AÑO 4 - Nº 9 - JULIO - OCTUBRE 2005

Hermes Criollo

REVISTA DE CRÍTICA Y DE TEORÍA LITERARIA Y CULTURAL

Ediciones de
Hermes Criollo

Director: Hebert Benítez Pezzolano

Asistentes de Dirección: Ana Laura Ros, Claudio Paolini, Rodolfo Panzacchi.

Promoción cultural y comercial: Gabriela Sosa, Horacio Botta

Editor: Hebert Benítez Pezzolano, Rodolfo Panzacchi, Claudio Paolini

Consejo Asesor Internacional

Fernando Aínsa

(CRICCAL, Sorbonne, Paris)

Martha Canfield

(Università degli Studi di Firenze)

Belén Castro

(Universidad de la Laguna)

Raúl Dorra

(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)

Roberto Ferro

(Universidad de Buenos Aires)

Enrique Fierro

(The University of Texas at Austin)

Angel Gabilondo

(Universidad Autónoma de Madrid)

Ester Gimbernat González

(University of Northern Colorado)

José Ramón González

(Universidad de Valladolid)

Norah Giraldi Dei Cas

(Université Charles de Gaulle - Lille III)

Noé Jitrik

(Universidad de Buenos Aires)

Mónica Lettieri

(University of Colorado at Boulder)

Aldo Mazzucchelli

(University of Stanford)

Eduardo Milán

(Universidad Nacional Autónoma de México)

Mabel Moraña

(University of Pittsburgh)

María Antonieta Pereira

(Universidade Federal de Minas Gerais)

Enrique Pérez Castillo

(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)

Michel Pierssens

(Université de Montréal)

José M^a Pozuelo Yvancos

(Universidad de Murcia)

Luisa Ruiz Moreno

(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)

Gianni Vattimo

(Università degli Studi di Torino)

Hugo Verani

(University of Notre Dame)

Emil Volek

(Arizona State University)

Horacio Xaubet

(University of North Carolina, Chapel Hill)

Consejo Asesor Nacional

Hugo Achugar

(Universidad de la República)

Yamandú Acosta

(Universidad de la República)

Roberto Appratto

(Instituto de Profesores "Artigas")

Jorge Arbeleche

(Academia Nacional de Letras)

Washington Benavides

(Universidad de la República)

Luis Bravo

(Instituto de Profesores "Artigas")

Fernando Butazzoni

(Montevideo, Uruguay)

Gerardo Ciancio

(Universidad de la República)

Rafael Courtoisie

(Escuela de Cine del Uruguay)

Rómulo Cosse

(Biblioteca Nacional)

Roberto Echavarren

(New York University)

Leonardo Garet

(Ministerio de Educación y Cultura)

Nicolás Guigou

(Universidad de la República)

Sylvia Lago

(Universidad de la República)

Roger Mirza

(Universidad de la República)

Ricardo Pallares

(Academia Nacional de Letras)

Pablo Rocca

(Universidad de la República)

Mónica Salinas

(Universidad de Montevideo)

Silvia Viroga

(Instituto de Profesores "Artigas")

ACTITUD HUMORÍSTICA, COMICIDAD Y CARNAVALIZACIÓN EN “ESPERGESIA”, DE CÉSAR VALLEJO

Marcos Wasem
Universidad Hebrea de Jerusalén

La comedia –o más precisamente: el mero chiste– es el
envés esencial del duelo, que de tanto en tanto, como el
delineado de una prenda en el dobladillo o la solapa, hace
sentir su presencia
Walter Benjamin

1) Humor, cómico, carnaval, parodia

El humor, lo cómico, son nociones escurridizas que no han podido ser establecidas de modo definitivo (quizá por resultar apariciones jugando en las fronteras del discurso, en sus líneas de fuga) pero que han llamado la atención, desde la antigüedad, a numerosos ensayistas y filósofos. Sigmund Freud, entre otros autores, ha relevado material humorístico para intentar una distinción entre el chiste, lo cómico y el humor. En su esquema de los elementos constitutivos necesarios para la realización del chiste, aparecen tres elementos del acto comunicativo (un emisor, un referente, un receptor) vinculados por un acto de violencia hacia el objeto de la broma, cuyo fin es despertar placer en el receptor: “Generally speaking, a tendentious joke calls for three people: in addition to the one who makes the joke, there must be a second who is taken as the object of the hostile or sexual aggressiveness, and a third in whom the joke’s aim of producing pleasure is fulfilled”.¹

A diferencia del chiste, lo cómico no necesita un receptor para manifestarse:

In the case of the comic, two persons are in general concerned: besides myself, the person in whom I find something comic. If inanimate things seem to me comic, that is on account of a kind of personification which is not of rare occurrence in our ideational life. The comic process is content with these two persons: the self and the person who is the object. A third person may come into it, but it’s not essential.²

Freud apunta una serie de mecanismos que pueden hacer de un objeto o una persona algo cómico. Esa transformación se deriva de un deseo de hostilidad hacia la persona o el objeto:

The methods that serve to make people comic are: putting them in a comic situation, mimicry, disguise, unmasking, caricature, parody, travesty, and so on. It is obvious that those techniques can be used to serve hostile and aggressive purposes. One can make a person comic in order to make him become contemptible, to deprive him of his claim to dignity and authority.³

Refiriéndose al humor, Freud sostiene que puede realizarse completamente con un solo individuo. Surge aparentemente de una singular percepción que un individuo tiene del mundo. Pero la distinción entre lo cómico y el humor se relaciona además con otro aspecto: algo

resulta cómico en la medida en que manifiesta un esfuerzo o un gasto de energía innecesario para lograr algo. Es cómico el individuo ingenuo (naif), o el payaso de movimientos torpes, por ejemplo. Pero si “the aimless movement does damage, or the stupidity leads to mischief, or the disappointment causes pain, the possibility of a comic effect is at an end”.⁴ El humor vendría a llenar esta otra posibilidad, en la que, a pesar del efecto doloroso o angustiante, el sujeto es capaz de obtener placer de todos modos: “Humour is a means of obtaining pleasure in spite of the distressing affects that interfere with it; it acts as a substitute for the generation of these affects, it puts itself in their place”.⁵

De acuerdo a esto, el humor instala una serie de dualidades en el sujeto. Hay un desdoblamiento de la subjetividad, pues para obtener el placer, el sujeto debe distanciarse de sí mismo con el fin de contemplar su sufrimiento desde fuera; y hay también una dualidad en el *pathos*, al convivir sufrimiento y placer en una misma instancia. Se puede desarrollar una analogía entre estas dualidades y los elementos caracterizadores de la cultura carnavalesca que estudiara el soviético Mijail Bajtin, donde se instauran estas dualidades de forma generalizada. En primer lugar, la dualidad espectador-actor: “El que participa en el carnaval es actor y espectador a su vez; pierde su conciencia de persona para pasar por el cero de la actividad carnavalesca y desdoblarse en sujeto del espectáculo y objeto del juego”.⁶

Esta dualidad supone un cuestionamiento de las estructuras jerárquicas intersubjetivas de la vida cotidiana, anuladas en el carnaval; el disfraz no deja distinguir al noble del vasallo, y lo alto es lanzado hasta lo bajo y viceversa:

Las leyes, prohibiciones y limitaciones de la vida normal, o sea, de la vida no carnavalesca, se cancelan durante el carnaval: antes que nada, se suprimen las jerarquías y las formas de miedo, etiqueta, etcétera, relacionadas con ellas; es decir, se elimina todo lo determinado por la desigualdad jerárquica social y por cualquier otra desigualdad (incluyendo la de edades) de los hombres. Se aniquila toda *distancia* entre las personas, y empieza a funcionar una específica categoría carnavalesca: el *contacto libre y familiar entre la gente*. [...] También se [relacionan con la familiarización] las *disparidades carnavalescas*: la actitud libre y familiar se extiende a todos los valores, ideas, fenómenos y cosas. Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contactos y combinaciones carnavalescas. El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etcétera.⁷

En segundo lugar, la dualidad en el *pathos* también forma parte de estas disparidades: “La risa del carnaval no es simplemente paródica; no es más cómica que trágica; es las dos a la vez”.⁸

También Gilles Deleuze ha hecho precisiones relevantes sobre el humor en *Lógica del sentido*, donde se plantea que el humor, un “arte de la superficie”, es el opuesto de la ironía,

café-libro-café-libro-café-libro-café-libro-café-libro-café-libro-café-libro-café-libro-café-libro-café-libro-café-libro

Café de la Pausa
Libros & Deli

Lunes a viernes de 11 a 19.30 hs.

Sarandí 493 1er. piso, esquina Treinta y Tres Tel. 915 38 56 e-mail: cafedelapausa@hotmail.com

y que denuncia todo pensamiento de la altura y la profundidad. El humor se vincula al peso, a una caída que lleva la expresión cuerpo a tierra. Apegado al cuerpo, o a la superficie (imagen del bajo fondo, que desde el post-estructuralismo ha pasado a ser una de las formas del pliegue o efecto de superficie) el humor viene a deshipostasiar al lenguaje:

El lenguaje idealista está hecho de significaciones hipostasiadas, pero cada vez que se nos interroga sobre tales significados –“¿qué es lo Bello, lo Justo, etc.?, ¿qué es el Hombre?”– respondemos designando un cuerpo, mostrando un objeto imitable o incluso consumible. [...] Al “bípedo implume” como significado del hombre en Platón, Diógenes el Cínico responde arrojándole un gallo desplumado.⁹

¿De qué modo se podrán aplicar estos conceptos a una poesía como la de Vallejo, aparentemente tan alejada de lo humorístico, en particular en sus primeros libros? Si se encuentran rasgos de comicidad o humorismo en su poesía, no es evidentemente del tipo que hace reír. Hay poemas donde el humorismo está ausente, y los hay donde se hace más evidente. Saúl Yurkievich dedicó uno de sus ensayos a este tema, centrándose en textos de *Poemas humanos*, donde sostiene:

Para mi gusto (y en estética el gusto prepondera) las interpretaciones en torno a *Poemas humanos* son demasiado determinativas, taxativas, reglamentarias. No tienen en cuenta la postura fundamental del locutor lírico, el punto de vista a partir del cual todos los poemas se enuncian. Obliteran al humorista, olvidan que el humor es el modo elocutivo común tanto a *Trilce* como a *Poemas humanos*. Con tinte más o menos ostensible, esa tintura todo lo tiñe. [...] El tratamiento humorístico no [escamotea las cuestiones más cruciales –la condición del hombre y su situación en y ante el mundo, la asunción de lo real exaltante y aplastante, el dolor de existir para la muerte–] pero, a la par que las toma en sentida consideración, las hace cohabitar, como en la vida, con lo nimio, con lo trivial, con lo intrascendente; restablece la noción de mundo cambiante y variado, el movimiento de vaivén dialéctico entre lo grande y lo pequeño, lo pesoso y lo ligero, lo constante y lo cambiante, evita la estrechez focal, impide la fijación obsesa, el detenimiento depresivo.¹⁰

En un estudio de enfoque genético, Juan Fló ha hecho el siguiente reclamo:

Un programa de investigación sobre Vallejo, indispensable y todavía no realizado satisfactoriamente, debe contrastar su poesía con la poesía de los grandes poetas de la vanguardia de diversas lenguas para descubrir la diferencia entre los modos más radicales de ruptura que encontramos en ellos y el “efecto Vallejo”, que comporta un desplazamiento semántico absolutamente libre; *un desplazamiento que nos instala en otro lugar que no es exagerado llamar lúdico y “naif”*.¹¹

Sin la pretensión de abordar un proyecto de tales dimensiones, quiero enfatizar el hecho de que lo lúdico y lo “naif”¹² juegan un papel importante en la poesía de Vallejo, a pesar de que no son siempre operaciones perceptibles. Inspirándome en estos antecedentes críticos, lo cómico y el humor serán los conceptos que voy aplicar aquí al análisis de “Espergesia”, el último poema de *Los heraldos negros*. El humor supone por un lado un acto de violencia, un grado de agresión, y por otro, una dualidad en la que el sujeto, por decirlo así, ríe de su propia imagen que se muestra violentada en el espejo, extrayendo un grado de placer de esa violencia, y generando por tanto una dualidad patemática. Aplicarlos a un poema de la primera época permitirá de paso sembrar la duda sobre una concepción evolucionista que se limite a situar la actitud humorística y la aparición de la comicidad sólo en las últimas de sus obras. Para esto voy a centrarme primero en los mecanismos de fragmentación del discurso que permiten aislar los objetos cómicos; lue-

go ver cómo se genera la actitud cómica y humorística a través de lo paródico y la ritualidad carnavalesca, para culminar con un rodeo que explore las relaciones entre el humor y lo trágico en el texto.

2) Espergesia

Como cierre de *Los heraldos negros*, y como un texto que problematiza el código predominante en él, el poema –de título enigmático–¹³ proyecta una gran sombra sobre la construcción del significado en la obra.

ESPERGESIA

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Todos saben
que soy malo; y no saben
del diciembre de ese enero.
Pues yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Hay un vacío
en mi aire metafísico
que nadie ha de palpar
el claustro de un silencio
que habló a flor de fuego.
Yo nací un día
que Diós estuvo enfermo.

Hermano, escucha, escucha...
Bueno. Y que no me vaya
sin llevar diciembres
sin dejar eneros.
Pues yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo
que mastico... Y no saben
por qué en mi verso chirrían,
oscuro sinsabor de féretro,
luyidos vientos
desenroscados de la Esfinge
preguntona del Desierto.

Todos saben... Y no saben
que la Luz es tísica,
y la Sombra gorda...
Y no saben que el Misterio sintetiza...
que él es la joroba
musical y triste que a distancia denuncia
el paso meridiano de las lindes a las Lindes.

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo
grave.¹⁴

a) *Fragmentación del discurso*

Hay una constante discursiva en el poema dada por su estribillo, que obra como un *ritornello*, dando en cada estrofa la pauta de un reinicio, de una obstinación irritada. El dístico de apertura, y los finales de las estrofas II, III, IV, coinciden (sólo varía el *pues* que introduce el estribillo en II y en IV), y esa coincidencia es sacudida en la estrofa final, con el cierre sorpresivo en *grave*, adjetivo solitario que forma un verso breve, a contrapelo de un poema cuyos versos son predominantemente largos, y que además introduce un giro inesperado.

Otro elemento rítmico se halla en el par *Todos saben.../ y no saben...* que aparece en las estrofas II, V, y VI. Por su insistencia, estos elementos tienden a fijarse; parecen vertebrar el poema ligüísticamente, configurando lo que la poética estructuralista llamó *coupling*.¹⁵ Samuel Levin ha llamado la atención sobre estas estructuras porque ve en ellas un fundamento lingüístico de la unidad de un poema,¹⁶ ya que vinculan el ritmo con los niveles fónico y sintáctico. Unidad y permanencia son para este autor elementos básicos e inherentes al discurso lírico. En el par *Todos saben.../ y no saben...* se puede reconocer este tipo de estructura. Hay una equivalencia posicional comparable con dos modificadores (*saben* y *y no saben*) para un núcleo común (el pronombre *todos*), y una

relación de identidad entre los predicados (en el verbo *saber* compartido) al que se agrega en un caso el adverbio de negación.¹⁷ Sin embargo, en Vallejo existe una tendencia al quiebre, a la ruptura de la dirección que el verso parece tomar.

En un artículo que formula algunas críticas al modelo de Levin, Walter Mignolo postula que

hay [...] un problema fundamental suscitado por el intento de de dar cuenta de la unidad de un poema, y que puede formularse con las palabras de Jakobson cuando, refiriéndose a las coordenadas diacrónicas y sincrónicas en poesía, afirma: “La elección de una nueva corriente, dentro del caudal de los clásicos, o sea la interpretación que el poeta hace, establece los problemas esenciales para los estudios literarios sincrónicos”. [...] Un texto no es una unidad cerrada –aunque se proponga como tal– sino un diálogo permanente con otros textos. Este diálogo hace difícil formular el problema de la unidad, dado que todo texto se abre hacia la infinitud de textos existentes.¹⁸

El planteamiento del principio dialógico del lenguaje arroja dudas sobre la idea de unidad, y ello queda reforzado aún más si se considera que los *couplings* sufren en la poesía de Vallejo situaciones de tensión y ruptura. En realidad, la noción de unidad (tal como es manejada por Levin) venía dada por los discursos poéticos romántico y modernista, y es heredada en última instancia de la concepción neoclásica. Pero esa noción ha sido cuestionada por el arte del siglo XX, del que Vallejo es un representante.

La ruptura de los *couplings* en “Espergesia” es una constante, que sitúa el código poético en permanente enfrentamiento con el código modernista y su idea de unidad y armonía. Por ejemplo, se puede encontrar relaciones entre los dos primeros sintagmas de esta serie:

Todos saben que vivo, que soy malo

Todos saben que vivo, que mastico

Todos saben...

Hay entre ellos una equivalencia posicional paralela. Al mismo tiempo hay equivalencias naturales por identidad fónica y semántica, identidad que se rompe al llegar a “soy malo” y “mastico”, aunque es posible todavía señalar coincidencias fónicas entre “malo” y “mastico”, pues coincide el comienzo en los fonemas /ma/ y el final de las palabras en /o/.

El tercer sintagma manifiesta una ruptura más radical, pues está trunco. Los puntos suspensivos después del verbo *saben* generan un silencio que dota a ese saber colectivo de una dimensión autónoma, de un peso ontológico propio.

Otro ejemplo de esta ruptura reside en los siguientes sintagmas:

a- y no saben que la Luz es tísica

b- y la Sombra gorda

c- y no saben que el Misterio sintetiza

d- que [el Misterio] es la joroba [...]

Hay equivalencias posicionales paralelas entre *a* y *c*; mientras que son comparables la estructuras de *b* y *d*. Se pueden hallar en ellos equivalencias naturales con claridad, al haber una serie de sustantivos con mayúsculas que ocupan el mismo lugar en el sintagma.¹⁹ Es una equivalencia gráfica común a una serie de sustantivos de valor alegórico, que

venían formando parte de un paradigma caro a modernistas y románticos, vinculado a las nociones fundantes de sus poéticas respectivas.²⁰ A continuación viene una serie de atributos que pertenecen al campo semántico de la enfermedad y el defecto físico: “es tísica”, “es gorda”, “es la joroba.”

Tampoco se puede reponer la estructura del *coupling* en estos dos sintagmas:

a- y no saben del diciembre de ese enero

b- y no saben por qué en mi verso chirrían [...] luyidos versos

No es posible, a primera vista, en el nivel elemental de una búsqueda de equivalencias naturales, vincular semántica o fónicamente “del diciembre de este enero” y “por qué en mi verso chirrían [...] luyidos versos” entre sí o con el resto de los sintagmas que aparecen en la serie anterior. No llega a haber *coupling* al no proyectarse las equivalencias naturales sobre las posicionales.

Estas observaciones permitirían afirmar que el poema tiende menos a la unidad que a la fragmentación, y remiten al análisis de Walter Mignolo, quien llama la atención justamente sobre la situación de ruptura del *coupling*, que provocaría un efecto de fragmentarismo, al menos en el nivel lingüístico. La hipótesis de Mignolo trata de resolver uno de los problemas en los estudios sobre Vallejo: cómo se llega a ese lenguaje aún antes de que haya llegado a América la vanguardia europea. Ya tempranamente León Trotski, en sus escritos sobre arte, había llamado la atención sobre el hecho de que las vanguardias eran corrientes venidas desde los márgenes de Europa, cuyos artistas se fueron arrimando a los centros culturales de aquel entonces. Teniendo esto en cuenta, no sorprendería que América Latina constituyera entonces una zona donde se configuraba un lenguaje emergente. En muchos de los trabajos recientes sobre Vallejo, se ha hecho hincapié en el vínculo existente entre la enunciación marginal manifiesta en su poesía y la actitud política de los textos.

b) Alegorización y parodia

Ya se apuntó que uno de los paradigmas semánticos del poema es el de la enfermedad y el defecto físico: *enfermo* (en el estribillo, repetido cinco veces), *tísica*, *gorda*, *joroba*. También existe un paradigma de palabras iniciadas con mayúsculas, que pertenece al bagaje retórico modernista, y aun romántico, que atraviesa la textualidad entera del libro *Los heraldos negros*: *Dios*, *Esfinge*, *Desierto*, *Luz*, *Sombra*, *Misterio*, *Lindes*.

Es característico del procedimiento alegórico, tal como se lo restituye en la modernidad, el uso de mayúsculas para nombrar entidades reveladas en la percepción del mundo o pertenecientes al ámbito de una metafísica subyacente a los sistemas poéticos. Éstos aparecen como factores activos que asedian al hablante lírico, determinando el proceso de enunciación, y comenzando lentamente a cuestionar la noción del sujeto como aquel que da cuenta de ese proceso. Siguiendo a Jauss,²¹ se puede decir que la aparición de estas entidades alegóricas pone en crisis al sujeto lírico, inaugurando una etapa en la que experimentará una progresiva descentración. Esto se hace patente sobre todo a partir de Baudelaire. Otro de los efectos ganados con este procedimiento es el de la personificación, condición necesaria según Freud²² para la obtención de un efecto cómico a partir de elementos inanimados: en Espergesia, se trata de objetos inanimados o nociones abstractas (a excepción de la

Esfinge y de Dios), pertenecientes a un canon mítico-simbólico, a los que se anima, y reciben atributos humanos que los vuelven grotescos.

La noción de alegoría aquí aplicada está tomada de Walter Benjamin. Su aplicación a la poesía de César Vallejo ya fue realizada por Christiane von Buelow:

For while it is common knowledge that Vallejo's *vanguardismo* was antisymbolist, critics have not considered how the poet breaks the symbolist poem into fragments, how he dismembers the aesthetic symbol. Because Vallejo situates linguistic signification amid heterogeneous sign fragments, a critical interpretation must proceed at the same level of rhetorical specificity as the aesthetics of the symbol the poet rejected. [...] Vallejo's poetry [...] affects a critical decomposition of what might be called "the aesthetics of the symbol".²³

El paradigma de los términos alegóricos se halla en franco enfrentamiento con el de las enfermedades y defectos físicos; se vinculan de un modo inequívoco y desconcertante en el poema a través de la predicación (Dios - enfermo, Luz - tísica, Sombra - gorda, Misterio - joroba). Estos predicados atacan la solemnidad y la distancia de los términos en mayúsculas, poniendo en evidencia su precariedad y su silencio, y operando un montaje del material textual que resulta en una inversión. Atacados por la enfermedad, los términos en mayúsculas se vuelven testimonio mudo y erosionado del valor simbólico que tuvieron alguna vez. Se trataría de una serie de catacresis, al no poderse hallar una analogía entre el sujeto y su atribución. Sin embargo, la noción de alegoría inaugurada por Walter Benjamin, permite otra interpretación:

Part of Vallejo's eruptive poetic strategy consists in presenting metaphor as though its inventory were composed almost entirely of its extreme limiting case, namely, catachresis. Metaphors [...] convey meaning as hyperbolic, counterfactual statement. [...] The kind of meaning conveyed by the utter slipperiness, indeed the total malleability, of metaphor can most adequately be described as the poet's allegorical imposition of glaringly foreign significations on contextually uprooted signs tokens.²⁴

El uso alegórico comportaría un desarraigo de los signos de su significación y su contexto de procedencia, lo que permitiría retirar a esos signos su aura simbólica, y ponerlos en diálogo con un texto que los incorpora como objeto cómico. Se vuelve por esta vía a la problemática planteada por Mignolo, al referir las rupturas de los *couplings* y la consiguiente fragmentación del discurso lírico. Si el texto comporta un "diálogo permanente con otros textos"; es decir, si hay aquí una instancia dialógica, sería bajo la forma de una parodia de los textos modernista y romántico, en su postulación común de un ideal metafísico que en Vallejo resulta severamente cuestionado. El carácter dialógico de la palabra supone una doble orientación:

[En fenómenos discursivos como la parodia] la palabra posee una doble orientación: como palabra normal, hacia el objeto del discurso; como *otra palabra*, hacia el *discurso ajeno*. Si no conocemos este segundo contexto, y percibimos la estilización o parodia tal como se percibe el discurso habitual, dirigido tan solo a su objeto, no comprenderemos la esencia de estos fenómenos, la estilización se percibirá por nosotros como estilo, la parodia solamente como una mala obra.²⁵

Las palabras con mayúsculas tienen esta doble remisión. Al situarse en una instancia paródica, esos términos se reorientan hacia el discurso desmitificador del poema, que adopta hacia ellos una actitud humorística, tomándole el pelo, por así decirlo, a su solemnidad.

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo,
grave.

Con esto se quita a Dios del ámbito metafísico al que pertenece, se lo destrona privándolo de toda trascendencia. A la vez, si el yo poético, en su papel de representante de la especie, nace (y se trata del estribillo del poema, su eje rítmico) de la enfermedad de Dios, su nacimiento sería quizá de un acto indeseado, fallido, casual o irrelevante. Es la primera persona maldiciendo (con un registro que no deja de tener cierto sabor coloquial) el día en que nació. El acto de violencia, por lo tanto, se vuelve sobre el yo; es una maldición dirigida al espejo en que el hablante se refleja.²⁶

Tampoco la Esfinge mítica escapa al destronamiento: ella es *preguntona*. Al atribuirle este adjetivo, aumentativo, se da ingreso a una marca coloquial ajena al universo solemne de la mitología clásica, al lo menos en las versiones parnasianas y modernistas al uso, que lo reflejaban con cierta veneración. La palabra *preguntón* opera una deformación grotesca en el sujeto vinculado a ella, provocando en él un devenir desmitificador, descendente.

A través de estos análisis intento mostrar que la comicidad en la escritura de Vallejo se manifiesta al aparecer una serie de términos que designan fundamentos estéticos y metafísicos (fundamentos tanto de la significación como de la propia subjetividad del hablante) que son objetos de un mecanismo paródico, que encierra un grado de violencia en el ataque a elementos a los que se atribuye valor de símbolo, rompiendo la coyuntura que los une a su significado. La hostilidad se verifica en el acto de destronamiento, que en su forma ritual “se contrapone al rito de coronación: al destronado se le quita sus ropajes, se le arranca la corona y otros símbolos del poder, se burla de él y se lo golpea”.²⁷ Según Freud,²⁸ la hostilidad está orientada a privar al objeto de su reclamo de dignidad y autoridad, y ello genera la comicidad.

La alegoría como metáfora catacrética que perdió su arraigo en lo trascendental (su *aura*) pone de relieve la materialidad del signo, lo que también contribuye al efecto cómico: “En cuanto nuestra atención se concentra sobre la materialidad de una metáfora, la idea expresada resulta cómica”.²⁹ La aficción provocada por esa pérdida es lo que en Walter Benjamin se designa como *melancolía*.

c) *Dualidad isopática*

De lo antedicho se puede concluir que en el texto hay características cómicas y elementos vinculables a lo carnavalesco. Una actitud irreverente hacia Dios y hacia el universo mítico, y el destronamiento de las categorías metafísicas, son marcas de una trasgresión. El verso final de la penúltima estrofa (“el paso meridiano de las lindes a las Lindes”), hace explícito en el nivel gráfico la arbitrariedad del símbolo metafísico, cuya diferencia no es más que una diferencia de grafema. La insistencia en lo gráfico pone de relieve aún más la materialidad de la palabra y su alejamiento de la idealidad. Las *lindes* escritas con minúscula denuncian que las *Lindes* con mayúsculas, solemnes y vinculadas al mundo metafísico de las ideas al parecer intemporales, están también sometidas al tiempo y al espacio: entre una y otra el paso es *meridiano*, el paso del mediodía o de las

líneas que atraviesan el planeta de polo a polo. Tiempo y espacio, coordenadas en las que transcurre la vida humana y a las que las ideas metafísicas se reclaman ajenas, vienen a someter por igual al universo de la idea y de lo trascendente, y al mundo del hombre. De este modo, la línea divisoria entre el universo natural y humano por un lado, y por el otro el universo de la religión y la metafísica, queda rota. La circunvalación realizada por el lenguaje ha logrado romper un límite generando un estado de violencia.³⁰

Lo que parece faltar en la poesía de Vallejo es alguien que escuche la voz lírica. El discurso se enuncia en la soledad; se dirige al vacío sin respuesta. Hay en el primer verso de la cuarta estrofa una apelación (“Hermano, escucha, escucha...”), a la que sigue el *Bueno* resignado, casi interjetivo, que abre el verso siguiente, único componente de una oración breve, luego de la cual el yo continúa hablando consigo mismo. El vocativo *Hermano*, que cubre un vacío, patentiza el lado trágico de un lenguaje que pierde su relación con los seres y las cosas. Eso es quizá lo que hace difícil sentir risible el texto. La situación de soledad contribuye a generar una isopatía disfórica en la poesía de Vallejo, pero si se presta atención hay elementos isopáticos eufóricos en las marcas paródicas. Por ello es difícil reaccionar emotivamente a su poesía. En ella lo que haya de lúdico y humorístico queda cubierto muchas veces por un *pathos* trágico que tiende a ser dominante, al punto de que Juan Fló afirma que “en el juego con las palabras de Vallejo, en ese uso que algo tiene que ver con el uso ‘brut’ del lenguaje de los que viven a horcajadas entre dos medios sociales y culturales, nunca asoma ni siquiera la más leve posibilidad de humor”.³¹

Pienso que del mismo modo que en otros niveles del lenguaje (sean fónico, sintáctico o semántico) de la poesía de Vallejo se percibe riqueza de matices, lo mismo ocurre a nivel patemático. Hay en su poesía una actitud lúdica hacia el lenguaje, que convive con un desamparo y una dimensión trágica vinculada a la pérdida del lenguaje, a la ruptura de las relaciones sociales y familiares, y al paso del tiempo. Ambos polos se relacionan siendo uno la parodia silenciosa del otro. Luego de trazar el mapa de los afloramientos cómicos en el texto, habría que ver qué pasa en el otro extremo del nivel patemático, para establecer las relaciones mutuas.

Si se percibe un tono metafísico en esta poesía, aquí se denuncia que ese tono es *aire*, una música triste sometida al tiempo:

Hay un vacío

en mi aire metafísico

que nadie ha de palpar

el claustro de un silencio

que habló a flor de fuego.

Aquí se lexicaliza el derrocamiento del mundo de lo trascendente: en el aire hay un *vacío*, que pone en cuestión las condiciones mismas de su existencia y lo priva de significación. El *vacío* a su vez se amplifica en la metáfora en aposición del tercer y el cuarto versos. Allí el vacío encierra (es *claustro*) un silencio que habla, que denuncia la ausencia de conexión de las palabras con un significado trascendental y metafísico. Un silencio que habla es el reverso del lenguaje alegórico, que no habla, es decir, en ruinas. Ese lenguaje *habló* (y el uso del pretérito atestigua el paso del tiempo y la consiguiente pérdi-

Como se vio al analizar la estructura de los *couplings* (ver nota 16), los meses reaparecen en la estrofa IV. Luego de la apelación frustrada al hermano, el hablante lírico se repliega y dice para sí:

Y que no me vaya
sin llevar diciembres,
sin dejar eneros.

La disposición paralelística de los versos tres y cuatro de la estrofa enfatiza el vínculo existente entre ambos meses y entre ambas acciones. Son dos caras de una misma moneda y un testimonio de la caducidad inevitable. La idea de destino que aquí subyace no impide, sin embargo, ironizar en torno a lo perdido ni tomar como objeto de la burla al hombre que se fue, y que coincide con la primera persona. Del mismo modo que en el carnaval, la oposición vida / muerte queda anulada en un ciclo permanente de muerte y renacimiento o resurrección.³⁵ En este pliegue que separa un ciclo temporal de otro, se manifiestan las dos instancias patemáticas del duelo por la pérdida (con su consiguiente experiencia de soledad, la melancolía de Benjamin)³⁶ y de la euforia del nacimiento, que permite extraer goce, constituyéndose lo humorístico en esa dualidad isopática. El humor, como arte de superficies y dualidad patemática instaurada en el sujeto, se asienta en el doblez que pone en contacto la historia y el futuro, el sentido trascendental y el sinsentido del destino humano.³⁷

d) *El yo, los otros, y el lenguaje*

Uno de los *couplings* estaba dado en el par sintagmático *Todos saben / y no saben*. La iteración de estos sintagmas remite a una isotopía de “los otros” que se opone a una isotopía simétrica dada en la remisión al yo. Los otros son designados por el pronombre genérico *todos*, y poseen un saber. Ello se estudió al abordar el *coupling* existente entre los sintagmas siguientes:

Todos saben que vivo, que soy malo

Todos saben que vivo, que mastico

Señalábamos más arriba que hay un grado de equivalencia fónica entre *malo* y *mastico*, mientras existe identidad fónica y semántica entre los demás miembros, exceptuando el verbo *soy*. El conjunto de las oraciones subordinadas son objetos directos del verbo *saber*, saber sobre el hablante lírico que patentiza el modo cómo es percibido por los otros. Vinculadas entre sí, estas subordinadas formarían otro *coupling*:

a- que vivo

b- que soy malo

c- que vivo

d- que mastico

A excepción de *b*, todos presentan la estructura *conj. + verbo*. El sintagma *b* agrega un predicativo, que se puede considerar integrado a la unidad verbal. Respecto de la conjunción subordinante existe identidad entre los cuatro sintagmas, mientras que en el

elemento verbal sólo existe identidad entre *a* y *c*, siendo adjudicable un vínculo fónico entre los cuatro elementos al terminar en /o/. Adjudicar vínculos semánticos entre *vivir*, *masticar*, y *ser malo* no es del todo simple.³⁸ Nuevamente, la poesía pone en una situación donde es dificultoso decidir. En verdad, dejar esta cuestión abierta es dejar abierta la cuestión del saber de los otros, tal como ella es postulada en el poema, como sucede también cuando el verbo es seguido por tres puntos suspensivos. Tal vez los términos son vinculables si se los considera como una puesta en escena del lado animal de la vida del hombre, evidenciando al cuerpo como “lastre que [...] recuerda demasiado nuestra naturaleza zoológica”³⁹ *Masticar* y *ser malo* vendrían siendo los únicos testimonios tangibles de la existencia, y es esa manifestación, en su nivel más simple y externo, la única que los otros perciben y pueden conocer.

Opuesto a esto está lo no percibido, lo que los otros no saben. En el objeto de este no saber se da la ruptura del *coupling* señalada arriba. Se trata de un aspecto de la vida del yo que se sustrae a la mirada de los otros y se plantea a éstos como enigma. Allí aparece la referencia a la temporalidad en el verso *del diciembre de ese enero* ya comentado, lo que implicaría una ignorancia por parte de los otros del lado trágico de la vida humana. En el hablante lírico la soledad resulta de esta conciencia incomunicable.

La estrofa V encierra una consideración sobre el lenguaje:

Todos saben que vivo,
que mastico... Y no saben
por qué en mi verso chirrían,
oscuro sinsabor de féretro,
luyidos vientos
desenroscados de la Esfinge
preguntona del Desierto

Hay en los versos tres a cinco un tono romántico, un lenguaje que el modernismo (a no ser Asunción Silva, a caballo entre ambas corrientes) había desterrado y que en esta estrofa se recupera. Aunque hay que notar que si el romanticismo (o mejor cierto romanticismo) amaba las atmósferas lúgubres, aquí lo lúgubre no es la atmósfera sino un lenguaje enigmático, que remite a los enigmas de la Esfinge. En principio lo enigmático se palpa en la palabra *luyidos*, que ocupa el lugar de un adjetivo (por su terminación morfológica) concordante con *vientos*. La palabra es un neologismo; significante sin significado, impenetrable. El viento que obra como metáfora radical del lenguaje lírico. Lenguaje misterioso, se define por el chirrido, disonancia musical (*vientos* en plural también puede designar a los instrumentos de viento) que tiende más al ruido o la atonalidad que a la armonía cultivada por los modernistas. La aposición antecedente que ocupa el cuarto verso de la estrofa otorga al viento otra dimensión significativa, desplazándolo hacia la zona de la muerte. En el sintagma *oscuro sinsabor de féretro* el sustantivo nuclear remite a una mala experiencia, pero al mismo tiempo el *sabor* se vincula al sentido del gusto, a algo que pasa por la boca y que remite en última instancia al verbo *masticar* del segundo verso. Masticar los versos genera un contacto con la muerte desde que la evidencia

material del lenguaje aniquila toda remisión trascendental, como se plantea en la estrofa que sigue. Lo devorado se devuelve bajo forma de palabras, y esa devolución provoca un duelo.⁴⁰ Vivir es entonces el acto solitario y ciego de devoramiento que devuelve lo masticado como expresión enigmática, privada de toda posibilidad de tender un puente hacia los otros. En Vallejo esa posibilidad será explorada, incluso más allá del lenguaje; incluso tal vez a su pesar. Lenguaje y cuerpo son una carga pesada con la que no hay más remedio que lidiar, son los únicos soportes precarios de la existencia.

e) *El espejo en el desierto*

La mirada del yo sobre sí mismo integra ambas visiones señaladas, y revela un todo grotesco. Es lo que él ve en el espejo, superficie exterior animal y frágil con un interior vacío que se desea trascendente, pero que se limita a un destino de confinamiento e incomunicación. Por ello los enigmas se enuncian en el *Desierto* que cierra la quinta estrofa. Cuerpo y signos circulan errantes por ese espacio, y el tiempo en él transcurre por ciclos de muerte y renovación. El *Misterio*, con lenguaje esotérico, sintetiza toda esta situación absurda y trágica, que el hablante lírico es capaz de captar en la mirada que, desmontando todos los mecanismos que lo puedan dotar de significación, dirige sobre sí. Lo que él entrega al mundo como productor es el enigma de las palabras masticadas, cuya naturaleza de bolo indigesto o excremento se hará más evidente en *Trilce*.

Mostrada la ambivalencia patemática del texto (que es extensible a otros muchos momentos de la expresión vallejana), habría que resituar aquí la función de lo humorístico. Al establecer distancia mirándose de lejos, la imagen grotesca del devenir humano genera un efecto cómico que permite al yo reír y extraer lo humorístico de su propio sufrimiento (su participación en el destino trágico que observa y del que ríe), poniendo en evidencia el destronamiento de la significación que el discurso metafísico sustenta al ubicar al hombre en el mundo y respecto a Dios. El acto de destronamiento es la estrategia de montaje utilizada como mecanismo de composición a partir de un lenguaje fragmentario, alegórico. Un modo humorístico de vincular el material poético (cúmulo de alegorías fragmentarias, de runas) se halla en los fundamentos compositivos del poema, que de este modo contribuye a poner en tela de juicio la obra como entidad orgánica.⁴¹

La noción de sujeto vigente desde el romanticismo definía a éste como persona, unidad sintética finita que “se define por la coextensividad del Yo y de la representación misma”.⁴² Si bien la poesía de Vallejo no llega a poner en cuestión al yo parlante, empieza a poner en tela de juicio sus modos de representación, y ello ofrece la posibilidad de trazar en él una multiplicidad que permite el desdoblamiento; el verse y sentirse como extraño. En la mirada especular el sujeto se percibe como cuerpo, y ese cuerpo no conviene a las palabras de que la tradición que vinculaba al hombre a una suerte de ámbito trascendental se servía para representar la experiencia que el sujeto tiene de sí mismo y del mundo. Por ello ese sistema de representación, vuelto ya conjunto mudo, entra en una mezcla confusa con el cuerpo, lo que disipa su significación y pone de relieve su materialidad. Esta mezcla obra como fondo que hace de la representación un lenguaje esotérico (anunciado ya por el título), y derroca tanto su concepción romántica como clásica. Al encontrarse con la propia imagen, el yo genera en cierto modo una visión análoga a aquella del gallo desplumado que el cínico arrojara ante Platón, imagen máxima del desamparo y la

absurdidad del hombre. El hombre como imagen de Dios (tradicción clásica del individuo) o como sujeto del lenguaje de la representación cae de las alturas para situarse en la dimensión, ya no cartesiana sino nomádica y discontinua, del espacio-tiempo. El humor será el lenguaje de esa dimensión, aquel que permitirá realizar el montaje de los signos alegóricos deshipostasiados de un lenguaje fragmentario, objetos cómicos de un mundo donde el sentido, en su precariedad, siempre está bordeando el sinsentido de las cosas mudas y de un destino absurdo.

Si la poesía de Vallejo no es captada como risible, sino más bien como recorrida por la amargura, hay aún un elemento lúdico que permite superar el silencio y hablar aun cuando quede cuestionada la idea del lenguaje como representación. El énfasis carnavalesco del cuerpo como escenario de la existencia, la comicidad de objetos que reclaman significación estando inmersos en una mecanicidad productiva característica de la modernidad, y la percepción humorística de lo risible aun en la situación trágica del desamparo, son los elementos que dan impulso a una palabra vallejana en rebeldía contra un lenguaje tendiente a encubrir esas relaciones bajo un viso de trascendencia o profundidad. Las palabras ya habían sido agotadas en un uso erosivo de la significación, y (como se hace evidente en la novela *El tungsteno*) habían pasado a ser herramientas para la dominación. Por ello una actitud paródica generalizada está en la base de esta poética (ella para mi gusto apelaría mucho más a la risa de lo que nos hemos acostumbrado a ver) que viene a cuestionar mediante el humorismo los fundamentos metafísicos que buscaban sustentar un lenguaje en ruinas.

NOTAS

- 1 Freud, Sigmund. *Jokes and their relation to the unconscious*. Nueva York: The Norton Library, 1960, p. 100.
- 2 Ibidem, p. 144. Hay que destacar el aspecto de la personificación, que será retomado más adelante al vincular el humorismo con la noción de alegoría.
- 3 Ibidem, p. 189.
- 4 Ibidem, p. 228.
- 5 Ibidem.
- 6 Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo, la novela". *Intertextualité: Francia en el origen de un término y en el desarrollo de un concepto*. La Habana: U.N.E.A.C., 1997, p. 14.
- 7 Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: F.C.E., 1993, pp. 173-174.
- 8 Kristeva, Julia. op. cit., p.15.
- 9 Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Argentina: Planeta, 1994, p. 145.
- 10 Yurkievich, Saúl. "Aptitud humorística en *Poemas humanos*". *Hispanamérica* Nros. 56-57 (1990), pp.3-10.
- 11 Fló, Juan. "Acerca de algunos borradores de Vallejo. Reflexiones sobre el surgimiento de la novedad". *Nuevo texto crítico*, VIII, 16/17 (1995-1996), p. 112. El énfasis es mío.
- 12 Lo "naif" fue situado por Freud entre los elementos generadores de la comicidad.
- 13 La palabra podría ser un neologismo a partir del verbo latino *exspargo*, ~ere (diseminar), venido a su vez de *spargo*, ~ere (esparcir), verbo de origen griego (*speirw*, sembrar). En

retórica, *semina spargere* alude al procedimiento según el cual se van diseminando en la *narratio* los puntos de apoyo que luego se utilizarán en la *argumentatio*. El término refiere a una relación existente entre el discurso expositivo y su conclusión, que lo retoma en forma de argumento. (Cfr. Lausberg, H. *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1966, p. 324).

- 14 Vallejo, César. *Obra poética completa*. Caracas: Ed. Galaxis - Biblioteca Ayacucho, 1979, pp. 49-50. En adelante, las citas del poema corresponderán a la misma edición.
- 15 Esta estructura surge a partir de un desarrollo realizado por Samuel Levin de la noción de equivalencia de Jakobson. Levin, parte de dos tipos básicos de equivalencia: la *equivalencia posicional*, que es una coincidencia en el nivel sintáctico de la lengua, y la *equivalencia natural*, que se relaciona con los niveles fónico y semántico; el *coupling* sería “una convergencia de las equivalencias del tipo I y del tipo II, quedando estas como engastadas en las primeras” (Levin, Samuel. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid: Cátedra, 1977, #4.1, p. 50). Más adelante el autor distingue dentro de las equivalencias posicionales las comparables y las paralelas. Son comparables entre sí dos o más elementos que sirvan como modificadores de otro término nuclear, y paralelos cuando los modificadores tienen diferentes elementos nucleares (los elementos nucleares pueden tratarse de una misma palabra repetida más de una vez) (Ibidem, #4.5, pp. 53-54).
- 16 Ibidem, #1.1, pp. 21-22.
- 17 Otras estructuras de este tipo existen en las siguientes series:
de [el] diciembre
de ese enero

Ambos sintagmas presentan la estructura *prep. + det. + sust.* Al mismo tiempo, hay una relación de identidad entre las preposiciones, los determinantes comparten el fonema vocálico /e/ (asimilado por la contracción en el primer caso), y los sustantivos coinciden semánticamente al pertenecer al paradigma de los meses del año. Existe cierta oposición entre ellos al tratarse de los meses último y primero del año respectivamente. Los mismos reaparecen en la estrofa III, formando parte de una estructura similar:

sin llevar diciembres
sin dejar eneros

Aquí el paralelismo está dado entre dos estructuras *prep. + verbo (infinitivo) + sust.* En este *coupling* los verbos son equivalentes semánticamente por antonimia, y que poseen una equivalencia fónica al coincidir las vocales y la consonante final. En cuanto a los sustantivos se pueden aplicar las observaciones ya hechas para el par sintagmático anterior.

- 18 Mignolo, Walter. “La dispersión de la palabra. Aproximación lingüística a poemas “Vallejo””. Ortega, Julio. *César Vallejo*. Madrid: Taurus, 1974, p. 489.
- 19 Si bien Levin no señala el rasgo gráfico como relevante en su artículo, creo que es posible considerarlo como pertinente a la hora de determinar las equivalencias naturales. En el artículo de Walter Mignolo citado, hay una crítica a Levin por este asunto.
- 20 Todavía se puede afinar más: existe una equivalencia semántica entre “Luz” y “sombra”, por antonimia. El término “Misterio” se hace más difícil de vincular semánticamente. Sobre el valor alegórico de los sustantivos con mayúsculas, ver: Jauss, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor, 1995 (en especial, el capítulo “El recurso de Baudelaire a la alegoría”).
- 21 Ibidem.
- 22 Ver la segunda cita de Freud.

- 23 von Buelow, Christiane. "Vallejo's *Venus de Milo* and the ruins of language". *PMLA*, 104. 1. enero de 1989, p. 42.
- 24 Ibidem, p. 44. Según Benjamin, el lenguaje alegórico es un lenguaje fragmentario: "In the field of allegorical intuition the image is a fragment, a rune [...] The false appearance of totality is extinguished." (Benjamin, Walter. *The origin of German tragic drama*. Londres: NLB, 1977, p. 176).
- 25 Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: F.C.E., 1993, p. 258.
- 26 Jean Franco anotó sobre estos versos: "El orden de las palabras imparte fuerzas al clisé "gravemente enfermo", y la voz "grave" proviene de la misma raíz que "gravedad", es decir, peso, de modo que estos versos arrastran a Dios hacia la tierra". (*César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1984, p. 73)
- 27 Bajtin, Mijail. cit., p. 176.
- 28 Ver la tercera cita. Según Freud, también el chiste conlleva una liberación de la autoridad, una rebelión en su contra: "The joke [...] represents a rebellion against [the] authority, a liberation from its pressure" (op. cit., p. 105). Al mismo tiempo, este elemento de confrontación con el poder es una fuente de risa fundamental en toda la cultura carnavalesca.
- 29 Bergson, Henri. *La risa*. Buenos Aires: Losada, 1943, p. 88.
- 30 La ruptura de un límite también aparece asociada a la risa, y se vincula a su acción transgresora: "[Jokes] make possible the satisfaction of an instinct (whether lustful or hostile) in the face of an obstacle that stands in its way. They circumvent this obstacle and in that way draw pleasure from a source which the obstacle had made inaccessible". Freud, S. op. cit., p. 101.
- 31 Fló, Juan, op. cit., p. 115.
- 32 Bajtin, Mijail, op. cit., p. 178.
- 33 Deleuze, Gilles. op. cit., p. 31.
- 34 Yurkievich, Saúl. "César Vallejo y su percepción del tiempo discontinuo". *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Ariel, 1984, pp. 46-47.
- 35 Uno de los emblemas carnavalescos es el de la muerte embarazada. Cfr. Bajtin, M. cit., p. 177.
- 36 Walter Benjamin también propone un modo de comprensión del duelo vinculable a la cuestión de la dualidad isopática: "Mourning is the state of mind in which feelings revives the empty world in the form of a mask, and derives an enigmatic satisfaction in contemplating it". (Op. cit., p. 139). Nótese también la afinidad que esto tiene con la noción de humor planteada por Freud.
- 37 "Si la ironía es la coextensividad del ser con el individuo, o del Yo con la representación, el humor es la del sentido y el sinsentido; el humor es el arte de las superficies y los dobles, las singularidades nómadas y el punto aleatorio siempre desplazado, el arte de la génesis estática, el *savoir-faire* del acontecimiento puro o la "cuarta persona del singular"; toda significación, designación y manifestación quedan suspendidas, toda profundidad y altura abolidas". Deleuze, Gilles. op. cit., pp. 150-151.
- 38 Según Levin, "dos formas son semánticamente equivalentes en tanto que coinciden en su parcelación del "pensamiento amorfo" exterior a toda lengua, pero utilizada por todas ellas como referencia" (Levin, Samuel. op. cit., p. 42). Más adelante agrega como un ejemplo de palabras con afinidades semánticas el grupo *luna, estrella, mar, tiempo*.
- 39 Vélez, Julio. "El cuerpo, ritual fisiológico". *Cuadernos hispanoamericanos*, 456-457, v. II (junio-julio 1988), p. 853.
- 40 La ecuación "creación lírica-defecación" se ve en *Trilce* I, poema que ha sido interpretado en ambos sentidos.
- 41 Sobre esta noción de montaje, cfr. Bürguer, Peter. *Theory of the Avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, pp. 55 y ss.
- 42 Deleuze, Gilles. op. cit., p. 148.