

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 3, enero-junio, 2019, 33-45

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n3.5165

Vallejo y Agamben: la potencia de la palabra nueva¹

Vallejo and Agamben: The Potency of the New Word

CARLOS QUENAYA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

cquenayam@gmail.com



RESUMEN

A grandes rasgos nos proponemos seguir la indicación del filósofo italiano Giorgio Agamben y explorar, a partir del marco de su «poética de la inoperosidad», la epistemología de *Trilce*. Intentaremos, pues, hacer visible la recepción de Vallejo en el pensamiento político y estético del autor italiano y, paralelamente, sugerir otras posibilidades epistémicas y políticas presentes en el poemario de 1922, con el fin de ampliar el marco de la reflexión

1 Este artículo fue leído como ponencia en el Congreso Nacional «Me moriré en París con aguacero: 80 años de la desaparición de César Vallejo», evento realizado en Lima los días 16 y 17 de abril en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

agambeniana. En tanto crítica de la concepción metafísica del lenguaje, *Trilce* sería un preclaro ejemplo de liberación de las potencias de la lengua. En tanto apelación a un nuevo lector, su fuerza performática supondría la instauración de un comienzo, un acontecimiento puesto en marcha por su palabra nueva.

Palabras clave: César Vallejo, Giorgio Agamben, poética de la inoperosidad, *Trilce*.

ABSTRACT

This work will follow Italian philosopher Giorgio Agamben to explore, based on his «poetics of the inoperative», the epistemology of *Trilce* (1922). I will try, then, to expose how the critical reception of Vallejo's work coincides with the political and aesthetical work of Agamben. Simultaneously, I will suggest the epistemic and political alternatives that are present in *Trilce*, with the aim of broadening the framework of the Agambenian reflection. As a critique of the metaphysical conceptualization of language, *Trilce* would qualify as an excellent case in which the language's potency is manifest. By appealing to new readers, *Trilce*'s performative force represents a new beginning, an event that responds to the novelty of its new word.

Keywords: César Vallejo, Giorgio Agamben, Poetics of the Inoperative, *Trilce*.

Recibido: 15/05/18 Aceptado: 15/07/18 Publicado *online*: 21/01/19

En el volumen de homenaje que la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* le dedicara a César Vallejo, el filósofo peruano David Sobrevilla (1988) contribuye con un artículo donde se propone reseñar todos los estudios y traducciones realizados de Vallejo en Italia. La periodización que propone abarca los trabajos iniciales (1952-1957), que comprenden las primeras traducciones y estudios dedicados al poeta peruano. Luego se ocupa de los primeros grandes trabajos (1959-1971), donde destacan las investigaciones de Giovanni Meo Zilio —*Stile e poesía in César Vallejo* (1960) y *Neologismos en la poesía de César Vallejo*—, así como la introducción y traducción de Roberto Paoli *Poesie, di César Vallejo*. La etapa siguiente (1972-1980) estaría dominada por *Tutte le poesías de Vallejo* (I, 1973; y II, 1976), de Roberto Paoli, y por el *Diccionario vallejian* de F. Rosselli, A. Finzi y A. Zampoli (1977). Por último, la etapa con que finaliza el artículo (1981-1985) incluye *Mapas anatómicos de César Vallejo* (1981), de Roberto Paoli.

Aunque de modo sumario, el artículo de Sobrevilla permite sacar en claro la temprana difusión de la poesía de Vallejo en Italia y el interés crítico que la obra vallejana generara en estudiosos como Roberto Paoli, Giovanni Meo Zilio y Ferdinando Rosselli. Con ánimo similar, en una breve reseña, Javier Sologuren (1988) saludaría la traducción de la obra poética completa de Vallejo, sin olvidar que el interés de la crítica italiana databa ya de casi un cuarto de siglo, esfuerzo que coronaría la traducción de Paoli. No es, por tanto, inverosímil que las noticias de estos trabajos llegaran hasta los oídos del joven filósofo italiano Giorgio Agamben (1942) —que al iniciar los años setenta tenía poco menos de treinta años—, aunque no tengamos ninguna indicación decisiva al respecto.

La publicación de *El hombre sin contenido* (1970) —primer libro de Agamben— coincide con el periodo de los grandes

trabajos y la traducción de la poesía completa de Vallejo. Sin embargo, las referencias al autor de *Trilce* aparecerán —en un lugar destacado, pero de manera aislada y sin afán sistemático— en los estudios posteriores al año 2000, dentro del espacio abierto por su pensamiento sobre la potencia y el acto de creación. Como discípulo de Heidegger —Agamben fue uno de los últimos estudiantes que asistió a los seminarios de Heidegger en 1966 y 1969— las referencias más recurrentes de sus estudios nos remiten a la filosofía griega clásica (en especial Aristóteles), la filosofía medieval, la literatura provenzal y la filosofía contemporánea, con énfasis particular en Karl Marx, Walter Benjamin, Martin Heidegger, Hannah Arendt, Gilles Deleuze y Michel Foucault.

Es probable que el primer contacto de Agamben con la poesía de Vallejo —aun en el caso de que no tuviera noticias de las traducciones al italiano de la década de los setenta— se realizara mucho antes por vía del poeta español José Bergamín (1895-1983), con quien Agamben mantendría una estrecha amistad. En efecto, *Idea de la prosa* —colección de ensayos publicada en 1985— está dedicada a Bergamín, así como un texto que publicaría mucho después en la revista *Archipiélago*: «Identificación y desidentificación de un autor llamado José Bergamín» (2001). Asimismo, de su amistad con el poeta español —quien firmara el prólogo de la segunda edición de *Trilce* en 1930— es que probablemente date su dominio del castellano.

No sería exagerado afirmar que el centro de interés de Agamben, desde sus primeros libros, lo ha ocupado el estatuto moderno de la obra de arte y que este constituye el punto de partida de su reflexión política. De hecho, la línea que recorrerá el trabajo de Agamben será la problemática de la potencia, que lo llevará —en sus trabajos de mayor aliento— a una reformulación de la arqueología foucaultiana. Por estas razones, Edgardo

Castro (2008) ha descrito el proyecto del filósofo italiano como una «arqueología de la potencia».

¿Qué implica leer la poesía vallejiana desde la problemática de la potencia? Para Agamben el acto de creación tiene una relación constitutiva con la liberación de una potencia (2016: 37). Este concepto, como es sabido, se remonta hasta el viejo Aristóteles². En varios lugares, Agamben ha destacado la radical ambivalencia de este concepto. El pasaje de la potencia al acto, referida sobre todo a quien posee un saber o técnica particular, supone la posesión de un hábito que se puede tanto implementar como no implementar. La potencia es, de esta manera, «definida por la posibilidad de su no-ejercicio. El arquitecto es potente en la medida en que puede no construir» (2016: 38). Toda potencia es impotencia, potencia de ser y no ser, de hacer y no hacer. La potencia subsiste con el carácter de la contingencia. La potencia humana —el yo puedo— supone necesariamente la potencia de no, el yo no puedo. En Agamben esta interpretación de la potencia aristotélica sustenta una visión de la maestría en el arte:

El artista no es aquel que posee una potencia de crear y que decide, en un momento dado, no se sabe cómo ni por qué, materializarla e implementarla. Si toda potencia es constitutivamente impotencia, potencia-de-no, ¿cómo podrá advenir el pasaje al acto? Porque el acto de la potencia de tocar el piano es, por supuesto, para el pianista, la ejecución de una pieza en su instrumento; pero ¿qué adviene de la potencia de no tocar en el momento en que

2 Agamben recuerda: «[...] *dýnamis*, potencia [...] significa tanto potencia como posibilidad, y ambos significados no deberían estar nunca separados» (2007: 354). En lo que sigue realizo una presentación muy esquemática de la lectura agambeniana de Aristóteles, que sin duda merece mayor espacio y discusión. Sin embargo, mi propósito es mantener la atención en la posible relación de la poesía de Vallejo con la filosofía de Agamben.

el pianista comienza a tocar? ¿Cómo se realiza la potencia de no tocar? (2016: 39).

La maestría, según Agamben, no consiste en la perfección formal, sino en «la conservación de la potencia en el acto, salvación de la imperfección en la forma perfecta» (2016: 40-41). De modo análogo al pianista —pensamos nosotros—, el poeta escribe con su potencia de no escribir. En el poema se dan lugar tanto la potencia de escribir como la potencia de no escribir. «Ser poeta —escribe Agamben— significa ser presa de su propia impotencia» (2016: 40). El ejemplo inmediato se encuentra en los cuentos de Kafka, donde el artista se define por la absoluta incapacidad con respecto a su arte. Así tenemos al gran nadador que admite poseer un récord mundial, pero confiesa no saber nadar. También Josefina, la artista del canto en el pueblo de los ratones, que no solo no sabe cantar sino que apenas puede silbar (2016: 43). A lo que se podría agregar, como veremos luego, la ilegibilidad de la poesía de *Trilce*, que no cesa de brotar de la potencia de la palabra oral: «Rumbbbb... Trrraprrrr rrach... chaz / Serpentínica u del bizcochero / engirafada al tímpano» (*Trilce* XXXII).

Julio Ortega ha llamado a esta escritura, que escenifica su propia gestación, poética de la tachadura: «[...] una poética de la tachadura es intrínseca a la escritura vallejana, tanto porque el poema es una materialidad que adquiere su forma en el proceso de ser tachado, como porque el lenguaje mismo sufre el sistemático tachado de sus anudamientos al mundo que nombra y al relato que construye» (2014: 119). Agamben, por su parte, recuerda que «la gran poesía no dice solo lo que dice, sino que dice también el hecho de que lo está diciendo, la potencia y la impotencia de decirlo» (2016: 44). Observación que se ajusta cabalmente a la escritura *trilcica*: «Y hasta la misma pluma / con que escribo por último se troncha» (*Trilce* XXXII).

Tal vez así sea menos sorprendente que Agamben incluya a *Trilce* dentro de los ejemplos más altos en el concierto de la poesía de todas las lenguas:

Espero que llegados a este punto, aquello que denominé «poética de la inoperosidad» esté ahora, en cierta forma, más claro. Y, quizá, el modelo por excelencia de la operación que consiste en volver inoperosas todas las obras humanas sea la poesía. ¿Qué es la poesía, sino una operación en el lenguaje que desactiva y vuelve inoperosas las funciones comunicativas e informativas para abrirlas a un nuevo, posible uso? O, en los términos de Spinoza, el punto en que la lengua, que ha desactivado sus funciones utilitarias, descansa en sí misma, contempla su potencia de decir. En este sentido, la *Comedia* o los *Cantos* o *La semilla del llanto* son la contemplación de la lengua italiana; la sextina de Arnaut Daniel, la contemplación de la lengua provenzal; *Trilce* y los poemas póstumos de Vallejo, la contemplación de la lengua española; las *Iluminaciones* de Rimbaud, la contemplación de la lengua francesa; los *Himnos* de Hölderlin y la poesía de Trakl, la contemplación de la lengua alemana (2016: 49).

La poética de la inoperosidad, como la llama Agamben, aspira a redefinir toda la esfera del hacer humano y, al mismo tiempo, a poner en cuestión la forma en que se concibe la política. La poesía, al dejar de lado las funciones representativas del lenguaje, suspende los usos específicos de la lengua y contempla su propia potencia de decir. La inoperosidad constituye la instancia crítica «que frena el impulso ciego e inmediato de la potencia al acto y, de esta forma, impide que esta se resuelva y se agote integralmente en aquel» (2016: 40).

En otro ensayo del mismo volumen —el titulado «Sobre la dificultad de leer»—, Agamben se interroga sobre la ilegibilidad de la poesía. Aquí opta por otra vía y encuentra que la ilegibilidad del poema está relacionada con la oralidad. Sin

embargo, el filósofo italiano no se detiene a trazar la continuidad entre poesía, oralidad y potencia, continuidad que nos parece particularmente provechosa y que, más adelante, intentaremos esbozar. El autor de *Homo sacer* aborda el problema de la ilegibilidad acudiendo a un verso de «Himno a los voluntarios de la República»:

Un gran poeta peruano del siglo XX ha escrito en un poema: «por el analfabeto a quien escribo». Es importante comprender el sentido de «por»: no tanto «para que el analfabeto me lea», dado que por definición no podrá hacerlo, sino «en su lugar», como Primo Levi decía, dar testimonio por aquellos que, en la jerga de Auschwitz, eran llamados los musulmanes, es decir, los que no podían ni habrían podido testimoniar, porque poco después de haber ingresado en el campo habían perdido toda conciencia y toda sensibilidad (2016: 66).

La referencia a Vallejo³ es la misma que encontramos en otro brevísimo ensayo (2015). El destinatario del poema no es nunca una persona real. Para Agamben el destinatario de la poesía es aquel que no está habilitado para leerla. La ilegibilidad de toda

3 Además de los textos aludidos, encontramos una referencia ilustrativa en el ensayo titulado «El autor como gesto»:

Veamos la poesía que comienza *Padre polvo que subes de España*. Nosotros sabemos —o al menos así se dice— que esa poesía fue escrita un día de 1937 por un hombre llamado César Vallejo, que había nacido en Perú en 1892 y está ahora sepultado en el cementerio de Montparnasse en París, junto a su esposa Georgette, que lo sobrevivió muchos años y que es la responsable, según parece, de la mala edición de esa poesía y de otros escritos póstumos. Tratemos de precisar la relación que constituye esta poesía como obra de César Vallejo (o a César Vallejo como autor de esa poesía). ¿Deberemos entender esta relación en el sentido de que un día determinado, ese sentimiento particular, ese pensamiento incomparable pasaron por un instante por la mente y por el ánimo del individuo de nombre César Vallejo? Nada es menos cierto. Es probable, incluso, que solo después de haber escrito —o mientras escribía— la poesía, ese pensamiento y ese sentimiento se volvieron para él reales, precisos e imposibles de negar como propios en todos sus detalles, en todos sus matices (así como se hicieron reales para nosotros solo en el momento en el cual leímos la poesía) (Agamben 2005: 91-92).

poesía radica en que propiamente la poesía no puede ser leída o, como sugiere el verso de Vallejo, se dirige a quien no puede leer sin dejar de plantear una perentoria exigencia de legibilidad. También quien escribe es, en cierto modo, alguien que no sabe leer y, sin embargo, escribe. De ahí que ambos ensayos concluyan en términos similares, preguntándose si «eso que llamamos poesía no es, en realidad, algo que incesantemente vive, trabaja y sustenta la lengua escrita para restituirla a aquello ilegible de donde proviene, y hacia lo cual se mantiene en viaje» (2016: 68).

¿Qué es esa ilegibilidad que la poesía restituye a la lengua escrita? Agamben precisa que se trata de la oralidad como el lugar en el que nace toda literatura. «Porque ¿qué hace Dante cuando decide escribir en lengua vulgar, sino escribir lo que nunca ha sido leído y leer lo que nunca ha sido escrito, es decir, aquel *parlar materno* analfabeto que existía solo en la dimensión oral?» (2016: 67-68). Si es posible trazar un vínculo entre esta observación y nuestra exposición sobre el concepto de potencia, entonces se podrá advertir que escribir con la potencia de no escribir significa restituir el horizonte de ilegibilidad de la oralidad a la literatura. Eso explica que, para Agamben, «quizá toda la literatura italiana del siglo XX está atravesada por una memoria inconsciente, casi por una afanosa conmemoración del analfabetismo» (2016: 68).

Esta restitución de la oralidad está claramente presente en la poesía de Vallejo. Y, sin duda, también podría decirse de ella que es una afanosa conmemoración del analfabetismo. Esto sitúa la escritura vallejana en la tensión que se produce entre la letra y la voz. A la escritura del poema que se despliega en la página le es inherente el balbuceo y su tachadura. El poema reproduce la escisión entre el acervo de la palabra escrita y la oralidad materna que subvierte la gramática y pone en escena las ilegibles voces que conmemoran el poema: «cuando, siendo nosotros / pequeños

entonces, como tú verías, / no se lo podíamos haber arrebatado / a nadie; cuando tú nos lo diste, / ¿di, mamá?» (*Trilce* XXIII).

El conjunto de técnicas, códigos y saberes nunca se establece y petrifica en la página en blanco de una vez y para siempre. Ampliando un poco la imagen, es posible decir que la potencia del poema pone en juego el saber literario y la voz del origen que corresponde al relato mítico. La potencia de no, que actúa como una fuerza inherente a la letra, se resiste a la codificación y la norma a través de la restitución del habla viva y del viaje hacia la palabra mítica. Lo que sugiere otra forma de explorar los vínculos entre poesía y mito, en especial si tenemos en cuenta la posibilidad de leer *Trilce* como una visión sincrética del mito de Inkarrí (Granados 2014).

Vallejo sabía que la poesía es «tono, oración verbal de la vida» (2002: 778). De ahí que no dudara en señalar la intraducibilidad de la poesía, al reconocer por un camino propio su radical ilegibilidad. Porque si la poesía es tono, entonces en el poema queda siempre un resto ilegible —la potencia de no—, un acento no intercambiable a otra lengua: «lo que importa en un poema, como en la vida, es el tono con que se dice una cosa y muy secundariamente lo que se dice. Lo que se dice, es, en efecto, susceptible de pasar a otro idioma pero el tono con que eso se dice, no: el tono queda, inamovible, en las palabras del idioma original» (Vallejo 2002: 779).

El tono, como melodía del habla, constituye el carácter performativo del poema. Es un evento del cuerpo por cuyo intermedio el lenguaje materializa una sensibilidad⁴. Y así el tono

4 En este sentido, aunque en una clave diferente, continuamos las reflexiones de Bernat Padró Nieto y Pedro Granados:

acaso es tarea de la academia, hoy más que nunca, intentar superar —a modo de un salto cualitativo— las clasificaciones y taxonomías y atrevernos a evaluar la «poesía nueva» en cuanto y en tanto «sensibilidades nuevas» en o para un contexto determinado.

—aunque imposible de traducir— es el modo en que el lenguaje acontece; siendo ilegible, sin embargo, sostiene la exigencia de su legibilidad. El tono se corresponde —es la hipótesis que queremos sugerir— con la potencia de no, ya que esta es «la reticencia que lo individual opone a lo impersonal» (Agamben 2016: 42). La novedad del poema proviene del tono, que es sensibilidad, respiración y estilo. La poesía nueva —afirmaba Vallejo en sus crónicas— no está hecha a base de metáforas y palabras nuevas, sino de sensibilidad nueva: «El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir “telégrafo sin hilos”, a despertar nuevos temples nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y dosificando el amor» (2002: 300).

La potencia de la palabra nueva es la de la sensibilidad que se gesta en el movimiento de la palabra dicha. La potencia de no escribir —como conmemoración del analfabetismo— coloca al poema en tránsito hacia la palabra oral, que es la palabra dicha con el cuerpo y no solo aquella que se fija con la letra y la mente. En la poesía de Vallejo potencia y palabra del cuerpo, sensibilidad y palabra nueva urden su trama para interrogar por su ilegible lugar en el mundo. Así, de la impotencia de su escritura asoma, paradójicamente, la virtualidad del poema que es promesa, principio y posibilidad: perla recogida del hocico mismo de la tempestad.

Y, asimismo, atrevernos a trabajar en el aspecto cultural con opacidades (mixturas, hibrideces, simultaneidades) ya que, de modo casi unánime, partimos de esencialismos o privilegiamos temas o motivos: esta poesía es andina —incluso «quechua»— porque habla de determinados temas o con determinado vocabulario; esta otra es del «lenguaje» porque es más o menos metalingüística; o esta otra es «meramente» coloquial o anticuada; etc. Así no llegamos a ninguna parte (Granados 2016).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

_____ (2007). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

_____ (22 de abril de 2015). «¿A quién se dirige la poesía?». *Infrapolitical Deconstruction*. Recuperado de <<https://infrapolitica.com/2015/04/22/a-quien-se-dirige-la-poesia-giorgio-agamben/>>. (Consulta 14 de abril de 2018).

_____ (2016). *El fuego y el relato*. México: Editorial Sexto Piso.

CASTRO, Edgardo (2008). *Giorgio Agamben. Una arqueología de la potencia*. Buenos Aires: UNSAM Edita y Jorge Baudino Ediciones.

GRANADOS, Pedro (2014). *Trilce: húmeros para bailar*. Lima: VASINFIN.

_____ (30 de agosto de 2016). «Aguas móviles de la poesía peruana: De los formatos a las sensibilidades». Blog de Pedro Granados. Recuperado de <<http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2016/08/30/aguas-moviles-de-la-poesia-peruana-de-los-formatos-a-las-sensibilidades/>>. (Consulta 14 de abril de 2018).

ORTEGA, Julio (2014). *César Vallejo. La escritura del devenir*. Lima: Taurus.

SOBREVILLA, David (1988). *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 1, 454-455, 221-234. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.

SOLOGUREN, Javier (1988). *Gravitaciones & tangencias*. Lima: Editorial Colmillo Blanco.

VALLEJO, César (2002). *Artículos y crónicas completos I y II*. Presentación de Salomón Lerner Febres. Recopilación, prólogo, notas

y documentación por Jorge Puccinelli. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (2012). *Poesía completa*. Nueva edición, actualizada y aumentada. Introducción, edición y notas de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé.