son la expresión de nuestra impotencia de expresar, es decir de deshacernos por la palabra de la opresión de eso que somos. (párr. 2)

En Valéry encontramos nuevamente una visión de lo inefable como una fuente originaria a la que el hombre aspira a retornar a través de la poesía. Lugar donde se conjugan los opuestos, donde la voz se anula en el silencio, donde el Yo se disgrega ante la presencia

del Ser. La revelación de esta verdad en la palabra, como se puede advertir, no dista mucho de la comunión que se busca con una divinidad en la poesía mística.

#### 2.3.4 Negatividad lo indecible

A lo largo de esta investigación se ha recalcado el papel de lo indecible como una pieza fundamental en el decurso de la poesía moderna en Occidente. Es tanta su importancia, junto al llamado “giro lingüístico”, que no será exagerado afirmar que la crisis de la Palabra ha sido uno de los motivos centrales en la literatura del siglo XX. “La poesía moderna surgió bajo los signos de la desdicha, la herida y la laceración (Hölderlin, Baudelaire, Rimbaud representan etapas de ese itinerario), unos signos que sacudieron los cimientos del lenguaje poético y lo aproximaron al silencio” (Saldaña, *Notas* 188). En estos casos, el poeta se ve arrasado por una fuerza mortífera que amenaza con enmudecerlo. Sin embargo, a pesar de las aseveraciones de Jankélévitch (y de otros filósofos que vaticinaban el fin de la poesía, doblegada por las atrocidades de la guerra), hay evidencias de que la lírica sobrevivió y de que incluso supo hacer un canto a partir de su herida. El ejemplo más sobresaliente de la tradición occidental es, sin duda, Paul Celan, una figura multicitada para hacer referencia a la poesía de los escombros, del “resto cantable” (Nouss 2006); o en palabras de Maulpoix, a una poesía “dressée contre le lyrisme, elle renverse son ancienne puissance de célébration en puissance de destruction” (*Adieux* 49).

Del famoso verso de Celan “Estábamos muertos y podíamos respirar”, Alfredo Saldaña deduce una caracterización de la poesía celaniana: “De una parte, la muerte de la palabra contemplada como una sombra amenazante, el mutismo impuesto, y, de otra, el reto

de encontrar el discurso que contenga la palabra de la muerte” (*Notas* 187). Ahí encontramos también algunos elementos que son recurrentes para estudiar un tipo de silencio que nos interesa particularmente ya que tiene una relación muy evidente con lo indecible: el silencio negativo. Siendo parte del binomio que ha sido recuperado en este trabajo, también está presente en el estudio de Michèle Finck, quien lo ha utilizado para formar un paradigma:

Au XXe siècle, le silence est une catégorie de plus en plus instable qui se définit par son ambiguïté oscillatoire entre deux paradigmes : le paradigme du silence négatif, mortifère, caractérisé par une « inquiétante étrangeté » et le paradigme du silence positif, bienfaisant, fécond. Pour rendre compte du jeu de contrepoint entre ces deux paradigmes, je consacrerai un premier mouvement au silence effroyable (que j’appellerai aussi silence de mort et silence de séparation) et un second mouvement au silence bienfaisant (que j’appellerai aussi silence de vie et silence de réparation).

(2)

Los paradigmas de Finck refuerzan la propuesta central de esta tesis y nos aporta más elementos para aplicarlos en los poemas de *silencio negativo* y *silencio positivo*. En el caso que corresponde a este apartado, los poemas de silencio “effroyable” son vistos, desde la perspectiva de la teórica francesa como portadores de un silencio angustioso, de muerte, de mutismo infligido por una fuerza opresora. Los diferentes adjetivos y atributos que le concede a este silencio recalcan esa “inquietante extrañeza” en el seno del lenguaje; además, advierte un vínculo con la separación, un rasgo que, por cierto, define bien el hueco que a menudo deja el sujeto lírico en este tipo de poemas.

Otra aproximación a este tipo de silencio, mediante una terminología diferente, es la que hace Alexis Nouss, quien reflexiona en torno a la idea de *un reste chantable* (un resto

cantable). Partiendo de una propuesta que podría llamarse “la estética del resto”, Nous affirma que, si bien las palabras son portadoras de un abismo intraducible (en alusión a la ruina ontológica del siglo XX), Celan introduce la oportunidad de utilizar “el resto” para mantener la memoria. “Parcourir les ruines du langage, entonner ce qu’il reste de chant possible, de « reste chantable » pour y trouver ce qui fut, pour y trouver une mémoire” (2).

Naturalmente, ese canto del resto tiene que dejar a un lado la —imposible— grandilocuencia y más bien manifestar una tensión con el lenguaje. Así, la poesía se oscurece, se complejiza; en otras palabras, tiende al hermetismo. Esa es, también, la opinión de Jean-Michel Maulpoix : “En meme temps qu’elle restreint et particularise à l’extreme son espace, la poésie durcit son rapport au langage . . . elle s’évide et s’obscurcit cependant qu’y devient plus cruciale et plus oppressante la question de sa raison d’etre” (*Adieux* 46). El punto de vista es interesante ya que sugiere un acercamiento de la poesía con la crítica del lenguaje y del lirismo mismo, algo que de hecho confirman otros estudiosos.

Dentro del gran número de teóricos que han hecho acercamientos a este tipo de poesía, se puede agregar a Marik Froidefond. Esta teórica francesa —que ha realizado trabajos sobre música y poesía—, ha formulado los términos *chant bouchée de silence* (canto obstruido de silencio) o *chant à bouche fermée* (canto a boca cerrada) para referirse a “Cette technique de chant bouche fermée, progressivement associée à l’idée d’une voix d’autant plus expressive qu’elle est privée de verbe et de soufflé” (3). Posteriormente, para explicar en qué consiste una voz sin aliento (*voix sans souffle*), pone como ejemplo la poesía de Celan:

Or, qu’est-ce qu’une voix sans souffle, c’est-à-dire refusant cet air nécessaire aux cordes vocales pour résonner ? Ici, se noue le paradoxe de la poésie celanienne qui se



donne comme chant, mais chant à bouche fermée, chant maigre et sans voix, dépossédé de ce qui devrait lui être constitutif. (8)

“Canto magro”, los términos para intentar describir la poesía de lo indecible se acumulan, todos nos dan herramientas para estudiar la poesía de lo indecible. En el caso de Froidefond, su aproximación teórica aborda algunos elementos del *chant à bouche fermée* en la poesía de Celan, por ejemplo, el balbuceo, representación directa de un discurso extenuado, sostenido apenas por la fuerza simbólica que representa cantar a pesar de todo, a pesar del silencio mortífero desprendido de la indecibilidad de la guerra<sup>34</sup>.

Finalmente, en este repaso de los conceptos formulados en la crítica francesa, quizás vale la pena agregar uno cuyas implicaciones ideológicas nos ofrece un ángulo diferente para la reflexión. *L'écriture dans le trou*, es la manera en que llama Vincent Teixeira a este tipo de poesía que implica un cambio profundo en el lenguaje y asimismo en el pensamiento:

Altération radicale de la langue en même temps qu'éveil à une autre langue, dans l'arrière-gorge de la voix, les expériences d'Artaud, de Celan, de Guyotat ou de Luca sont autant de gestes d'insoumission et de subversion, gestes verbaux qui, chacun selon des trajectoires propres et des timbres de voix différents, visent à “forer des trous” dans le langage (Beckett) et parviennent à “trouer” la pensée. (*L'écriture* 43)

---

<sup>34</sup> Una aportación muy valiosa—más enfocada en la posmodernidad—, también relacionada con la imagen de la boca, es el binomio del “mundo de la boca cerrada” y el “mundo de la boca abierta”, elaborado por Gabriela Milone a partir de las ideas Giorgio Agamben y los franceses Jacques Derrida, Pascal Quignard, Michel Foucault, Jean-Luc Nancy, entre otros. En palabras de la teórica argentina “para Agamben, el mundo de la boca cerrada corresponde al saber de la experiencia mística, un saber que es un padecer sustraído del lenguaje, que no sólo se debe callar sino que además quita el habla” (*Figuras* 40). En oposición a este, “el mundo de la boca abierta... no experimenta un “indecible”, sino que corre el eje de discusión hacia ‘cierto umbral de positividad’ (41). A partir de estas reflexiones es posible entrever de nueva cuenta la participación de un silencio negativo en el “mundo de la boca cerrada” y de un silencio positivo en el “mundo de la boca abierta”. Algunas de las características que propone Milone se verán en el análisis de nuestro objeto de estudio en el próximo capítulo.

Si conectamos esta idea con el aparato crítico que se ha utilizado hasta ahora, en última instancia, señalar la insuficiencia del lenguaje es también una manera de superar la poesía subordinada a la historia. Tratar lo indecible no es seguir el camino trazado antes, sino “perforar el pensamiento”, explotar el vacío de la palabra para que, aliada con el silencio, sea un horizonte abierto a la reflexión y al porvenir.

### 3.El silencio indecible en *El turno del aullante* de Max Rojas

#### 3.1 Los silencios en *El turno del aullante*

En los últimos años la importancia de la obra de Max Rojas en el ámbito de la poesía mexicana ha logrado un consenso general de la crítica, así como de un grupo de lectores que se ha mantenido fiel al paulatino descubrimiento de su poesía —aún no publicada integralmente. Favorecida por este doble interés, la producción del autor de *Cuerpos* sigue siendo objeto de lecturas que no dejan de confirmar desde diferentes enfoques la extraordinaria particularidad de su voz poética en el curso de la literatura mexicana durante la segunda mitad siglo XX.

Esta visibilidad creciente se debe en gran medida al encomiable trabajo hecho desde la editorial independiente Malpaís ediciones y a la curaduría del poeta Iván Cruz. Gracias a su labor, así como a apoyos estatales de fomento a la cultura, ha sido posible la reedición de los dos poemarios que consagraron a nuestro autor como un poeta de culto: *El turno del aullante* (escrito en 1971, publicado 1983)<sup>35</sup> y *Ser en la sombra* (escrito en 1976, publicado 1986).

Sin embargo, a pesar de que *El turno del aullante*, desde su primera edición en 1971 ha sido un poemario que ha atraído el interés de muchos lectores y, recientemente, de algunos críticos, los acercamientos teóricos a la obra todavía son escasos<sup>36</sup>. Hace menos de diez años,

---

<sup>35</sup> Dicho sea de paso, en esta investigación se ha utilizado justamente la reedición de Malpaís ediciones por ser la más reciente y la mejor cuidada.

<sup>36</sup> Para un acercamiento tanto a la escritura del poemario como a la vida del autor, se recomienda el artículo de Iván Cruz “Libros imbatibles de la poesía mexicana «El turno del aullante» de Max Rojas. En este texto, Cruz nos relata en breves líneas el origen de *El turno del aullante*, “elaborado a lo largo de trece años (1958-1971),

Gustavo Alatorre, en su libro *El derrumbe amoroso*, hacía un estado de la cuestión sobre los estudios que se habían hecho en torno al primer libro de Max Rojas y afirmaba que apenas había unos cuantos comentarios en revistas, prólogos y cuartas de forros. La actualidad no dista mucho de aquel panorama; si bien nuestro autor hoy es considerado “poeta de culto”, su fama parece bien arraigada en sus lectores, pero no tanto en los académicos. Debido a ello, las aproximaciones a su obra apenas trazan unas pocas líneas de investigación, entre las cuales destaca aquella que estudia *El turno del aullante* desde la perspectiva de la elegía amorosa. Esto se debe posiblemente a que los aspectos temáticos convocan de inmediato la atención del lector; en otras palabras, la profunda tristeza del sujeto lírico es el primer elemento que salta a la vista del receptor. Sin embargo, Iván Cruz trasciende esta visión un tanto reduccionista inscribiendo al poemario en el plano de una búsqueda metafísica:

*El turno del aullante* es un libro que busca trascender el poema confesional o la elegía amorosa, que aparentemente suele discutirse como su tema; más bien Max Rojas nos entrega una obra que indaga en el dolor intrínseco del ser por su finitud, por su cotidiano juego de pérdidas y la atmósfera que lo avasalla: las sombras, el silencio, el miedo, la soledad. No es tampoco una nostalgia de la muerte como elaboró en su obra Xavier Villaurrutia. Es el ser mismo, el metafísico, el alma, que en absoluta desazón aúlla su existencia limitada y miserable, un aullido del que nadie se dará por enterado, como el mismo yo lírico apunta. (*Libros imbatibles*, 15)

Aún así, para que el lamento por la muerte o por la desgracia (atributos del canto elegíaco), emanados propiamente de la subjetividad lírica, transite hacia las honduras

---

es un libro maduro, reposado y sedicioso, de un poeta absolutamente desconocido” (*Libros imbatibles*, 2), gracias a anécdotas que le fueron transmitidas directamente por el poeta.

metafísicas en donde naufraga el ser —como lo apunta Iván Cruz—, la poesía de Max Rojas debe allanar un sendero inestable, deformado por los sobresaltos de la sinrazón y la desorientación ontológica.

En efecto, para cualquier lector, adentrarse en *El turno del aullante* es una experiencia desestabilizadora por dos razones. La primera es el tratamiento del tema del duelo amoroso, un traumatismo personal en Max Rojas pero que gracias a la universalidad del “yo lírico” se vuelve una experiencia compartida con el lector que asume el protagonismo de sus penas. Desde una perspectiva psicológica se pueden rastrear los motivos que llevan al sujeto lírico a expresar sentimientos que van desde la tristeza hasta la rabia más amarga: síntomas, al fin y al cabo, de su deriva existencial.

Ese es justamente el camino que toma Gustavo Alatorre, quien analiza el libro de Max Rojas desde el enfoque del “Derrumbe amoroso: un derrumbe interno: emocional, por el duelo de la amada ha provocado con su ausencia, y un derrumbe externo: el mundo construido con los recuerdos de la amada” (120). Las menciones a esa devastación provocada por el desamor o la culpa están presentes en muchos poemas del libro, por ejemplo en “Elegía como grito para una tarde de diciembre”, un canto obsesivo en donde se componen y recombinan versos como “nadie camina desde la oscura zona del derrumbe, / nadie te espera, di buenas noches, estoy triste, busco a Elena, / la he buscado en todas las grietas de la tarde, no la encuentro” (13). Otro ejemplo es el cierre de “Las estaciones del olvido” que termina lacónicamente:

Mientras entierro flechas

mordidas por tus dientes,

masco en la noche

la sombra que dejaste. (5)

Sin embargo, ese tono contenido que se mantiene aún en el registro de la poesía del decoro muy pronto estalla y se convierte en el “aullido”, la propia metáfora de Rojas con la que ha denominado a su manera de hablar en el poema. La tristeza elegíaca es avasallada por el desconsuelo y, sobre todo, por la furia contra uno mismo, que se ven reflejados en versos como “de pura rabia hoy vengo de bajada y, no que no, / jodiendo recio, un desgarrón me parte el espinazo;/ me esculco y sé que estoy ladrando a falta de lenguaje” (33).

Por otra parte, si se lleva el análisis de este tópico al nivel del significante, se podrá constatar que en *El turno del aullante* hay un trabajo del lenguaje que discurre paralelamente con el tono violento de la elegía, una combinación que sin duda fue una *rara avis* para la época en que se escribió el libro. He ahí el segundo elemento que provoca una conmoción en el lector: la función poética jakobsoniana, según la cual el lenguaje atrae la atención sobre sí mismo —es decir, que se centra en el mensaje—, cobra una relevancia todavía mayor en la composición del poemario, ya que revela una tensión permanente con sus propios límites.

Por el uso de metáforas insólitas, anáforas y neologismos (entre otros recursos), la escritura de *El turno del aullante* lleva al lector a una zona de incertidumbre, en donde el lenguaje, dentro de lo decible, hace esfuerzos para adentrarse en lo indecible, y así llegar a lo que está más allá de este. Es ahí en donde el silencio adquiere un papel preponderante: el horizonte ominoso, “la cosa” que permanece en el “ahí afuera” es lo que se encuentra en el fondo de silencio al que las palabras —en la poesía de Rojas— intentan trascender con violencia.

Algunos críticos ya han notado la importancia del silencio, pero no lo han desarrollado a profundidad. Iván Cruz, por ejemplo, en el apéndice crítico que acompaña a la más reciente edición de *El turno del aullante*, para hablar de cierta influencia peninsular en Max Rojas, compara *Las estaciones del olvido* —primer poema del libro— con *Memoria del olvido* del español Emilio Prados, y apunta que “en ambos poemas se percibe un aire de parentesco en la lóbreguez, la orfandad, la pérdida y economía del lenguaje se imponen” (10). Al mencionar la economía del lenguaje, Cruz se refiere ciertamente a la brevedad de los versos, a la “cortedad del decir”, un atributo que José Ángel Valente definía como “insuficiencia del lenguaje” para explicar la poesía mística, una expresión en la que “la experiencia de lo que no tiene forma busca el decir, se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia acaso esté en la tensión máxima a que lo obliga su propia cortedad” (87). En Rojas, sin embargo, esa parquedad lingüística no tiene como primer fin una búsqueda trascendente o mística, sino reflejar la constricción que imponen las barreras del lenguaje.

Por añadidura, se tiene que precisar desde ahora que el silencio en *El turno del aullante* no está mediado únicamente por la cortedad o el minimalismo poético, ya que dentro del poemario conviven formas breves con formas largas, —entre las que destacan el poema *Elegía para una tarde de diciembre* y el célebre fragmento X del poema que le da el título al libro—. Como se ha dicho antes, el silencio es más bien el trasfondo, el mutismo que amenaza a las palabras convertidas en grito. El silencio es la opresión de lo indecible sobre la lengua y que vuelve a esta opaca, si siguen las ideas de Rodolfo Hinostroza, para quien el efecto de opacidad es “es la expulsión de silencio del seno de la cosa” (99).

Hasta este punto de la exposición, parece claro por qué *El turno del aullante* se puede ligar con el concepto de “poema de lo indecible”, explicado en el segundo capítulo de la

presente investigación. Tanto temática como formalmente, el poemario se orienta hacia la expresión de lo ominoso, que en este caso es la catástrofe amorosa, la pérdida del ser amado. En este capítulo se intentará probar de qué manera los poemas surgen a partir de la fricción con esa fuerza opresora, silencio de muerte que Michèle Finck califica como *silencio negativo*, y que da como resultado una “extrañeza inquietante” en el seno del lenguaje.

### 3.1.1 El silencio como tema

Antes de analizar propiamente la forma de *El turno del aullante* para estudiar de qué manera las palabras están en tensión permanente con el silencio, hay que señalar cuál es el papel que este juega en el nivel del sentido, ya que las alusiones al binomio silencio-grito son constantes a lo largo del poemario. De hecho, más que tópicos, son ejes que articulan la poética de Max Rojas y que nos dan claves de interpretación. Así, encontramos que hay una correspondencia entre la dificultad del decir y la tensión formal del verbo.

Una lectura en el nivel del significado nos permite ver que en muchos de los poemas el sujeto lírico transmite el conflicto interno que se produce cuando lo que quiere comunicar supera sus capacidades lingüísticas. Ante esta dificultad que se vuelve ira, el único camino para paliar la indecibilidad es el grito, el aullido de dolor que, en el caso de Max Rojas, se manifestará con una extrema tensión de su lenguaje. Pese a esto, el alarido tampoco es una salida, ya que no deja de acarrear más sufrimiento, como se lee en la segunda parte del poema “Canciones para esperar la muerte”:

A mí me duele el silencio



con que resguardo mis penas;  
 mucho más me duele el grito  
 con el que quiero acallarlas:  
 que si el silencio me quema,  
 el grito me desbarata . . . (17)

La desintegración del cuerpo es una de las imágenes que acompañan con frecuencia al dolor en los poemas de Rojas. En este poema, el hecho de guardar penas en silencio es el detonante del grito: ambos provocan un tormento sin fin que va del espíritu al cuerpo. El sujeto lírico parece ser consciente de ese laberinto del cual es imposible escapar. Pareciera que se cumple lo que David Le Breton afirmaba sobre el silencio y el dolor:

El sufrimiento nace de la represión de las emociones, de lo no-dicho, de viejos rencores que se ponen sobre la mesa por falta de valor. La tristeza o la dificultad para comunicarse asfixian la palabra y la incapacidad para dar una explicación a lo sucedido, para volver a establecer el vínculo multiplica el dolor”. (187)

Numerosos son los versos en los cuales da cuenta de su lenguaje roto, lastimosamente exiguo para expresar su realidad, lo cual lo impele a maldecir su condición de ser balbuciente. Esto sucede sobre todo en el poema *El turno del aullante*, por ejemplo, en el inicio del fragmento VII, en el cual se despliegan unos versos en torno a la impotencia que provoca tener tanto que decir y no poder expresarlo con palabras; de ahí viene el mascullar, el “lenguaraje” tan distintivo en la firma poética de Max Rojas:

Descalabrado el lenguaje —y luego,

con quién hablar si a nadie  
le importa mi gritada,  
y nadie, en fin,  
se va a dejar caer por estos huecos  
en que anda mi bramido balbuciendo,  
y más aún mi lenguaraje en busca  
de qué decir o cómo y para qué,  
si al cabo a mí lo de linguar  
se me quedó una tarde apergollado  
.....  
y hoy la hablación me sale a punta  
de trancazos,  
y más que hablar  
lo que me cuaja en la garganta es un aullido  
y una ardición de las que escaldan la huesera  
con un desmadre tal que ya no balbucir,  
sino mover los labios duele,  
y más acá el palabrerío pugnando. (30)

Aquí, además de verse como alguien condenado a balbucir un lenguaje brutal (como un bramido), el sujeto afirma su soledad. Su expresión es un grito sin respuesta en el vacío. Más que diálogo con el ser amado, perdido irremediabilmente, lo que hace es rebelarse contra el silencio, intentando arrebatarse un secreto, un derecho de expiación: batalla encarnizada con el verbo. Asimismo, este ejemplo también ilustra la importancia del ritmo en el poema. El encabalgamiento entre el segundo y tercer verso es una pausa violenta, una invasión del silencio que amenaza con enmudecer a los versos subsecuentes. A partir del quinto verso pareciera que el sujeto recobra aliento, pero sólo es algo momentáneo porque la totalidad del fragmento VII se articula con esas oscilaciones.

La mención del ritmo en este apartado consagrado al silencio como tema parece un añadido, pero, con la salvedad de desarrollarlo con más profundidad más adelante, lo que ahora se puede resaltar es la manera en que el silencio se integra tanto en el nivel del significado como en el de la forma. De hecho, en los pasajes en que el silencio se vuelve preponderante, la lengua tiende a enrarecerse, a llevarse a los límites, por ejemplo:

La huesca huesadumbre que te ahuesa,

Traqueteándote chitón silencio clama.

Tan aterrado de tu propio ruido,

cuánto silencio, pues, te deslengua a gritos . . . (46)

Por el profundo extrañamiento del lenguaje en torno al concepto del silencio, estos versos podrían considerarse como representativos de la poética de Max Rojas. El sujeto lírico se siente amenazado por el “silencio de muerte”, por un silencio negativo que mina sus capacidades expresivas pero que al mismo tiempo lo inducen a crear su propio lenguaje que

es no-lenguaje en la medida que por momentos la referencialidad se suspende y sólo queda el sonido, como en “huesca huesadumbre que te ahuesa”. Repetición pura, aliteración: representación del pavor ante el silencio.

Se puede ver entonces cómo *El turno del aullante* se opone (o supera) los postulados de Vladimir Jankélévitch —expuestos en el segundo capítulo de esta investigación—, para quien era imposible extraer algo de lo indecible por ser oscuridad absoluta que condena al mutismo. La poesía de Max Rojas asume el naufragio en lo abisal y lo convierte en su fuente primaria. “El resto cantable”, lo que queda después de ahondar en lo indecible es esa lengua rarificada, tensa, en el límite del bramido y el silencio.

En palabras de Philippe Ollé-Laprune “se creería que el sufrimiento sólo puede expresarse a través del grito; la experiencia del dolor intenso parece escapar a su captura en palabras. La violencia de la sensación se comunica con más naturalidad replegándonos en nuestra parte más animal” (25). Quizás ese repliegue en nuestra bestialidad es el movimiento que crea el “deslenguaje” que ya se mencionó anteriormente, un intento de comunicación que no es vano artificio, sino que quiere ser sublimación del dolor. Edmundo Gómez-Mango llega incluso a considerar esa aspiración como una tarea general de la literatura: “La tâche centrale de la littérature c’est ça: reproduire dans l’écrit un état sauvage du langage, un self-langage (Valéry), retrouver avec les mots l’élan, l’impulsion, le moteur des figurations oniriques, puiser au plus près de la source de la sublimation” (163).

En síntesis, el enrarecimiento de la lengua en *El turno del aullante* se amalgama con el tema del silencio: forma y sentido se conjugan para hacer implícitamente una crítica de los límites del lenguaje. La poesía de Max Rojas es un campo de experimentación que manifiesta las propias debilidades discursivas que señala su mensaje.

### 3.1.2 Superación de los límites del entendimiento

En un trabajo de Bastien Grossen enfocado en la dilucidación de lo indecible en relación con las secuelas de conflictos bélicos, específicamente la Guerra Civil Española, el autor nos da unas rutas generales para acercarse a este fenómeno. Si bien su objeto de estudio no es la literatura, sino la música, y además parte de un trauma colectivo en lugar de uno individual, sus conceptos resultan útiles para abordar un drama personal, resultado de la pérdida de un ser amado o incluso un duelo amoroso. De hecho, el dolor individual y lo colectivo están inmersos en lo indecible debido a que “de manière générale caractérisée par une rupture, un paradoxe entre force terrible et disparation, entre saisie immédiate et flou cognitif, la signification de l’indicible nous échappe. Pourtant, une chose au moins les relie: l’idée de dépassement d’une limite” (55). En el caso de la poesía ese límite está marcado naturalmente por el extremo del lenguaje, vivido como una barrera por el hablante.

Por tal motivo, en los siguientes apartados corresponde analizar algunos de los procedimientos por los cuales los poemas de *El turno del aullante* materializan la superación de los límites del entendimiento. Se verá que este fenómeno no es exclusivo de una sola forma o tipo de manifestación, sino que se puede presentar de varias maneras, todas conviviendo en el mismo poemario.

### 3.1.3 El repliegue de la palabra

Empíricamente el silencio es más perceptible en la poesía breve. Por un lado, el aspecto sonoro revela pausas, encabalgamientos abruptos, ecos, resonancias. Por el otro, el plano

visual cobra relevancia: el espacio blanco invade el poema. Sin embargo, pareciera que la percepción del silencio no está determinada principalmente por la extensión del poema, sino por las características del verso: su extensión y disposición sobre la página. Un poema largo como *Un golpe de dados* de Mallarmé genera el efecto de “suspensión”, de “ingravedez”, de silencio, justamente por la manera en que sus versos cortos se distribuyen en las páginas. No en vano, Octavio Paz lo consideró como un “poema archipiélago” y, además agrega: “Constelaciones: ideogramas. Pienso en una música nunca oída, música para los ojos, una música nunca vista. Pienso en *Un Coup de dés*” (*El arco* 270). En otras palabras, el poema de Mallarmé sería una sinfonía silenciosa.

Ahora bien, en el caso de la poesía lírica, el silencio parece tener una función particular. Hugo Friedrich, estudiando poetas de diversas tradiciones (Mallarmé, Ungaretti, Ezra Pound, etc.) llega a la conclusión de que el silencio prefiere (aunque no exclusivamente) la forma breve porque es un detonante de un efecto de intensidad, así lo afirma: “Nous avons l'impression que ce n'est que par une telle brevité et par le silence qu'elle autorise que peut éclater l'intensité lyrique du poème” (*Structure* 226). Así, gracias a la brevedad, el lenguaje alcanzaría su máxima concentración y, por consiguiente, una mayor fuerza lírica. Este efecto se puede entender de la siguiente manera: al haber más concentración del lenguaje, desde el punto de vista del lector, se percibe la presión del silencio y de lo no-dicho, lo indecible rodea a las palabras que, en consecuencia, potencian sus significados.

En el caso de *El turno del aullante* el vínculo entre brevedad, silencio e intensidad lírica es fundamental. La tríada está presente en varios de los poemas que componen el libro, principalmente en las tres partes del poema “Las estaciones del olvido”, y los tres fragmentos que integran “Canciones para esperar la muerte”. Del primero, llama la atención la

yuxtaposición de imágenes, con mínima participación del sujeto lírico. La última estrofa de la parte I termina así:

A sombra diaria,  
  
diario en ceniza me convierto.  
  
Con la última hoguera de la tarde  
  
que se apaga,  
  
color ceniza todo,  
  
ya sin nada. (4)

En este breve fragmento se asiste a la consumación de un hombre que se funde en la oscuridad de su entorno. La extinción del sujeto se acompaña con la reducción paulatina de los versos y se cierra con una frase sentenciosa “ya sin nada” que es como afirmación absoluta: voz que intenta enunciar su propio ocaso. La oposición entre luz y oscuridad (y todo el campo semántico que se desprende de estos conceptos) será clave en los siguientes fragmentos. Al final del fragmento II, el sujeto ya se encuentra inmerso en tinieblas y evoca lo siguiente:

Mientras entierro flechas  
  
mordidas por tus dientes,  
  
masco en la noche  
  
la sombra que dejaste. (5)

Aquí el tono del poema ya está marcado por el silencio mortífero, el silencio que amenaza la expresión. Hay una inquietante extrañeza en la imagen de las flechas mordidas, que se acentúa con la de la sombra mascada. Ansiedad que carcome, pulsión de muerte que se comprime en un laconismo sombrío. El cierre del fragmento de nueva cuenta produce en el lector una impresión de silencio, de in-completitud, como lo señala Éric Dazzan cuando analiza el silencio desde el punto de vista de la recepción: “D’une certaine façon, le silence du lecteur est le signe que produit en dehors de lui le poème, le signe d’une réalité absente dans le poème, d’une réalité perdue par le poème qui tente pourtant de la dire” (339). De ese modo, el poema sería el espacio donde resuena aquello que pudo ser, lo no dicho, ejerciendo una presión sobre la lengua.

Finalmente, en el fragmento III, el discurso poético se focaliza en la observación, en la muerte de los pájaros. Aquí el sujeto lírico se diluye porque lo que importa es la desaparición de los pájaros, como alegoría de un mundo desamparado en donde se pierde la última esperanza<sup>37</sup>. Compuesto de estrofas de extrema brevedad como: “Al decir de los pájaros, la muerte sólo es trino / que se va” (6), o “(Con la muerte de un pájaro, / así de hueco queda el aire / mordido por silencios.) (6), el poema es una sucesión de imágenes, de momentos epifánicos que se cierra de forma lapidaria: “Cubre la noche / las piedras funerarias / donde anida el espanto” (7). No es casual que los tres fragmentos que se han analizado concluyan de esta manera: el efecto deseado es un final que encierre un silencio enigmático que flote en el vacío de la página. En la obra *Critique du rythme* Henri Meschonnic,

---

<sup>37</sup> No es casual que para los romanos y los griegos, *Aornos* (sin pájaros), sea un nivel del infierno.



analizando el silencio y su relación con el espacio en blanco, cita a Paul Claudel, para quien este vínculo:

n'est pas purement matériel, il est l'image de ce que tout mouvement de la pensée, quand il est arrivé à se traduire par un bruit et une parole, laisse autour de lui l'inexprimé, mais non pas d'inerte, mais non pas d'incorporel, le silence environnant d'où cette voix est issue et qu'elle imprègne à son tour, quelque chose comme son champ magnétique. (305)

Siguiendo esta reflexión, en las partes que componen “Las estaciones del olvido” se produce una concordancia entre los momentos de intensidad lírica con los que se cierran sus fragmentos y el vacío de la página en blanco que potencia el silencio circundante. Sentido y forma se compenetran para crear momentos epifánicos, en donde el lector tiene la impresión de que lo que se logró arrebatarse al mutismo es apenas una partícula de lo indecible. De acuerdo con Sandra Lucía Díaz Gamboa, quizás ese sea el recurso por el cual la poesía adquiere su trascendencia: “Este aspecto inagotable permite a las palabras sobrepasarse y acceder a una especie de resonancia allende las resonancias, donde el vacío parece desplegar el *más allá* del poema” (461). Entonces es la última vibración final del poema, acentuada por la epifanía, lo que hace significativo al silencio.

Por otra parte, en “Canciones para esperar la muerte” también están los procedimientos que se han analizado previamente, pero aquí se suma la confluencia de elementos tipográficos que enfatizan la exaltación. En efecto, en el primer fragmento, los signos de exclamación son utilizados de forma discreta: “Déjenme madrugar / mi propia madrugada, / ¡y basta! / Después quiero morirme” (17); en cambio, en el último apartado, los

signos sirven para encadenar una serie de versos que en realidad pretenden ser gritos, exclamaciones de dolor:

¡De prisa, que duele el alma!

¡De prisa, que ya la muerte

por estos huecos se acerca,

y he nacer de tu cuerpo

antes de perder el mío!

¡De prisa, que muere el alma!

¡De prisa, que ya estoy muerto! (18)

En este fragmento, la brevedad no está ligada a momentos de epifanía ni tampoco a la intensidad lírica, sino a la urgencia del decir, como si el sujeto tuviera apremio para gritar su angustia antes de que se imponga el silencio de muerte. La repetición de palabras enfatiza el carácter doliente, casi balbuceante, de la voz. En esos versos es interesante ver cómo se opera una doble elipsis (un recurso que se analizará más adelante en el capítulo enfocado en las figuras de lo indecible); la primera es la supresión de un verbo imperativo, probablemente el verbo “ven” antes de “de prisa”, la segunda es la ausencia de un nexo de consecuencia como “porque” antes de “duele el alma”. Así, un verso largo como: “¡Ven de prisa porque duele el alma!” se reduce a “¡De prisa, que duele el alma!”.

Para concluir este apartado, vale la pena señalar cómo en el fragmento II de “Canciones para esperar la muerte” coinciden la intensidad lírica, el verso corto y además el desarrollo del silencio como tema:

A mí me duele el silencio  
 con que resguardo mis penas;  
 mucho más me duele el grito  
 con el que quiero acallarlas:  
 que si el silencio me quema,  
 el grito me de desbarata  
 y entre la lumbre y el miedo  
 me están matando a pedazos . . . (17)

En este ejemplo, la brevedad no está asociada a una búsqueda de la palabra prístina, de la poesía pura, del lenguaje incantatorio o una experiencia iniciática en el seno del lenguaje como sucede en otro tipo de poesía breve, aquella que busca la expresión de lo inefable. Aquí lo indecible se inmiscuye en la voz, lo que provoca que los versos sean cortos, como si una amenaza se propagara en los intersticios de las palabras. El sujeto lírico no puede sino recurrir a los recursos (que se estudiarán más adelante) para expresar su incapacidad expresiva: oposición entre silencio y grito, repetición de sintagmas y de fonemas. Balbuceo, isofonías, residuos de lenguaje que son al mismo tiempo reflejos del trastorno del sujeto.

#### 3.1.4 Desmesura y compulsión del decir

Desde la introducción de este capítulo, incluso en el apartado en el que se analizó el silencio como tema, se ha visto la importancia de la forma como manifestación de la palabra en pugna

entre lenguaje y silencio. Indirectamente, los versos citados nos han mostrado la manera en que el poeta radicaliza el extrañamiento del lenguaje por medio de procedimientos que, en muchos casos, apuntan hacia el neologismo lexical y morfosintáctico. También se ha reiterado que ello se debe en gran medida a la frustración que experimenta el sujeto por la inadecuación entre su dolor y sus recursos expresivos para representarlo. De esto se desprende una desmesura, una compulsión del decir que corresponde analizar en este capítulo.

De acuerdo con Bastien Grossen, este fenómeno sucede cuando “l’imagination, qui «ne trouve pas de présentation sensible directe» exhibe la démesure, dont les correspondances artistiques sont l’informe, la déstructuration, l’altérité absolue” (61). Las tres características serían las consecuencias de la superación del entendimiento, las cuales, sin duda, hablando específicamente de la poesía, implicarían una alteración de la forma. De hecho, el mismo autor francés agrega más adelante “mais la démesure sera sensible à partir du moment où l’excès de matière sonore sera tel qu’il provoquera l’indistinction des figurations, c’est-à-dire l’informe” (61). Aunque su reflexión se enfoca en la música, de nueva cuenta se puede hacer un paralelo con la poesía, sobre todo porque en esta el material sonoro también es fundamental.

Así pues, hablando de nuestro objeto de estudio, cabe preguntarse en dónde se manifiesta lo informe en *El turno del aullante*. Quizás el caso más evidente de informidad es el uso de neologismos, de los cuales, a reserva de estudiarse más adelante con profundidad, se puede decir que su formación se origina siguiendo varios niveles de complejidad. En el grado más alto, la identificación del vocablo a partir del cual se deriva el neologismo es difícil o imposible. Casos como este abundan en el poemario de Max Rojas, por ejemplo, el célebre

inicio del fragmento X: “caidal mi pinche extrañación me vino de golpe”. La palabra “caidal” no tiene significado, no pertenece a la lengua, entonces para el lector es imposible deducir el vocablo base, no es como “almaje” o “agujeraje” que son neologismos literarios (presentes en el mismo poema) creados claramente a partir de la deformación de “alma” y “agujero”<sup>38</sup>. Así se puede establecer que “caidal” es pura forma que, no obstante, por su sonoridad, contribuye a la formación del efecto violento que busca el verso. Otro ejemplo todavía más patente es el siguiente:

Tan huequecito de mi hueco huesecito,  
 que qué huacal, silencio estéte;  
 silencio estéte, y qué de asombras  
 si del crujir ya ni te asombra tu callada. (46)

En los versos anteriores no hay neologismos lexicales pero la secuencia de versos es incomprendible, por lo tanto, cae en el ilogismo, en el silencio que es puro ruido, es decir que no hay comunicación, sólo juego de sonidos, repetición de fonemas. Esta característica de *El turno del aullante* relaciona al poemario con la llamada “poesía de la indeterminación”, vista en el capítulo precedente, ya que ambas cuestionan el “carácter logocéntrico del lenguaje” y, en palabras de Vicente Vives, “proponen un tipo de escritura basada en las múltiples sorpresas del texto, a partir de discursos del *sinsentido* o de un significado imposible cuya intención sería reflejar la incomunicación como ideal poético” (178). La aseveración del teórico valenciano, si bien está aplicada para definir cierto de poesía española

---

<sup>38</sup> En la terminología del Grupo M, en la introducción a *Retórica general* a estas palabras se le llama *mot-valise*.

contemporánea, nos da un indicio de cómo la incomunicación puede manifestarse por la indeterminación. Sin embargo, la diferencia con la obra de Max Rojas es que en ella la incomunicación no es un ideal, sino un problema: el resultado de un dolor indecible.

La desestabilización que se produce por la indeterminación en la poesía de Max Rojas no se produce a través del silencio del absurdo absoluto, a la manera de Beckett, como se vio en el primer capítulo, pero sí se puede identificar cierta incapacidad para establecer una secuencia significativa o articulada en algunos pasajes bien específicos (por ejemplo, los versos que se citaron anteriormente). Esto tiene una relación con el silencio debido al efecto de opacidad, definido por Rodolfo Hinostroza en los siguientes términos:

La calidad buscada en la palabra o el objeto es una cierta opacidad, una cierta capacidad para irradiar en torno suyo un silencio irrecuperable; de esa manera impide la constitución de cualquier cadena articulada. Ya hemos visto que la opacidad podría ser definida como la *expulsión del silencio del seno del objeto*, lo cual hace imposible cualquier articulación con un objeto contiguo. (99)

La aseveración del poeta peruano se corrobora en los versos de Max Rojas citados anteriormente, en donde las palabras elegidas desarticulan el discurso, ya que entre ellas no hay vínculos lógicos. Se podría decir que el lenguaje en este fragmento no se concatena por leyes gramaticales, pero sí por una necesidad sonora, es decir por la repetición del fonema fricativo sordo /s/ y la oclusiva sorda /k/. A fin de cuentas, este rasgo representa la manera de hablar de un sujeto lírico que intenta escapar desesperadamente del mutismo, aunque sea por medio de secuencias sin sentido.

Con todo, la incapacidad para generar cadenas articuladas en ciertos versos de *El turno del aullante* no debería llevar a considerarlo como poesía “absurda”, ya que la alteración del lenguaje que se lleva a cabo no persigue únicamente abolir el sentido, sino que implica un ejercicio consciente de crítica hacia las posibilidades expresivas del lenguaje. O sea que los intentos que realiza el sujeto lírico para sobrepasar los límites de las palabras siempre tienen como fin hacer patente el “más allá” del lenguaje, como si la tensión que se ejerce sobre la lengua revelara al mismo tiempo el silencio, el cual se inscribe como frontera. Considerando lo anterior, la poesía de Max Rojas estaría cerca de, por ejemplo, la estética de Beckett:

l'œuvre de Beckett ne peut donc pas être considérée comme «absurde», puisqu'elle n'abolit pas la signification, mais la déconstruit, l'ébranle... Beckett donne à voir la pulvérisation de l'écriture, en tant que mouvement permanente de transformation des mots en déchets. Ces derniers répondent ainsi à une volonté d'inscrire la trace de l'absence. (Siboni 11)

La “pulverización de la escritura” o la “palabra en deshechos” que nos señala Siboni son conceptos que podrían calificar a la obra de Max Rojas, caracterizada, como se ha visto hasta ahora, por llevar al extremo —en ciertos momentos— la disolución del lenguaje, por albergar en su seno la problematización del silencio. En última instancia, la comparación con Beckett nos abre otras rutas para entender en qué medida la desmesura conlleva un ejercicio crítico.

Por otro lado, existen algunos procedimientos en *El turno del aullante* que reflejan la desmesura y la compulsión del decir. Uno de ellos es el poema extenso y el verso de largo aliento, como sucede en “Elegía como grito para una tarde de diciembre”. Este poema,

encabezado por un epígrafe amplio, un poema de Eliseo Diego a manera de paratexto introductorio está compuesto por 92 versos de una hechura particular. Es el primer poema en el libro que rompe con la unidad de los poemas breves que lo anteceden y además introduce versos cuya longitud excede por mucho a los precedentes.

La elegía de Max Rojas constituye un largo lamento por la pérdida de la mujer amada (que en este caso tiene un nombre: Elena), sin embargo, en el poema la ausencia ya no se exclama a través de una palabra entrecortada, invadida de silencio, sino mediante el derroche verbal y la compulsión del decir. La repetición de sustantivos e incluso de algunos sintagmas son el método compositivo dominante en el poema:

Desbaratado el grito, el silencio que cruje en la escalera,  
  
el sonido que llega de repente para decir no hay nadie,  
  
nadie grita tu nombre, nadie te espera, nadie camina  
  
por la calle recogiendo tu sombra partida en pedacitos,  
  
tu esqueleto partido en pedacitos, nadie te extraña,  
  
puedes echarte a caminar mascando tu tristeza,  
  
puedes perderte para siempre en tu tristeza,  
  
nadie grita tu nombre, nadie te espera,  
  
sólo el silencio que baja y te destroza,



sólo el silencio que baja y te aniquila,

el sonido que llega de repente para decir no hay nadie. (12)

El tono delirante y repetitivo que permanece de principio a fin es el reflejo de un sujeto lírico perturbado, cuyas obsesiones lo persiguen sin tregua. Las imágenes como la escalera y la sombra configuran un laberinto sin salida. Pero lo que más resalta en el poema es la imagen ambivalente del sonido y el grito que en muchos versos aparecen corporeizados para resultar su naturaleza amenazante. De hecho, para David Le Breton la colindancia de ambos fenómenos se debe al origen compartido: el dolor, una fuerza destructiva que sobrepasa el entendimiento y revela la pobreza del lenguaje:

el dolor quiebra la voz y la hace irreconocible, provoca el grito, el lamento, el gemido, los llantos o el silencio; y también numerosos fallos en la expresión y en el pensamiento... El grito nunca está lejos del silencio: son dos formas similares de expresar la insuficiencia del lenguaje cuando el sufrimiento no cesa. (184)

Por eso “grito” y “silencio” son prácticamente términos intercambiables puesto que ambos se nutren de lo indecible. Siguiendo las ideas de Jean-Louis Leurat, citado por Julia Siboni, se podría decir que el silencio es una “imagen recalcitrante”, si se considera que esta “l’est en raison de la question qu’elle pose ou propose. Elle est le support d’une question qui reste sans réponse, ou qu’aucune réponse n’épuise” (3). De ahí la acumulación de versos y reiteraciones: el poeta sabe que “el silencio que cruje en la escalera” no tiene respuesta y, sin embargo, no se cansa de decir, de repetir la búsqueda de Elena, la mujer que se fue para no volver y que está en el centro del poema. Grito que se vuelve silencio en cuanto toca la ausencia: esa podría ser una de las características de la poesía de Max Rojas.

La tendencia a “decir mucho” también se puede encontrar en el poema largo “El turno del aullante”, el cual se ha mencionado innumerables veces en este trabajo por ser aquel que concentra casi todos los rasgos poéticos de la obra. Dividido en diez partes, es notable cómo cada una tiene extensiones diferentes. El laconismo del fragmento VI y los versos cortos del VII contrastan con la verborrea de los apartados II y X. En estos se encuentran versos largos como: “Debo encontrar un cuerpo que me aguante: mi único traje / se volvió ceniza, y no me queda piel con que ir a mis entierros” (22) o “Ni lumbre en el finar del amaraje y sus trocitos queda / y sólo el agujero está y estamos dentro” (35).

Sin embargo, no es tanto la longitud de los versos lo que constituye la desmesura de los poemas, sino la acumulación de imágenes y la reiteración obsesiva del silencio que amenaza y el grito que desgarrar, es decir, —de nueva cuenta— la necesidad de decir y el no poder hacerlo. La aporía alcanzará uno de sus momentos álgidos en los neologismos de extrema densidad y también en momentos de hondo patetismo como el siguiente:

No he podido morir, pero no importa. Me quedan otros trozos  
 de pellejo y otros dientes, y a lo mejor mi traje funeral  
 no está bien hecho. Olvidé tantas cosas desde anoche  
 que olvidé que mi cuerpo estaba roto y ahora está  
 no sé dónde, cayéndose de olvido; de esto a veces, (22)

Estos dos fragmentos que se han citado para ejemplificar la compulsión del decir pueden ser considerados como el producto de la logorrea de un sujeto que sabe que no logrará decir lo que quiere nombrar (es la condición de lo indecible) y, sin embargo, como único medio para paliar su tormento, se aferra a las palabras, a pesar de que estas no constituyen

un alivio. Al igual que la poesía de Enrique Lihn, caracterizada por Sergio H. Véliz como “Práctica recursiva, verborrérica, de una lengua que se vuelve contra sí misma, como el ouroboros, casi enrabada, demandándolo lo imposible, buscando la cura, el silenciamiento del deseo, volver permanente del lenguaje a esa zona que escapa al asimiento” (364), lo que se ve en nuestro objeto de estudio es el esfuerzo colérico de un sujeto lírico que intenta desarticular la lengua en aras de buscar las palabras precisas.

De hecho, el máximo grado de su impotencia se verá reflejado en el lenguaje soez que se reparte a lo largo del último fragmento del poema “El turno del aullante”. Ahí lo que comenzó anunciado como “lo furioso, lo verdaderamente animal” (en el fragmento I) se cierra con versos del apartado X como “Caidal mi pinche extrañación vino de golpe a balbucir sepa qué tantas pendejadas” (34) o bien esta secuencia de versos:

y ya ni hueco en que caer tengamos  
 ni mi agujero ni mi yo  
 tan deshucado vertebral volvido  
 que ni a madrazos mi almaraje quiera  
 ponerse a recoger su trocerio. (34)

Más que lenguaje coloquial o simple vocabulario altisonante en este trabajo nos parece más plausible atribuir ese recurso a la impotencia que siente el sujeto lírico por no poder dar cuenta de su miseria existencial con palabras. Es cierto, el lenguaje popular está ahí, pero este siempre surge en momentos de gran apremio, de urgencia lírica en la que la expresión estalla intentando vencer al silencio de lo indecible. Por eso, más que un rasgo lexical hay que entender este fenómeno como el resultado de un proceso más amplio que

aquí se ha llamado *desmesura*. En una dirección cercana, Gabriela Milone, en su ensayo sobre el habla poética y la figura de la boca en el pensamiento contemporáneo, afirma lo siguiente:

la boca como zona de oralidad tienen un doble alcance para Derrida, ya que la lengua se duplica entre la *devoración* y la *vociferación*, entre fauces y voz, entre laceración molar y chasquido lingual, entre la interiorización de lo exterior propio del devorar y la exteriorización del interior propio del vociferar, entre el rechinar de dientes y el sonido de la voz (pero se trata del sonido de la voz antes de la palabra, el sonido del gemido, del grito, del vociferar que es, precisamente, levantar la voz). (*Figuras* 42)

Esta podría ser una perfecta representación de la voz en *El turno del aullante*; por un lado, la lengua se lacera a sí misma entre la imposibilidad del decir y la reticencia (un recurso que se estudiará posteriormente), y por el otro estalla al exterior, se desfoga con rabia. Sólo así se puede entender el vínculo de todas las características que se han visto hasta este momento, todas están encaminadas a producir el exceso, que, por cierto, no se puede desvincular de su carácter crítico, como lo apunta Jean Michel-Maulpoix: “Ainsi conduite sur la voie de l’excès, la poésie pose inévitablement la question du sens: Que peut la langue? Qu’est-elle capable de dire ou de faire? Quelles sont ses limites? De quelles illusions et tromperies est-elle porteuse?” (*Les 100 mots* 41).

En estas circunstancias, si el resultado de la crítica inherente a la poesía llevada sus límites revela ineluctablemente el fracaso del lenguaje, cabría preguntarse por qué el sujeto lírico se obstina a decir, por qué, a nivel personal, esa búsqueda desmesurada de las palabras precisas para el dolor se mantiene en lugar de sumergirse en el silencio. Dicho de otra manera, si el lenguaje fracasa, ¿por qué no callarse?, ¿por qué empeñarse con el exceso? Quizás la

respuesta la ha intuido Georges Bataille en *La experiencia interior*. Comentando las ideas del filósofo francés, Éric Dazzan afirma lo siguiente:

Mais il est difficile de se taire « tout à fait », « nous cherchons, ajoute-t-il, à saisir en nous ce qui subsiste à l’abri des servilités verbales et, ce que nous en saisissons, c’est nous-mêmes battant la campagne, enfilant des phrases, peut-être au sujet de notre effort (puis de son échec), mais des phrases et dans l’impuissance à saisir autre chose »”. (12)

Desde esta perspectiva, la incapacidad de callarse tendría que ver con la búsqueda, nunca completada, de algo más allá del “lenguaje servil”. El esfuerzo, que en el caso del sujeto lírico de *El turno del aullante* implica un proceso doloroso, de desmesura, es preferible a la renuncia, al silencio mortífero. A pesar del fracaso anticipado, el lenguaje necesita romperse, transformarse para llegar a transmitir, aunque sea indirectamente, lo indecible.

Finalmente, contrastando los poemas breves del apartado anterior con los poemas de la compulsión del decir, parece legítimo afirmar que en *El turno del aullante* conviven dos formas extremas, las cuales pueden las mismas que Julia Siboni identifica en la obra de Samuel Beckett:

Dans cette optique, la mise en œuvre d’une écriture suffoquée, seul mode de rencontre des formes extrêmes – logorrhée et aphasie –, devient le signe d’un «étrange double bind», «étrange » en ce sens qu’il semble imposé de l’extérieur : intrusion du dehors, débordement du dedans Pour autant, Beckett est bien conscient que les mots demeurent le seul outil dont il dispose pour épuiser le langage, en tant que somme des possibles. (8)

Una vez definidos estos dos polos —la afasia y la logorrea— se puede ver el papel que el silencio juega en ellos. En la primera, el silencio invade el espacio del poema, el cual se repliega, se contrae amenazado por el mutismo: el poema tiende al balbuceo, a las palabras rotas. Por otro lado, en la logorrea el silencio se ve como un horizonte a vencer, como una fuerza ominosa que enrarece el lenguaje e impele a decir, como si el silencio fuera intolerable.

### 3.2 Figuras de lo indecible

En los apartados anteriores ya se mencionaron indirectamente algunos de los recursos por los cuales el sujeto lírico de *El turno del aullante* intenta expresar lo indecible, principalmente el neologismo y la tendencia a la repetición. Sin embargo, en el presente capítulo corresponde desarrollar con más profundidad este aspecto, teniendo en cuenta lo que han dicho otros autores. Así, por ejemplo, Bastien Grossen afirma que “Au-delà des figures de style de la rhétorique classique qui cherchent à «dire sans dire» («métonymie, synecdoque, catachrèse, métalepse, explétion, ellipse, interruption, rétroaction, prolepse», auxquelles nous ajouterions la paralipse) chaque auteur trouve un ou des moyens spécifiques de dire l’indécible” (119). Según este teórico, pese a que hay una lista de figuras recurrentes que intentan decir (o mejor dicho, transmitir) lo indecible, en realidad cada autor utiliza procedimientos o tropos particulares.

Para nuestro objeto de estudio, se han elegido cuatro figuras, consideradas las más relevantes en la composición del poemario: neologismo, paradoja, elipsis y retroacción. A continuación, se desarrollará cada una de ellas, explicando su definición y mostrando ejemplos de nuestro objeto de estudio.

### 3.2.1 Neologismo

El estudio del neologismo en *El turno del aullante* es un aspecto que sin duda merecería un trabajo consagrado únicamente a su dilucidación. Siendo uno de los poetas mexicanos (e incluso latinoamericanos) que más ha experimentado con el neologismo, la vastedad de su corpus impide hacer un análisis profundo de este, ya que superaría los límites de la presente tesis. Además, requeriría un enfoque lingüístico, particularmente lexical, para poder explorar todos los procedimientos que el poeta ha utilizado en la creación de sus neologismos. Sólo así se le podrá conceder un justo valor a la creatividad de nuestro poeta.

Una vez hecha esta aclaración, lo que ahora se tiene que precisar es que en este trabajo el neologismo es considerado únicamente por su función transgresora del lenguaje, es decir, como figura de lo indecible, ya que gracias a este recurso se manifiesta una ruptura de la palabra y una penetración con lo indecible. Por ende, no se busca la exhaustividad ni la sistematización integral de los neologismos en *El turno del aullante*, únicamente se expondrá a grandes rasgos el papel que juegan estos para transmitir el anhelo de expresión más allá de los límites.

En primera instancia, se tiene que delimitar el objeto de estudio diferenciando el *neologismo* del *neologismo literario*. Para la lingüista Romero Gualda la diferencia radica en que este es un término para “creaciones léxicas individuales, que en su mayoría quedarán en nivel de habla, no llegarán a aumentar el vocabulario de una lengua” (146), más adelante la misma académica agrega: “[el neologismo literario] responde fundamentalmente a las necesidades expresivas del autor y que contribuye a la función poética del texto” (146). Entonces queda claro que los neologismos en *El turno del aullante* son de tipo literario

porque son invenciones propias del poeta y derivan justamente de la frustración del sujeto lírico, incapaz de comunicar su dolor.

En la tipología que propone Romero Gualda existen, por una parte, los neologismos fundados en la sustancia fónica, carentes de significado y que proceden por connotación (por ejemplo, ciertos juegos de palabras presentes en trabalenguas). Otro tipo corresponde a los neologismos *sintagmáticos*, en los cuales “la neología es aquí relevante como proceso sintáctico”. Ambos casos se pueden ejemplificar con el siguiente pasaje del poema “Trenos”:

Tan huequecito de mi hueco huesecito,  
 que qué huacal, silencio estáte;  
 silencio estáte, y qué de asombras  
 si del crujir ya ni te asombra tu callada. (46)

La proximidad de las palabras “asombras” (neologismo que funciona como sustantivo) y “asombra” (verbo) se debe indudablemente a su similitud gráfica y sonora. Un recurso muy usado por Max Rojas, quien coloca palabras muy parecidas, una después de la otra, sólo por el efecto acústico que producen. Por otra parte, el neologismo sintagmático sería “silencio estáte”, un sintagma repetido, anómalo en el contexto de la frase, ya que la intromisión de verbo imperativo “estáte” y el apelativo “silencio” no tienen sentido en el discurso. Sin embargo, el tipo de neologismo más importante en *El turno del aullante* es el morfosintáctico:

Productos léxicos conseguidos por derivación, composición o parasíntesis con fines expresivos surgidos en un contexto poético y creados por un autor que en un momento dado siente la necesidad de crear como una afirmación de su libertad de expresión,



como una muestra de originalidad frente a la lengua común a la que en consecuencia considera insuficiente, pobre o poco precisa. (Romero 149)

Este tipo de neologismos comienza a presentarse a partir de “El turno del aullante”, el poema que da título al libro. El primero surge en el fragmento IV, en el verso “Aquí me encabro entonces y me digo / que a fuerza de gritar me estoy callando” (26). Claramente, el verbo “me encabro” proviene de “encabrarse”, neologismo por síncope, a partir de la supresión de fonemas del verbo “encabronarse”. Un ejemplo similar se encuentra en el fragmento VI, en el verso “La pena me entristó y estuve a punto / de barbotar de tanto que traía”, en donde “entristar” es una síncope de “entristecer”. Hasta este apartado, los neologismos todavía son discretos, incrustados como anomalías aisladas en un discurso poético que todavía conserva *normalidad*. Sin embargo, a partir del fragmento VII, este procedimiento se radicaliza:

Descalabrado del lenguaje —y luego,

con quién hablar si a nadie

le importa mi *gritada*,

y nadie, en fin,

se va a dejar caer por estos huecos

en que anda mi bramido balbuciendo,

y más aún mi *lenguaraje* en busca

de qué decir o cómo y para qué,

si al cabo a mí lo de *linguar*

se me quedó una tarde apergollado  
y dándose de topes contra el suelo,  
en un lugar adonde para qué volver,  
si pretender apuntalar mi lengua  
es tanto o mucho más difícil  
que pretender, ahora,  
enseñarle a mascullar palabras,  
y hoy la *hablación* me sale a punta  
de trancazos,  
y más que hablar  
lo que me cuaja en la garganta es un aullido  
y una *ardición* de las que escaldan la huesera  
con un desmadre tal que ya no balbucir,  
sino mover los labios duele, (30, cursivas mías)

En este pasaje se pueden ver resaltados los neologismos, cuatro con función sustantiva y uno con función de verbo. Sus procesos de composición se resaltan brevemente a continuación:

- 1) “gritada”, sustantivo formado a partir de derivación de “grito”, al que se le agrega el sufijo “-ada”, cuyo significado puede ser “golpe”. De esa manera se intensifica el concepto *grito* con la idea de *golpe violento*.
- 2) “lenguaraje”, sustantivo formado por derivación de “lenguar”, al que se le agrega el sufijo “-aje” para indicar una acción. Se trata de un neologismo complejo porque el vocablo base es una verbalización del sustantivo “lengua”.
- 3) “linguar”, verbo que proviene de “lengua”, sin embargo, su transformación hace que este sustantivo se verbalice y se convierta en sinónimo de “hablar”.
- 4) “hablación”, sustantivo formado a partir de la derivación de “habla”, al que se le agrega el sufijo “-ción”, cuyo significado es “acción y efecto”.
- 5) “ardición”, sustantivo formado a partir de la derivación del verbo “arder”, al que se le agrega el sufijo “-ción”.

En los ejemplos que se han analizado no es casual que los neologismos estén dentro de los campos semánticos del binomio silencio/grito y del sufrimiento. Esto se explica por la tesis que se ha intentado sustentar en esta investigación, según la cual la necesidad de trascender los límites del lenguaje se manifiesta principalmente cuando el sujeto lírico declara su frustración porque las palabras no logran transmitir su dolor.

Deformando el lenguaje convencional, el poeta espera poder extraer de este algo que por fin sea más que conceptos. Pareciera que, en estos casos extremos, la poética de Max Rojas se acerca a lo que Octavio Paz había proclamado en su juventud, en el célebre poema en donde se confronta a las palabras:

Dales la vuelta,

cógelas del rabo (chillen, putas),

azótalas,

dales azúcar en la boca a las rejegas,

ínflalas, globos, pínchalas,

sórbeles sangre y tuétanos,

sécalas,

cápalas,

písalas, gallo galante,

haz que se traguen todas sus palabras. (*Obras* 65-66)

De cierta manera ese el procedimiento que tiene lugar en *El turno del aullante*: el lenguaje llevado a sus límites, sufriente como el sujeto mismo que las exclama, revela su otra cara, lo indecible. Tanto Octavio Paz (en el poema anterior), como Max Rojas llevan la poesía a su acabamiento, a su demolición. En ambos casos se cumpliría lo que afirma Gabriela Milone:

Para agotar el habla, hay que hablar mal, cada vez peor, no hablar para no decir nada sino hablar para pedir mal. Quien habla no puede sustraerse a ese imperativo, pero tampoco logra identificarse. Hay que decir para decir mal ya que en la lengua es infinitamente posible lo peor, lo negativo, lo desastroso, lo indeterminado. (*Figuras* 44)

Sólo por medio de este “hablar mal” o “hablar por hablar”, de este lenguaje extremo se puede dar cuenta de una catástrofe personal indecible. Evidentemente aquí importa menos lo que se cuenta, sino la materialización de una crisis existencial y lingüística a través de un uso particular de las palabras. Los neologismos así serían una de las principales armas para enfrentarse a lo indecible.

### 3.2.2 Repetición

Otro de los procedimientos más utilizados en la composición de *El turno del aullante* es la repetición. Esta debe entenderse como un conjunto de recursos retóricos que operan en diversos niveles del lenguaje, los cuales están relacionados con la iteración de ciertos elementos:

Un proceso retórico general que abarca una serie de figuras de la *elocución* o la construcción del discurso. Consiste en la reiteración de *palabras* idénticas (*reduplicación, anadiplosis, etc.*) o de igualdad relajada (*paranomasia, rima, etc.*) o bien en la igualdad de *significación* de las palabras (*sinonimia sin base morfológica*). (Beristáin 419)

En nuestro objeto de estudio, se pueden observar estos tipos de repeticiones en casi todos los poemas, a veces, incluso, de manera contigua, por ejemplo, en el comienzo del fragmento IV del poema “Trenos”.

Escucha, escucha:

caen ansias o desastres,

caen sonidos,  
 alguien licúa jugo de limones,  
 se soba sus dientitos con cebolla,  
 masaja toronjiles con azufre.

Caen desastres. (48)

En primera instancia, hay una reduplicación contigua de “escucha” en el primer verso, seguido de la anáfora formada con “caen” en los dos versos subsecuentes y en el que cierra la estrofa. Ambos recursos pertenecen a las metáboles, específicamente a las metataxas, ya que afectan el nivel morfosintáctico de lengua. De hecho, este es uno de los niveles que más se ve alterado sensiblemente y es el lugar en donde sucede el enrarecimiento. Otro ejemplo de repetición es la anadiplosis progresiva o concatenación, en la que “la *palabra* repetida cambia su función sintáctica y también puede acarrear variaciones en los *morfemas* y en los *significados*” (Beristáin 107), por ejemplo: “Me encostalé costal, y qué manera, / digo, de encostalar costales de memoria. / Uno nomás encostaliza olvidos, y el recordar que llega, y llega recio” (47). En el caso de Rojas, es notable cómo estos recursos iterativos, del orden de los metataxos se potencian con la intervención de mecanismos que alteran también la forma, es decir, con los neologismos. El verbo “encostalizar” de la cita anterior muestra hasta qué punto Max Rojas juega con las repeticiones no sólo sintácticos, sino también morfológicos, expandiendo así las posibilidades de su expresión.

Justamente, en ese nivel, el de la forma o, dicho de otro modo, en los metaplasmos, hay un sinnúmero de ejemplos de aliteraciones (repetición de sonidos) y fórmulas apofónicas (variación vocálica mínima entre dos palabras), por ejemplo: “La huesca huesadumbre que

te ahuesa, / traquetetéandote chitón silencio clama. / Tan aterrado de tu propio ruido, / cuanto silencio, pues, te deslenlengua a gritos” (46). Vale la pena reiterar que estos procedimientos, en la mayoría de los casos, se acompaña de neologismos, lo cual provoca una tensión aun más fuerte en el lenguaje, resultado del esfuerzo por romper la barrera de las palabras y acercarse a lo indecible, como ya se ha detallado en apartados anteriores.

Ahora bien, ¿por qué la repetición es considerada como un procedimiento que reafirma la vocación transgresora del silencio en *El turno del aullante*? Si se considera que toda la obra gira en torno a la imposibilidad de la palabra para expresar el sufrimiento del sujeto lírico, una de las consecuencias de lo indecible instalado en el seno del lenguaje es la indeterminación extrema: el lenguaje se mueve en una zona ambigua, alrededor de ese algo que permanece inexpresable, la *chose* que escapa a la determinación. En consecuencia, ese girar en torno a una idea provoca la repetición compulsiva en todos los niveles lingüísticos. Cercano al balbuceo, al discurso afásico, los poemas de Max Rojas bregan con el silencio, con la estupefacción que produce la tristeza. Algunos textos, por su composición repetitiva, hacen pensar en una letanía contra el silencio, especialmente en *Elegía como grito para una tarde de diciembre*, en donde el sujeto lírico se repite a sí mismo varios conjuntos de versos:

Puedes echarte a caminar mascando tu tristeza,

puedes perderte para siempre en tu tristeza,

nadie grita tu nombre, nadie te espera,

sólo el silencio que baja y te destroza,

sólo el silencio que baja y te aniquila...

nadie te espera, di buenas noches, estoy triste, busco a Elena,

la he buscado en todas las grietas de la tarde, no la encuentro,

la he buscado en todos los hoyos de la noche, no la encuentro. (13)

Este poema se estructura a partir de dos o tres isotopías: el silencio, el grito, la pérdida/búsqueda de la amada. Las repeticiones no implican una alteración radical de la forma ya que no hay neologismos; sin embargo, existen proximidades semánticas que pueden juzgarse como repeticiones, por ejemplo, las palabras “destroza” y “aniquila” o “grieta” y “hoyo”. Así es como se desarrolla en general la poesía de Max Rojas: un vórtex de palabras gritando en el silencio más estremecedor.

Incluso es posible afirmar que aquello en torno a lo cual se afana el lenguaje de *El turno del aullante*, a saber, lo indecible, es una condición misma de su escritura. Citado por Éric Benoit, Maurice Blanchot nos recuerda que “le langage du poème n’est que le retentissement [...] de sa propre impossibilité” (15). Por ende, las repeticiones en todos los niveles serían una manera de mostrar la incapacidad de nombrar. Si no se puede enunciar la verdad del dolor, lo único que resta es repetir, buscar variaciones de lo mismo, sabiendo de antemano que es imposible perforar el misterio.

### 3.2.3 Reticencia

Finalmente corresponde analizar otro tipo de procedimiento relacionado con la expresión de lo indecible, esta vez, en el nivel de los metalogismos: la reticencia. Según Helena Beristáin, se trata de una “figura de pensamiento que se realiza al omitir una expresión, lo que produce una ruptura del *discurso* que deja inacabada una *frase* que pierde, así, parte de su sentido



(420). Según esta acepción, la reticencia tendría una implicación en la lógica del discurso, ya que existiría una supresión de “una proposición que contiene una idea completa” (421). Así pues, esta ruptura sería visible en la frase, incluso podría haber puntos suspensivos como marca gráfica de la omisión de algún elemento. Para Ángel Marchese y Joaquín Forradellas la interrupción debe ser más o menos brusca y, además, implica que el lector complete el sentido (348).

Con todo, hay que señalar que esta manifestación de la reticencia como práctica retórica no se produce como tal en *El turno del aullante*, o sea que no hay rupturas lógicas o frases incompletas. En cambio, cierto tipo de reticencia se produce en el nivel deíctico, cuya consecuencia es una total indeterminación. Este fenómeno aparece especialmente el largo poema que da título a la obra, por ejemplo, en el inicio del fragmento II: “No he podido morir porque empezó a llover anoche, / pero, a decir verdad, ya no me duele *aquello* tanto como *entonces*, ya no me tumba tanto el cuerpo como antes...” (21) (las cursivas son mías). La utilización del pronombre demostrativo “aquello” responde a una necesidad clara por parte del sujeto lírico: evocar algo sin nombrarlo, ya sea por pudor o por tratarse de una realidad que lo supera, que escapa a la expresión. La indeterminación proviene justamente de la imposibilidad de descifrar qué es aquello de lo cual habla el sujeto. Deícticamente es imposible resolver esta cuestión porque no existen antecedentes que completen el sentido. De la misma manera, el adverbio “entonces” tiene implícito un silencio: la exactitud de un momento, el cual no se puede deducir a partir de los elementos adyacentes. Sin referencias claras de tiempo y espacio, y sin poder definir aquello que hiera al sujeto, el poema revela una extrema desorientación ontológica.

El mismo procedimiento surge en otras estrofas del fragmento II, por ejemplo, en versos como “olvidé *tantas cosas* desde anoche / que olvidé que mi cuerpo estaba roto y ahora está/ no sé dónde...” (22). Aquí, se da por entendido que el sujeto ha olvidado algo (“tantas cosas”), pero no lo hace explícito, decide callarlo. Más adelante, para cerrar el apartado II, se afirma “Podría añadir *algunas otras cosas*, pero, a decir verdad, / aquello ya no me duele como *entonces*” (23) (las cursivas son mías), cuya imprecisión guarda paralelo con el ejemplo anterior.

Aunque los casos de reticencia que se han mencionado tienen ciertas semejanzas, se puede advertir una diferencia que los distingue casi tangencialmente. Por una parte, el uso de pronombres demostrativos “aquello” y “eso” usualmente es un recurso para nombrar lo que no tiene nombre, es decir, para acercarse a lo indecible. Se puede deducir que el “aquello” un suceso trágico —tal vez el hecho que detonó la tristeza (una separación, una muerte, etc.)—, pero su verbalización exacta es imposible. En otras palabras, la reticencia se opera por una renuncia a expresar aquello que supera al sujeto. Aun más, sería legítimo afirmar que esa *cosa*, ese *trou noir* que permanece innombrable es algo ominoso que atemoriza al sujeto lírico. Posiblemente Joëlle de Sermet asociaría este fenómeno al silencio de la “experiencia interior” (de Bataille), porque “la nécessité de cette abolition tient à ce qu’une ‘part muette, dérobée, insaisissable’ de notre existence persiste à nous échapper. Le seul moyen de s’y rendre attentif consiste à se rendre muet soi-même : un silence comme écho d’un autre silence” (*De quoi l’impossible* 7).

Por otra parte, cuando el sujeto introduce versos con “tantas cosas”, haciendo alusión a algo que calla voluntariamente, se genera otro tipo de discreción. Este tipo de casos pertenecen a los “phénomènes d’autocensure ou de calibrage expressif qui conduisent un

poète à préserver une part intouchée, soustraite à l'écriture, et à séparer ce qui est communicable de ce qui doit rester intransmissible" (De Sermet, *La discrétion* 1). Así, en efecto, cuando el sujeto lírico "podría añadir algunas otras cosas", pero finalmente no las dice, está ejerciendo una autocensura, ya que decide no revelar algo que podría aclarar su pasado.

No sería infundado afirmar que, en los casos precedentes, el silencio no es un horizonte que se rechaza, sino que se desea, en vista de que hay ciertos hechos que el hablante no quiere decir, ya sea por temor o por pudor. En ambas situaciones, la reticencia cumple con la función que Helena Beristáin le atribuye a este procedimiento: "Suele producir un efecto hiperbólico, de exageración o énfasis... pues al omitir precisamente aquello que por su gravedad, grandeza, ruindad, etc., es difícil de expresar, se dice más aún de lo que calla" (421). Dicho de otra manera, el silencio se vuelve elocuente, portador de significado, lo que no se dice incrementa el potencial significativo de lo no-dicho.

## Conclusiones

A lo largo del presente trabajo se han visto algunos caminos por los cuales la presencia del silencio se integró en la poesía del siglo XX no sólo como una temática de origen romántico, sino como una problemática sobre los límites del lenguaje y del decir. Poniendo en tela de juicio los fundamentos de la literatura logocrática, aquella centrada en la creencia del *logos* y en el poder de la palabra, la poesía ha agudizado la escisión entre el hombre y su lenguaje, incapaz de dar cuenta de realidades cada vez más complejas y sufrimientos más profundos, sobre todo a partir de los conflictos bélicos que asolaron el siglo pasado.

En ese contexto, la reflexión en torno a la *imposibilidad del relato* ha dado lugar a la formulación de conceptos que problematizan justamente los límites del lenguaje. Entre ellos, el término *indecible* (opuesto a lo *inefable*), formulado por Vladimir Jankélévitch, esbozado en varias de sus obras, se nos ha revelado como una herramienta teórica muy útil para estudiar fenómenos relacionados con el silencio en la poesía contemporánea. Enriquecido con las aportaciones teóricas de la crítica francesa contemporánea, lo indecible se ha percibido como un fenómeno presente en muchas de las manifestaciones poéticas del siglo XX hasta el presente.

Contrariamente a lo que se piensa a primera vista, lo indecible no sólo se concretiza por medio de alteraciones en el nivel gráfico o plástico (invasión del espacio en blanco, fragmentarismo, cortedad del decir, etc.), sino que está presente en todos los niveles de la lengua. Lo indecible consiste más en una constricción del lenguaje, en un retraimiento —a veces violento— de las palabras, acosadas por un silencio amenazador, y no tanto en un

minimalismo lingüístico, porque incluso los poemas largos pueden estar impelidos por ese deseo de dar nombre a ideas y sentimientos que parecen irrepresentables.

Para corroborar esta hipótesis, se ha analizado el poemario *El turno del aullante* del mexicano Max Rojas. Siguiendo la convicción de que es posible estudiar lo indecible ya que este recurre al lenguaje como soporte y, por lo tanto, posee estructuras lingüísticas, se propuso un conjunto de procedimientos que logran manifestar lo indecible en por lo menos tres niveles de la lengua: el sintáctico, el morfológico y el lógico.

En comparación con otras poesías del silencio en donde dominan los desvíos lógicos (por ejemplo, la poesía mística, más orientada a la expresión de lo *inefable*), en la obra de Max Rojas destaca una originalísima alteración del nivel morfológico, gracias a la riqueza y experimentación lingüística, manifestada en el plano léxico, por medio de neologismos, que son una materialización del anhelo por expresar lo indecible. Esto nos lleva a confirmar que la poesía de *El turno del aullante* está atravesada por una tensión permanente con el silencio, o sea, establece una correspondencia entre la dificultad del decir y la incapacidad expresiva del lenguaje.

Asimismo, se comprobó que la composición del poemario también incluye la presencia de la repetición como procedimiento retórico de carácter iterativo en varios niveles, lo cual configura la compulsión del decir, otra forma de circundar lo indecible que refleja el modo en el que la expresión se mueve infinitamente en torno a algo que siempre escapa a la enunciación. Finalmente, la reticencia, considerada como un recurso por el cual el sujeto lírico se calla deliberadamente, ya sea por miedo a expresar lo ominoso o por pudor (decisión deliberada de no contarle todo), deja que el silencio se instale en el seno de su expresión.

Aunado al análisis estilístico llevado a cabo para identificar las manifestaciones de lo indecible, también se comprobó que el poemario discurre sobre las obsesiones en torno al binomio silencio-grito, es decir que, paralelamente a las transformaciones que sufre el lenguaje tanto en el nivel gráfico como en el sonoro, el discurso tematiza el problema de no tener palabras eficaces para poder nombrar. De este modo se logra una amalgama entre forma y sentido que siempre remite a los límites del decir.

En diálogo con la crítica precedente a nuestro objeto de estudio, en el desarrollo de la presente investigación se confirmó que *El turno del aullante* es una elegía amorosa (así se ha caracterizado frecuentemente a la obra). Desde esta perspectiva, el *ethos* del poemario se inscribiría en el *pathos* romántico, con todas sus características determinadas históricamente. No obstante, hay un cambio que se produce en el *ethos* de Rojas en relación con el del romanticismo decimonónico: la efusión lírica no tiene como único fin hablar de sentimientos o experiencias, sino que encarna una lucha con el lenguaje.

Habiendo superado entonces la interpretación más común de *El turno del aullante*, los resultados de nuestro trabajo abren muchos caminos para el estudio de la obra de Max Rojas, ya que, si observa con atención, los procedimientos utilizados en su primer poemario constituyen prácticamente los elementos de su “firma poética” (retomando el concepto de Mutlu Konuk), la cual estará presente en toda su obra posterior, casi de manera inalterable.

Por otra parte, tanto el marco teórico (poco leído o desconocido en la crítica hispana) como el método de análisis puede ser aplicable a otras obras contemporáneas que también integran algunas de las vertientes de la llamada “poesía del silencio”, un tipo de poesía que ha dado muchos frutos en nuestra literatura hispánica y que seguramente continuará evolucionando, incorporando al silencio como un elemento constitutivo.

## Bibliografía

Alatorre, Gustavo. *El derrumbe amoroso*. Fridaura, 2013.

Areta Marigó, Gema. “El conjuro del silencio: la poesía de Blanca Varela”. *Vallejo & Co.*, 2016, <https://www.vallejoandcompany.com/el-conjuro-del-silencio-la-poesia-de-blanca-varela/>.

Aznar Pérez, Mario. “En el centro del vacío hay otra fiesta. Crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas”. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2019, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/62646/>.

---. “Inefabilidad y sugerencia en dos flores enfermizas: ‘Correspondances’ y ‘La Beauté’ de Charles Baudelaire”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 31, núm. 2, 2016, pp. 227-239, [https://doi.org/10.5209/rev\\_THEL.2016.v31.n2.5189](https://doi.org/10.5209/rev_THEL.2016.v31.n2.5189)

Badiou, Alain. *Vérité et sujet*. Fayard, 2017.

Barbosa Cepeda, Carlos. “El lenguaje místico y la inefabilidad”. *Ideas y valores*, vol. 6, núm. 2, 2016, pp. 31-39. *Dialnet*, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5887160>.

Benoit, Eric. “Écrire de ne pas écrire”. *Apories, paradoxes et autocontradictions: La littérature de l'impossible*, dirigido por Eric Benoit. Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, pp. 5-40, *OpenEdition*, <https://doi.org/10.4000/books.pub.9579>.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 1995.

Bischoff, Christina Joahanna y Annegret Thiem (eds.). *Poesía y silencio*. LIT Verlag, 2013.

- Brihuega, Jaime. “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, editado por Valeriano Bozal, Visor, 1999, pp. 229-248.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Traducido por Jorge García, Península, 1987.
- Cadenas, Rafael. *Obra entera. Poesía y prosa (19588-1995)*. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Calderón, Alí. *Piedras para una refundación*. Buenos Aires Poetry, 2017.
- Calderón, Mario. “La generación de los cuarenta”. *Círculo de poesía*, 2012, <https://circulodepoesia.com/2012/11/entre-max-rojas-y-marco-antonio-campos-analisis-de-una-generacion-1940-1949/>.
- Camarero Julián, María Cecilia. “Vladimir Jankélévitch: filosofía de la vida y filosofía de la música”. Tesis de doctorado, Universidad de Salamanca, 2013, <https://gredos.usal.es/handle/10366/124087>.
- Campana, Silvia Julia. “Nombrar la ausencia. Deseo de Dios y lenguaje místico en la poética de Hugo Mujica”. *Teoliterária : Revista Brasileira de Literaturas et Teologias*, vol. 3, núm. 5, 2013, pp. 25-47, <https://doi.org/10.19143/2236-9937.2016v3n5p24-47>
- Capllonch Bujosa, Begoña. “Música y poesía como expresiones del silencio en la filosofía de Jankélévitch: el *je-ne-sais-quoi* de San Juan de la Cruz”. *Matèria. Revista internacional d’Art*, núm. 14-15, 2019, pp. 23-33, <https://raco.cat/index.php/Materia/article/view/361672>.



Celorio, Gonzalo. "Aproximación A La Literatura Neobarroca". *Círculo de poesía*, 2020, <https://circulodepoesia.com/2012/06/aproximacion-a-la-literatura-neobarroca/>.

Contreras Espuny, José María. "La afasia en los testimonios de conversión súbita". *ARBOR*, vol. 193, 2017, <https://doi.org/10.3989/arbor.2017.783n1005>.

Charnet, Yves. "Baudelaire ou le silence des images". *Esprit*, núm. 212, 1995, pp. 29-36, <https://esprit.presse.fr/article/yves-charnet/ baudelaire-ou-le-silence-des-images-10825>.

Chirinos, Eduardo. *La morada del silencio*. Fondo de Cultura Económica, 1979.

Corbain, Alain. *Historia del silencio: del renacimiento a nuestros días*. Traducido por Jordi Bayot, Acantilado, 2019.

Cruz, Iván. "A 45 años de El turno del aullante". *Apéndice crítico*. Editado por Iván Cruz Osorio, Malpaís Ediciones, 2017, pp. 5-17.

---. "Libros imbatibles de la poesía mexicana: «El turno del aullante» de Max Rojas". *Mentekupa*, 2020, <https://mentekupa.com/libros-poesia-mexicana-el-turno-del-aullante-max-rojas/>.

Dazzan, Éric. "Poésie et silence: une aporie capable". *Modernités*, dirigido por Éric Benoit, Presses Universitaires de Bordeaux, núm, 35, 2013. *Openedition*, <https://books.openedition.org/pub/9642?lang=es>.

De la Motte, Anette. *Au-delà du mot*. Lit Verlag, 2004.

De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza, 1979.

De Montleau, Franck. “L’indicible et l’ineffable”. *Inflexions*, vol. 13, núm. 1, 2010, pp. 59-68, <https://doi.org/10.3917/infle.013.0059>.

De Sermet, Joëlle. “De quoi l’impossible est-il le nom?” *Apories, paradoxes et autocontradictions: La littérature de l’impossible*, dirigido por Eric Benoit. Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, pp. 147-161. *OpenEdition*, <https://doi.org/10.4000/books.pub.9609>.

---. “La discretion poétique”. *Soi disant*, dirigido por Eric Benoit. Presses Universitaires de Bordeaux, 2014, pp. 29-43. *OpenEdition* <https://doi.org/10.4000/books.pub.8687>.

Díaz Gamboa, Sandra Lucía. “La estética de la disolución y la infiniversión en la poesía de J.Á. Valente”. *Revista Signa*, núm. 21, 2012, pp. 459-483. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct44c4>.

Forster, Ricardo. *Los hermeneutas de la noche. De Walter Benjamin a Paul Celan*. Trotta, 2009.

Foster, Hal, et al. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Traducido por Fabián Chueca, Francisco López Martín y Alfredo Brotons Muñoz, Akal, 2006.

Finck, Michèle. “L’indicateur de profondeur silencieuse d’un poème : de Rilke à Bonnefoy”. *Écriture et silence au XXe siècle*, dirigido por Michèle Finck e Yves-Michel Ergal, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, pp. 169-182. *OpenEdition*, <https://doi.org/10.4000/books.pus.2463>.

Foffani, Enrique Abel. “Trilce: las trampas del recuerdo”. *Estudios de lírica contemporánea*, núm. 4, 1990,

[https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/MemAca\\_94e8390d72244f6b33564f9911c99489](https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/MemAca_94e8390d72244f6b33564f9911c99489).

Franckel, Jean Jacques y Claudine Normand. "Introduction". *Linx*, vol. 10, 1998. *OpenEdition*, <https://doi.org/10.4000/linx.948>.

Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Seix Barral, 1959.

---. *Structure de la poésie moderne*. Le livre de poche, 1999.

Froidefond, Marik. "Entre deux bouchées de silence : esquisse d'une poétique à bouche fermée chez quelques compositeurs et poètes du xxe siècle". *Écriture et silence au XXe siècle*, dirigido por Michèle Finck y Yves-Michel Ergal. Presses universitaires de Strasbourg, 2010, pp. 243-258. *OpenEdition*, <https://doi.org/10.4000/books.pus.2490>

Gallope, Michael. *Deep Refrains. Music, Philosophy, and the ineffable*. The University of Chicago Press, 2017.

García Sánchez, Javier. "Octavio Paz – Wittgenstein: la palabra silenciada". *Cuadernos americanos*, núm. 343-345, 1979, pp. 43-63, <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-343069.html>.

Garrido Domínguez, Antonio. "Lo inefable o la experiencia del límite". *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, núm. 22, 2013, pp. 317-331, <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6355>.

Godoy Domínguez, María Jesús. "La voz del silencio: crisis de expresión y crítica del lenguaje en la Carta de Lord Chandos". *Thémata: Revista de Filosofía*, núm. 30, pp. 157-170, <https://idus.us.es/handle/11441/27632>.

Gómez-Mango, Edmundo. “De de la douleur d’écrire”. *Libres cahiers pour la psychanalyse*, vol. 28, núm. 2, 2013, pp. 161-171, <https://doi.org/10.3917/lcpp.028.0161>.

González-Degetau, Alejandro. “La via negationis en san Juan de la Cruz y Rainer Maria Rilke”. *Hipogrifo*, vol. 6, núm. 2, 2018, pp. 429-442. *Redalyc*, <https://www.redalyc.org/journal/5175/517558793032/>.

Grossen, Bastien. “L’indicible à travers les oeuvres de quelques compositeurs espagnols contemporains”. Tesis de Doctorado, Université de Bourgogne, 2016, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01579433>.

Hinostroza, Rodolfo. “Silencio: Mallarmé”. *Hueso humero*, nú. 8, 1988, pp. 95-108. *Scribd*, <https://es.scribd.com/document/474028307/HUESO-HUMERO-8>.

Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Traducido por Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells, Crítica, 1999.

Jankélévitch, Vladimir. *La Musique et l’Ineffable*. Seuil, 1983.

Jurgenson, Luba. “L’indicible: outil d’analyse ou objet esthétique”. *Protée*, vol. 37, núm. 2, 2019, pp. 9-19. *Érudit*, <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2009-v37-n2-pr3490/038451ar/>.

Kaiero Claver, Ainhoa. “Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna”. Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, 2007, <https://www.tdx.cat/handle/10803/5197#page=1>.

Le Breton, David. *El silencio*. Ediciones Sequitur, 2016.

Lefort, Pascaline. “Le dire impossible et le devoir de dire : des gloses pour dire l'indicible”.

*SHS Web of Conferences*. Vol 1, 2012, pp. 583-597,

<https://doi.org/10.1051/shsconf/20120100041>.

Labraña, Marcela. *Ensayos sobre el silencio: gestos, mapas y colores*. Siruela, 2017.

Mallén, Enrique. *Eduardo Espina. Poesía del lenguaje*. Amargor Ediciones, 2019.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel, 2013.

Martí Sánchez, Manuel. “En los límites del lenguaje: los silencios positivos”. *Actas del V Congreso de Lingüística General*, coordinado por Milka Villayandre Llamazares, vol. 2, 2004, pp. 1887-1897.

Maulpoix, Jean-Michel. *Adieux au poème*. José Corti, 2005.

---."Diccionario Maulpoix De Poesía: Afasia". *Circulo De Poesía*, 2020,  
<https://circulodepoesia.com/2020/06/diccionario-maulpoix-de-poesia-afasia/>.

---. *Les 100 mots de la poésie*. Presses Universitaires de France/ Humensis, 2018.

Méndez González, Iván. “Hacia una ontología de la materia tácita del verbo: Rafael Cadenas y los espacios del silencio en el lenguaje poético”. *Horizonte de la ciencia*, vol. 7, núm. 12, 2017, pp. 11-29, <https://doi.org/10.26490/uncp.horizonteciencia.2017.12.309>

Meschonnic, Henri. *Critique du rythme*. Éditions Verdier, 1982.

---.“Le rythme du silence”. *La philologie au présent*, dirigido por Christoph König y Denis Thouard, Presses universitaires du Septentrion, 2010, pp. 265-270. *OpenEdition*, <https://books.openedition.org/septentrion/9372?lang=es>.

Milone, María Gabriela. “Figuras del habla poética en el pensamiento contemporáneo”.

*Orbius Tertius*, vol. 19, núm. 20, 2014, pp. 40-48,

<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv19n20a05>.

---. “Imposibilidad y experiencia poética”. *Nombres*, núm. 24, 2010, pp. 121-130,

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2531>.

Moreno Márquez, César. “Márgenes silentes. Palabra excedida y silencio inspirado

(Hofmannsthal/Blanchot)”. *Quaderns de filosofia*, vol. III, núm. 1, 2016, 27-49,

<https://ojs.uv.es/index.php/qfilosofia/article/view/7086>.

Mujica, Hugo. *Cuando todo calla*. Visor, 2013.

Nouss, Alexis. “Un reste chantable (sur Paul Celan)”. *Le reste*, editado por Suzanne Lafont,

Presses universitaires de la Méditerranée, 2006, pp. 43-60. *OpenEdition*,

<https://doi.org/10.4000/books.pulm.1603>.

Ollé-Laprune, Philippe. “Escritura del suplicio. Suplicio de la escritura”. Traducido por

Virginia Aguirre. *Dossier Dolor*. Revista de la Universidad de México, 2021, pp. 25-

29, [https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/d3416f74-57b0-45e8-b68f-](https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/d3416f74-57b0-45e8-b68f-465a51572dd0/escritura-del-suplicio-suplicio-de-la-escritura)

[465a51572dd0/escritura-del-suplicio-suplicio-de-la-escritura](https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/d3416f74-57b0-45e8-b68f-465a51572dd0/escritura-del-suplicio-suplicio-de-la-escritura).

Oncina, Fausto. “El silencio en la Historia de las Ideas: Introducción y tentativas

taxonómicas”. *Quaderns de filosofia*, vol. III, núm. 1, 2016, pp. 11-24.

<https://ojs.uv.es/index.php/qfilosofia/article/view/8142>.

Opiela-Mrozik, Anna. “Mallarmé, Valéry et le silence (dés)incarné”. *Quetes littéraires*, núm.

7, 2017, pp. 82-92, <https://doi.org/10.31743/ql.160>.

Paoli, Roberto. "En los orígenes de *Trilce*: Vallejo entre modernismo y vanguardia". *Poner de pie al 1. Folletos en torno a Vallejo*, compilado por César A. Ángeles Caballero, Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009, pp. 95-120.

---. "Una visión lúcida y desencantada". Prólogo. *Canto villano*, escrito por Blanca Varela, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 15-23.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México. Fondo de Cultura Económica, 2012.

---. *Obras completas VII*. Fondo de Cultura Económica, 2014.

Perloff, Marjorie. *Poetics of indeterminacy: Rimbaud to Caige*. Princeton University Press, 1981.

Perlongher, Néstor. *Poemas completos*. Seix Barral, 1997.

---. Prólogo. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, editado por Roberto Echevarren, José Kozer y Jacobo Sefamí, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 19-30.

Persin, Margaret. "La ambigüedad versus la indeterminancia en la poesía española del siglo X". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, 1989, pp. 337-344. *Dialnet*, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=594224>.

Quoniam, Théodore. "Ineffable et contemplation mystique". *Actes du XIIIe Congrès des Sociétés de philosophie de langue française I, Section V (Langage religieux, mythe et symbole)*, pp. 300-303, 1966.

Ramírez Rave, Juan Manuel. "Hacia una retórica y una poética del silencio". *Revista CS*, núm. 20, 2016, pp. 143-174. *Researchgate*,

[https://www.researchgate.net/publication/312241635\\_Hacia\\_una\\_retorica\\_y\\_una\\_poe\\_tica\\_del\\_silencio](https://www.researchgate.net/publication/312241635_Hacia_una_retorica_y_una_poe_tica_del_silencio)

Raviolo, Isabelle. “L’épreuve du silence”. *Implications philosophiques*, 2014, <https://www.implications-philosophiques.org/lepreuve-du-silence-1/>

Rojas, Max. *Funerales del ahogado en la noche y otros textos inéditos*. Malpaís Ediciones, 2020.

---. *El turno del aullante*. Malpaís Ediciones, 2017.

Romero Gualda, María Victoria. “Hacia una tipología del neologismo literario”. *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, vol. 37, núm. 4, Universidad, Secretariado de Publicaciones, pp. 145-154, <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/21934>.

Saldaña, Alfredo. “Cultivar un silencio secreto: poesía y silencio en José Ángel Valente y Roberto Juarroz”. *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*. No. 4, 2019, pp. 29-52, <https://doi.org/10.17811/rep.4.2019.29-52>.

---. “Notas para una poética de lo inefable”. *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, vol. XI, 2006, pp. 117-193, <https://ojs.uv.es/index.php/qdfed/article/view/5074>.

Salgado Gontijo, Clovis. “Sabor de vida eterna: apuntes sobre la inefabilidad en San Juan de la Cruz”. *Revista chilena de literatura*. núm. 99, 2019, pp. 379-395, <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/53031>.

Sánchez Trigueros, Antonio. “La poética del silencio”. *Teatro: revista de estudios teatrales*, núm. 1, 1992, pp. 75-86, <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/4444>



Santiago, José Antonio. "La doble lectura de H.M. Enzensberger acerca de dos poetas hermandados: Paul Celan y César Vallejo". *Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura comparada*, núm. 2, 2012, pp. 173-194, <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/3884>.

Selma, José Vicente. "El silencio. Entre la escritura musical y la poética". *Quaderns de filosofia*, vol. III, núm. 1, 2016, pp. 71-89, <https://ojs.uv.es/index.php/qfilosofia/article/view/7087/7829>.

Siboni, Julia. "L'écriture transgressive du silence chez Samuel Beckett, une «indiscrétion à l'égard de l'indicible»". *Loxias*, núm. 33, 2011, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6761>.

Sontag, Susan. *Estilos radicales*. Punto de lectura, 2002.

Steiner, George. *La poesía del pensamiento*. Fondo de Cultura Económica-Siruella, 2017.

Sucre, Guillermo. *La máscara de la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica, 2001.

Taub, Emmanuel. "Lo inefable: Lenguaje y revelación". *Círculo de poesía*, 2015, <https://circulodepoesia.com/2015/12/lo-inefable-lenguaje-y-revelacion/>.

Teixeira, Vincent. "Rimbaud, maitre du silence". *The Bulletin of Central Research Institute Fukuoka University Series A : Humanities*, 10(4), pp. 15-25. Fukuoka University Repository, <http://docplayer.fr/158264106-Rimbaud-maitre-du-silence.html>

---. "L'écriture du trou dans le tout". *Azur*. No. 4, 2003, pp. 41-54.

Vallejo, César. *Trilce*. Laberintos, 2008.

Valente, José Ángel. *Obras completas II*. Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2008.

Varela, Blanca. *Canto villano*, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Véliz, Sergio Holas. “Jorge Polanco Salinas, *La zona muda*. Una aproximación filosófica a la poesía de Enrique Lihn. Santiago: RIL Editores, Universidad de Valparaíso, 2004, 200 páginas”. *Inti. Revista de literatura hispánica*, núm. 61, 2005, pp. 345-348, <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss61/35/>.

Vives Pérez, Vicente. “La palabra inexpugnable: la obra de Aníbal Núñez en el contexto de la poética posmoderna”. Tesos de doctorado, Universidad de Alicante, 2006, <http://hdl.handle.net/10045/13279>.

Von Busekist, Astrid. “L'indicible”, *Raisons politiques*, vol. 2, núm. 2, 2001, pp. 89-112, <https://doi.org/10.3917/rai.002.0089>.

Waldrop, Rosemary. *Against Langage?*. Mouton, 1971.