

CONCIENCIA DEL SILENCIO EN HUGO MUJICA: DE LA VÍA APOFÁTICA A LA LOGOFAGIA

AWARENESS OF SILENCE IN HUGO MUJICA:
FROM THE APOPHATIC PATH TO LOGOFAGIA

Mauricio CHEGUEM
Universidad de Salamanca

Debo advertir desde ahora, sin embargo, que el silencio, al menos tal y como yo lo he vivido, no tiene nada de particular. El silencio es solo el marco o el contexto que posibilita todo lo demás. ¿Y qué es todo lo demás? Lo sorprendente es que no es nada, nada en absoluto: la vida misma que transcurre, nada en especial. Claro que digo “nada”, pero muy bien podría también decir “todo”.

Pablo D’Ors, *Biografía del silencio*.

Resumen: El presente trabajo pretende abordar la conciencia del silencio en Hugo Mujica a partir de tres vías significativas que atraviesan su obra. Cuando apuntamos el fenómeno de la conciencia es para ilustrar las consideraciones filosóficas, teológicas y poéticas que orbitan en torno al silencio en la obra del poeta argentino. Con esto queremos subrayar la detención del continuo de la conciencia a partir de la herramienta del silencio. Por tanto, este trabajo pretende establecer las distintas líneas que expresan este silenciamiento de la conciencia o, para ser más exactos, la detención del logos que tiraniza las palabras. Como sabemos, su obra bebe de la vía apofática, pero cabe señalar aquellas direcciones que se cruzan en esta poética posreligiosa. Cabe resaltar en este sentido una inclinación por el trasunto metafísico “[e]n la palabra se trasciende / el silencio, / con el silencio se trasciende la palabra” (Mujica, 2014: 209). Esta inscripción filosófica responde precisamente a la conciencia que se traslada del binomio “palabra y silencio” a la configuración visual del silencio en el cuerpo del poema.

Palabras clave: Silencio; Poesía; Hugo Mujica; Logofagia; Conciencia.

Abstract: This paper aims to address the awareness of silence in Hugo Mujica from three significant ways that run through his work. When we point out the phenomenon of consciousness it is to illustrate the philosophical, theological and poetic considerations that orbit around silence in the work of the Argentine poet. With this we want to underline the arrest of the continuum of consciousness through the tool of silence. Therefore, this work aims to establish the different lines that express this silencing of consciousness or, to be more exact, the arrest of the logos that tyrannizes words. As we know, his work drinks from the apophatic way, but it is worth pointing out those directions that cross in this post-religious poetics. In this sense, it is worth highlighting a penchant for the metaphysical transcript “[i]n the word, / silence is transcended, / with silence, the word is transcended” (Mujica, 2014: 209). This philosophical inscription responds precisely to the consciousness that moves from the binomial “word and silence” to the visual configuration of silence in the body of the poem.

Keywords: Silence; Poetry; Hugo Mujica; Logofagia; Consciousness.

Introducción: sobre conciencia del silencio

La noción de conciencia en filosofía ocupa en la actualidad un debate profundo respecto a su realidad material. En efecto, las visiones humanistas y naturalistas contraponen la entidad material de la conciencia. Tal como fue entendido por los antiguos refería al alma, mientras que para los modernos a una dimensión físico-intelectual (Arana: 205-206). El binomio interioridad y exterioridad planteado por Agustín de Hipona ilustra los modelos en pugna.

En el ya clásico texto sobre el alma, Aristóteles asocia la conciencia con sus funciones. Esta afirmación del estagirita da cuenta de la visión no-naturalista que queremos abordar. En *Sobre el alma* le designa una dimensión autotransparente de la mente. Pero independientemente de las observaciones de los antiguos, la modernidad encontró en Descartes un novedoso fundamento metafísico. Al punto tal que el dogmatismo cartesiano deposita en la conciencia la piedra angular de su argumento contra los escépticos: pienso luego existo. A la que Paul Valéry ha agregado una interpretación lúcida: “ME pienso luego existo” (2007: 219).

En efecto, esta definición cartesiana de la conciencia como entidad auto-reflexiva de la mente ha desembocado en la noción de auto-conciencia. Pero de tal forma que el propio Daniel Dennet afirma irónicamente que la conciencia se ha convertido en el teatro cartesiano (1991: 107). Como sabemos, la estructura cognoscitiva de Descartes se fundamenta a través de un gnoseocentrismo radical (Schaeffer, 2009: 47). La diferencia que suscribe Descartes en este punto es que el pensamiento es originado por la entidad del cogito (*res cogitans*) en oposición al cuerpo (*res extensa*). El estatuto mental de la conciencia es precisamente a la luz contemporánea *El error de Descartes*¹.

Ahora bien, uno de los desafíos principales consiste precisamente en el estatuto material o inmaterial de la conciencia. John Snyths entiende que la noción de conciencia ha fluctuado desde la visión dualista a la monista. Como en el ejemplo cartesiano, la visión dualista concibe que la conciencia posee un papel ontológico independiente del cuerpo, mientras que la visión monista la interpreta como el resultado de funciones cerebrales (Snyths: 48). En todo caso, la fisicalidad de la conciencia interroga precisamente la capacidad de organización entre nuestro cuerpo y nuestra mente. Pero hay una tercera vía que ofrece una propuesta tan conciliadora como compleja: la conciencia está integrada por materialidades diferentes².

De momento, cabe apuntar que abordaremos aquí la noción de interioridad agustiniana pero en tanto dimensión auto-transparente, sin necesidad de definir el estatuto de su aparición. En definitiva,

1 Ver: “Éste es el error de Descartes: la separación abismal entre el cuerpo y la mente, entre el material del que está hecho el cuerpo, medible, dimensionado, operado mecánicamente, infinitamente divisible, por un lado, y la esencia de la mente, que no se puede medir, no tiene dimensiones, es asimétrica, no divisible; la sugerencia de que el razonamiento, y el juicio moral, y el sufrimiento que proviene del dolor físico o de la conmoción emocional pueden existir separados del cuerpo. Más específicamente: que las operaciones más refinadas de la mente están separadas de la estructura y funcionamiento de un organismo biológico. (Damasio: 286).

2 La no-localidad ha incluido notablemente en los estudios sobre la conciencia, una de las ramas más apasionantes del saber actual, que conjuga neurociencia, psicología, física y otras tantas disciplinas. Orzel, uno de los físicos más moderados de nuestra bibliografía, también recoge las opiniones de algunos científicos, como Roger Penrose, creyentes en el funcionamiento cuántico de la conciencia. La teleportación de estados y, en definitiva, la no-localidad, explicaría cómo la mente es capaz de funcionar a una altísima velocidad para generar constructos que nos permiten entender la realidad. (García-Valero: 50).

la noción de auto-transparencia que aquí apuntamos es para señalar precisamente la axión auto-reflexiva de la conciencia. En todo caso, la conciencia “è veicolo del pensiero e strumento per il pensiero” (Gambino y Pulvirentti: 17).

En la poesía de Hugo Mujica también encontramos movimientos reflexivos que separan e interrogan el yo poético frente a la unidad del mundo. Esta separación o dislocación entre el sujeto poético y su entorno adquiere metáforas específicas como es el silencio. Pero cabe apuntar que no se trata solamente de una reflexión puramente racional que da cuenta de un sujeto definido (auto-conciente), sino que esta conciencia se sumerge en el núcleo de la textualidad y en la naturaleza que la habita.

Por tanto, la conciencia que emerge de la voz poética de Hugo Mujica no surge a partir de un centro de gravedad común³ sostenido por la auto-referencialidad, sino más bien por la detención del discurso dominante: “[h]ombre y mundo, en su relación coesencial entretejen la red de la metafísica, no como texto, sino como textura. Textura de lo cosificado, lo objetivado, lo absorbido y colonizado por la razón, lo por ella calculado” (Mujica, 2014: 131-132). Con esto queremos decir que la noción de conciencia que aquí empleamos -en tanto dimensión auto-transparente de la mente- es la expresión de la nulidad o detención de la lógica que tiraniza las palabras.

No es de extrañar que la conciencia poética de Hugo Mujica arribe a las playas del silencio. Al igual que otros poetas y filósofos como Trakl, Hofmannstahl y el joven Wittgenstein, Hugo Mujica “comenzaba a preguntarse si el lenguaje era capaz de decir la verdad” (Buck-Morss: 27). Este ejercicio cognoscitivo despunta ciertamente en procedimientos poéticos asoiados al silencio. Con esto queremos adelantar que el movimiento auto-conciente en la obra de Mujica se cristaliza precisamente en la poética del silencio.

Por tanto, uno de los aspectos destacados de su poesía es precisamente la detención de dicha conciencia entendida como reflexión interna del lenguaje. Pero además, los ejercicios poéticos que ejercen interrupciones al continuum como propuesta cognoscitiva. La suspensión de un relato interno está francamente interrelacionado con el nihilismo epistemológico que acompaña la filosofía de Hugo Mujica desde Meister Eckhart hasta Heidegger. Por supuesto que la poética del silencio es la consecuencia natural de esta disposición filosófica. Pero además, cabe sugerir que esta detención implica directamente al subconsciente. Tal como expresa Amelia Gamoneda: “[e]l objetivo actual de la “ciencia de la conciencia” es precisamente comprender el paso del inconsciente a lo consciente” (56). Por tanto, no es de extrañar en este sentido que Mujica procure hiatos, huecos en el continuo del consciente para explorar allí la emergencia de su voz poética.

Vía apofática: de la teología negativa al biografismo del silencio

Precisamente, la mística renana que atraviesa la literatura de Hugo Mujica da cuenta de esta aproximación cognoscitiva. La vía apofática da cuenta de una corriente filosófica, teológica y poética que se inicia parcialmente en el pensamiento medieval y se encuentra representado en las obras de Dionisio de Aeropagita, Meister Eckhard, Nicolás de Cusa, Angelus Silesius y San Juan de la Cruz, entre otros (Hadot: 196-197). Nos referimos aquí a *apophánai* como la expresión que se caracteriza

3 Ver: “Se, invece, tu pensi te stesso come un centro di gravità narrativa, la tua esistenza dipende dal perdurare della narrazione” (Dennet, 2009: 478).

por el enunciado “decir no”. No en vano George Steiner apunta que para el silencio la “teología negativa siempre ha actuado como un socio secreto” (2005: 34).

De la misma manera que la vía apofática, la rosa en Silesius no tiene causa ni un sentido racional, sencillamente nace: “la rosa es sin por qué, florece porque florece” (Mujica, 2014: 158). En definitiva, Silesius contempla la rosa sin cosificarla, sin darle un sentido, se abraza en su aparecer. Lo que Mujica irá revelando sobre este aspecto apofático de la poesía de la negatividad es que desiste de la domesticación racional, característica -como sabemos- del siglo de Leibniz⁴.

Tal como expresa George Steiner, esta experiencia mística se teje en esa “quintoescencia del vacío que resulta de la retirada o la ausencia de Dios y que al tiempo la revela” (Steiner, 2005: 34). Al igual que Heidegger, Mujica se ve seducido por las palabras de Meister Eckhard que son traducidas por el poeta de distintos modos: “Ausencia y revelación: / su nada” (Mujica, 2014: 80) en el aspecto teológico o “trazo siempre de un irse: abandono” (Mujica, 2014: 64) en el poético.

Cabe aclarar que la herramienta del silencio ha sido una de las vías principales para la vía apofática. Y que si bien en un principio tenía una marcada tendencia teológica, en la actualidad ha perdido su carga religiosa en detrimento de una fuerte impronta epistemológica. El silencio es la representación del abandono de la palabra pero también de la razón. Un interludio místico donde lo incognoscible se convierte en umbral poético.

Ahora bien, los enunciados que encontramos en la teología de la negatividad migran con el tiempo a los canales de la filosofía y la poesía en un período que denominamos *edad de los poetas*. Como sabemos, dicho período fue el escenario donde la filosofía traslada su interés metafísico hacia la poesía (Vattimo: 47). En gran medida, esta transformación inauguró un período de reflexión sobre el silencio desafectado de la teología, aunque no enteramente. Por supuesto que el romanticismo literario ha jugado un papel destacado en este desplazamiento, pero los extertores de esta concepción podemos encontrarla en, por ejemplo, la poesía de Mallarmé y Paul Celan.

Como bien nos da a entender Hugo Mujica, ciertos poetas desde el siglo XVIII en adelante han explorado las hipótesis de la vía apofática⁵. Si bien cada uno de estos ha reflexionado y reflejado en el lenguaje la teología de la negatividad, todos lo hacen de modo distinto. Por ello, no es extraño que uno de los filósofos continentales más representativos del siglo XX afirme que “[l]a cultura del silencio se vuelva cada vez más importante” (Foucault: 68).

Resulta notorio que la cultura del silencio que encontramos en la tradición poética inicia a partir del XVIII y XIX un proceso de secularización. Sin embargo, los mensajes de Eckhart siguieron resonando en la voz de la poesía, pero ya no desde una aproximación necesariamente teológica, sino

4 Ver: “Nihil est sine ratione”, afirmaba en el umbral del siglo XVIII Gottfried Leibniz. Afirmación en la que ya Wilhelm Dilthey corroboraba y denunciaba que la metafísica había alcanzado en “ese principio de razón”, su conclusión. Nietzsche, el joven y tempestivo Nietzsche de *El origen de la tragedia*, se pronunció, también él, desde su cosmovisión trágica, contra la “sublime locura de la metafísica” que deliraba en ese principio. En nombre de la vida históricamente acontecida que propagaba Dilthey, o de la vida trágicamente nietzscheana, se rechazaba, en palabras de este último, “el emplazamiento metafísico del conocer”, el “socratismo” o el “platonismo” de la proposición del fundamento de Leibniz. (Mujica, 2014: 141).

5 Ver: “Hölderlin, Rilke, Trakl son los principales poetas cuyas citas hilan las páginas de Heidegger; y, en menor grado, Goethe, Stefan George, Eduard Mörike, Angelus Silesius y Paul Celan dejarán también su impronta en su pensamiento”. (Mujica, 2014: 121).

estética y epistemológica. A pesar que Ángelus Silesius tuvo una inclinación notoria por las cuestiones teológicas, los poetas que lo irán sucediendo en esta cultura proyectan el vacío de dios en su propia escritura. Pero lo enriquecedor de este proceso no es tan sólo la visión apofática que se desprende de su pensamiento metafísico sino también las marcas que comienza a dejar en el propio lenguaje.

Ahora bien, una vez superada la instancia mística religiosa, conviene adentrarnos un instante a la poética del silencio pos religiosa. Para ello conviene comenzar con la dimensión biográfica del asunto. Con esto queremos referirnos al abandono de la escritura o de incluso la propia palabra. En el ya clásico ejemplo de Hugo von Hofmannsthal de 1902 se constata de qué modo la cultura del silencio comenzaba a enhebrarse con el escepticismo y el fin de siglo. *Una carta (de Lord Chandos a Francis Bacon)* anunciaba el retiro de este personaje ficticio de la actividad poética⁶. La razón de dicha renuncia se encuentra en la infabilidad de la palabra, la inutilidad del lenguaje para captar la vastedad del mundo y sus significados. Por ello Lord Chandos apela al silencio.

En “Nosce it ipsum. De la palabra que calla al silencio que nombra” Mujica responde a la carta del poeta Hugo von Hofmannsthal. Lo llamativo de esta propuesta lúdica (cabe recordar que la carta de Mujica a Chandos es tan ficticia como la epístola de Chandos a Francis Bacon) es que Mujica desestima los argumentos del poeta no en función de lo que el silencio calla, sino precisamente de lo que nombra.

No encontraste las palabras, pero te alejaste en silencio, sospecho que ya sospechas que no hay que buscarlas, hay que escucharlas y para eso, ir al silencio, no irse en silencio. Demorarse en él hasta hacer de él nuestra morada, nuestro ser. Silencio o página en blanco: postulados de ausencias y, a la vez, paisajes de todo inicio, espacio inicial. Cuenco. (Mujica *apud* Hofmannsthal: 239).

La respuesta de Mujica es elocuente en la medida que también en este texto podemos detectar los cambios al interior de esta comunidad que avanza a partir de la *edad de los poetas*. Mientras que el silencio es el órgano que implica la derrota del verbo o la infabilidad de la palabra en Hugo von Hofmannsthal, Hugo Mujica lo sustrae de esta contradicción para afirmar que en vez de anular la palabra, el silencio nombra, es fuente inagotable de poesía.

Esta discusión que encontramos entre ambos poetas con un siglo de diferencia marca las sendas de este debate. Tal como nos recuerda George Steiner en su estudio sobre la poesía del silencio en la modernidad, el gesto de Rimbaud al abandonar la escritura también es otra marca a la que ya hacía referencia Lord Chandos. De hecho, la noción de silencio propuesta por Hofmannsthal y Rimbaud refiere a la “decisión de no hacer literatura, su renuncia a la literatura o el hecho de que prefiere no hacer literatura” (Pardo *apud* Melville: 148).

Detengámonos de momento en la figura de Rimbaud que, si bien fue posterior a Hölderlin, ilustra a cabalidad esta primera vía de la poética del silencio. Lo que debemos subrayar al respecto es que el silencio en Rimbaud apunta al abandono de la palabra y de la literatura. Este gesto biográfico relevante ilustra en parte la carta de Lord Chandos. El silencio es el abandono de la escritura que puede

6 Ver: “Cada uno de estos objetos, y mil otros parecidos, sobre los cuales normalmente el ojo se desliza con natural indiferencia, puede de repente, en cualquier momento, que en modo alguno está a mi alcance suscitar, cobrar para mí un carácter sublime y conmovedor que la totalidad del vocabulario me parece demasiado pobre para expresar” (Hofmannsthal: 129).

resumirse bajo la célebre frase de Herman Melville: “Preferiría no hacerlo”. Si bien la negativa por parte de autores a escribir como Rimbaud y personajes ficticios como Lord Chandos y *Bárleby, el escribiente* refieren a hechos biográficos -el abandono de la escritura- el trasunto del silencio resulta claramente significativo.

Tal es así que la fórmula -“Prefiriría no hacerlo”- de Melville procura “socavar la lengua con una especie de idioma extranjero, y enfrentar el lenguaje en su totalidad al silencio, hacerle inclinarse hacia el silencio” (Deleuze *apud* Melville: 65-66). Por tanto, como señala Giorgio Agamben, el “escriba [Bartleby] que ha dejado de escribir es la figura extrema de la nada de la que procede toda creación y, al mismo tiempo, la más implacable reivindicación de esta nada como potencia pura y absoluta” (Agamben *apud* Melville: 111).

También Mujica abandona la palabra pero en contextos diferentes a sus antecesores⁷. La vía mística lo arriba en el monasterio trapense de Kentuky a las orillas del silencio. La religiosidad que caracteriza esta experiencia reúne la teología de la negatividad con el gesto emblemático de “Preferiría no hacerlo”. La renuncia al que el argentino se inscribe refiere entre otras cosas al lenguaje. Pero contrario al ejemplo de Rimbaud, cabe reconocer que el silencio pertenece a una etapa auroral de su escritura y no a su culminación. El silencio, por tanto, no como ocaso de la vida de un poeta sino de su comienzo: este es el recorrido de aquel que concibe precisamente el silencio como umbral, como iniciación.

Tanto por su biografía como por la propia respuesta a Lord Chandos cabe señalar que el silencio para Mujica no es la manifestación de un final, sino por lo contrario como comienzo y como enunciado. En definitiva, el silencio no es para el argentino un abandono de la palabra, sino el contorno de dicha palabra que se expresa, que se proyecta en el texto. Esta afirmación, por otra parte, se acerca precisamente a la otra figura esencial de esta conciencia del silencio: Hölderlin.

En primer lugar, cabe reconocer que en la obra de Hölderlin -en la línea ya tratada por Heidegger- encontramos una verdadera vocación por el silencio. Pero este silencio implica una manifestación fundamentalmente estética. Hölderlin parece encarnar la noción de Henri Lefebvre quien sostiene que el silencio está “dentro del lenguaje y al mismo tiempo en sus fronteras” (Steiner, 1990: 84). No en vano, Steiner sostiene que “[e]l silencio de Hölderlin ha sido considerado no como la negación de su poesía sino, en cierto sentido, como su culminación y como la manifestación de su lógica soberana” (1990: 77).

Conviene a este punto señalar la segunda vía de nuestra propuesta. En efecto, la corriente de Hölderlin está íntimamente imbricada a la obra de Hugo Mujica y representa a cabalidad la bisagra entre la poesía mística anterior y la modernidad.⁸ En efecto, Hölderlin configura esta trayectoria espiritual hacia una totalización de la poesía. Cabe reconocer que la cultura del silencio se vio fuertemente favorecida por las concepciones estéticas que el romanticismo teórico estaba fabricando en el concilio de Jena (Lacoue-Labarthe, 2012: 17). La búsqueda por el *absoluto literario* autorizó un

7 Ver: “Quien pretenda abordar el misticismo de la obra de Mujica, puede encontrar en su biografía una experiencia decisiva: la de los siete años transcurridos en silencio en un monasterio trapense. El tránsito prolongado por el mutismo y el vacío auditivo lo condujo, en primer término, a una profunda” (Moraes: 88).

8 Ver: “En el recorrido a través de su ya vasta obra encontramos las huellas de aquellos autores que perfilan su propia identidad: Heidegger y Nietzsche, la mística del maestro Eckhart y de Thomas Merton, la poesía de San Juan de la Cruz y de Hölderlin, por mencionar los más destacados” (Campana: 696).

cuidado especial por las formas del lenguaje. En efecto, el silencio se vuelve un arma seductora en la medida que se consideraba a la literatura una búsqueda de un absoluto desafectado de la carga religiosa (Habermas: 116). Al punto tal que el romanticismo inaugura al decir de Alain Badiou un estado particular de verdad que interpela directamente a la poesía.

Precisamente, en la categoría romántica, establece Badiou, el arte es capaz de configurar lo verdadero. En el romanticismo, de hecho, “el arte es el cuerpo real de lo verdadero” (2009: 47). No en vano Hegel llama al arte romántico como cristiano en el sentido de que el arte es encarnación del Absoluto (129). Por tanto, el esquema romántico de búsqueda del Absoluto inscribe una forma de idealismo latente que salta hacia el lenguaje.

Ahora bien, dadas las pretensiones que el romanticismo legó a la poesía cabe visibilizar la avanzada de la cultura del silencio en esta dirección. A partir de Hölderlin el silencio permea en la teoría de la poesía y esta atraviesa directamente la obra de Hugo Mujica. Cabe subrayar, en este sentido, el lugar bisagra que le concede el argentino dentro de esta tradición hacia una visión posreligiosa.

Hölderlin, piensa Heidegger -al retomar y transformar la experiencia premetafísica del dios de la tragedia griega-, puede ser el garante de la posibilidad de una teología que, incluso en un tiempo en que Dios se revela reitándose, se pone bajo la invocación de lo “divino”. (Mujica, 2014: 261).

Logofagia: del fragmento al montaje poético

Finalmente, queremos hacer referencia a la tercera vía de la conciencia del silencio propuesta por este trabajo. Pero antes de ingresar a estas consideraciones en la obra de Mujica cabe mencionar algunos aspectos de este proceso literario. Los poetas tardo-modernos de finales del XIX y principios del XX bucearon en el silencio como consecuencia de una crisis de los propios límites del lenguaje: “[s]e dieron cuenta de que la sintaxis tradicional organiza nuestra percepción en esquemas lineales y monistas” (Steiner, 1990: 52). Por tanto, el silencio irrumpe en el lenguaje y en sus formas. Aquí surge precisamente una nueva entidad del silencio que refiere precisamente a la ruptura con la linealidad, la sintaxis y el campo hermenéutico. Son precisamente procesos que alteran el dicurrir del *continuum*: es decir, la conciencia.

Uno de los aspectos centrales de esta trayectoria poética implica directamente el fragmento. Los procesos de fragmentación y atomización que comenzó en el *Athenaem* se convirtió, en efecto, en uno de los fenómenos más relevantes de las vanguardias históricas. El fragmento también fue descrito por Rüdiger Safransky como un modelo de escritura propia de los espacios literarios de la Alemania de la época (78).

De este modo, la atomización del texto tanto fuera como adentro del verso fueron de especial importancia para la noción de silencio que evolucionó del romanticismo a la vanguardia. En *Teoría de la Vanguardia*, Peter Bürger recoge este elemento para apuntalar una categoría esencial para comprender a Mallarmé: el montaje. De hecho, “[e]l montaje presupone la fragmentación de la realidad y describe las frases de la constitución de la obra” (Bürger: 104).

La fragmentación del texto literario y su montaje como ejercicio de creación fue una parte importante del legado de la poética del silencio. El fragmento representa, en este sentido, la disposición del lenguaje por encapsular la vastedad del absoluto literario. Romper con la sintaxis en virtud de un montaje ilustra los riesgos que la vanguardia estaba dispuesta a tomar. En definitiva, esta poética del silencio “renuncia a la idea de componer el espacio del cuadro como un *continuum*” (Bürger: 109).

En la dirección del arte como encarnación de la Idea, los románticos entronizaron el fragmento como retazo de ese absoluto literario. El silencio, en efecto, es aquello que recubre los versos de un vacío material con resonancias epistémicas. El fragmento introduce la noción de excepcionalidad en la estela del silencio poético. Tal como asegura Guillermo Sucre “[e]l silencio es, pues, una doble metáfora: experiencia purificadora, y no sólo en el orden estético; exigiendo de totalidad que se vuelve sobre sí misma y se hace crítica”; en definitiva, “[e]sta 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” (Sucre: 294).

En la poesía de Hugo Mujica la fragmentación del lenguaje implica dos movimientos: el vaciamiento de la conciencia racional por un lado, y la configuración pictórica-visual del texto. Detengámonos en esta etapa de los juegos del lenguaje. La jerarquización del silencio en el arte poético trasciende como dijimos la estética romántica y arriva a las formas propias de la tardo-modernidad. Con esto nos referimos a que “[e]n el silencio la poesía se desnuda” (Mujica, 2014: 203). Y, por tanto, “[e]l habitar poético / es una espera, / espera de una ausencia” (Mujica, 2014: 220). ¿Pero cuál es en definitiva la ausencia? Podemos alertar de la fragmentación de su obra en este sentido, pero hay síntomas aún más llamativos.

La página en blanco, la fragmentación y el ordenamiento pictórico de los versos son constantes en la obra de Hugo Mujica. En efecto, encontraremos dislocaciones del lenguaje en la poesía del argentino: cambios, rupturas y vacíos que expresan la conciencia del silencio. Cabe explicitarlo en el siguiente poema del libro *Casi en silencio* (2004).

“Un relámpago
en la noche que dilata,
alumbra su propio apagarse.” (Mujica, 2013: 479).

Los espacios entre los versos ilustran de qué modo Mujica crea un hecho pictórico en la línea trazada por Mallarmé. La ubicación de los versos en la página dialoga por su distribución con el propio contenido del poema. Si bien un relámpago es una figura auditiva, los espacios en blanco sugieren la imagen visual: el rayo. Y el fin de ese relámpago concluye el poema mediante el contacto directo del rayo con la superficie. Lo que Mujica está creando aquí es un paisaje pictórico-auditivo al estilo de los caligramas de Mallarmé o Vicente Huidobro. Parece claro, por otra parte, que Mujica no se caracteriza por sus caligramas, sino más bien que estos poemas pictóricos son el resultado de una manifestación de la conciencia del silencio. Sirva también el siguiente pasaje del poemario *Sed adentro* (2001) donde materializa en la página el fluir del agua:

“Cae la lluvia
sobre el tejado partido,
entra y gotea sobre la cama vacía.” (Mujica, 2013: 422).

Podemos encontrar esta modulación del lenguaje mediante vacíos, hiatos y páginas en blanco en casi toda la obra de Hugo Mujica, incluso en el ensayo. Parece claro que esta experimentación sobre lo pictórico del poema es resultado de la conciencia del silencio independientemente de la tradición mística por un lado y romántica por el otro. Mujica se hace eco de las formas poéticas inauguradas por Mallarmé en *Una tirada de dados jamás abolirá el azar*. Y si bien su obra no se inscribe dentro de la neo-vanguardia, su poesía dialoga con el montaje estético característico del poeta francés.

Según Ítalo Calvino, el gusto por la composición geometrizable que caracterizaría a toda una serie de escritores de comienzos del siglo XX podría rastrearse a partir de Stéphane Mallarmé. Velada en la mayoría de sus obras, esta construcción *more geométrico* surgiría sin embargo en todo su esplendor en su última obra: *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* dispone por primera vez el pensamiento en el espacio de la página, cada palabra ocupa su lugar en ella, negro sobre blanco, destaca en función de su tamaño y de su forma, rima a distancia por su composición tipográfica y en virtud de una organización que sólo puede ser calificada de geométrica. (González Fernández, 2012: 125).

Este *more geométrico* también acontece en Hugo Mujica y su conciencia del silencio se ocupa precisamente de las hendiduras del lenguaje: “[l]a hendidura de un poema / radica en la dimensión de la escucha” (Mujica, 2014: 236). En este sentido cabe adelantar un concepto esencial para comprender esta poética en particular. La noción de *logofagias* acuñada por Túa Blesa describe precisamente esta última y significativa vía del silencio en la poesía de Hugo Mujica.

Al igual que Zagreo fue despedazado y devorados sus trozos y revivió, el texto logofágico se destruye y se recompone en el gesto de la logofagia, perdura en los trazos del silencio. Por la logofagia la escritura se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorrea, se multiplica, disemina el texto en textos, o se dice en una lengua que no le pertenece, o incluso en una que no pertenece a nadie, una habla sin lengua, o, finalmente, se hace críptica. Por ese gesto, por la logofagia, se textualiza el silencio en unos trazos a través de los cuales se dice el silencio. (Blesa: 15).

La descripción de Blesa demuestra a cabalidad los alcances textuales de esta tercera vía de la poética del silencio. Y si bien la obra de Mujica no presenta todas las características expuestas por Blesa, alguna de ellas representan las marcas del lenguaje más recurrentes en su poesía. Lo que podemos concluir con la *logofagia* es que el silencio ya deja de ser un fenómeno estrictamente metafísico o trascendental, sino que a través de los espacios vacíos o la página en blanco también se hace visualmente perceptible. Por ello, insistimos en afirmar el hecho de que el silencio no es ya el abandono del logos, sino que conquista el mensaje expandiéndose en la página e incluso como ausencia tipográfica en el cuerpo del poema que se desvanece y constituye las marcas de esta textualidad poética.

Para ser precisos, encontramos en la poesía del argentino una figura logofágica recurrente. Aquí hacemos referencia a la página en blanco: el leucós. “Y está el blanco, la metáfora tópica del silencio. También en ocasiones el texto, la lectura, “se queda en blanco”. El blanco, lo no escrito, lo que está todavía por escribir, el papel que está a la espera, inaculado. Así, el blanco como condición misma del texto” (Blesa: 49).

Conclusiones

Por tanto, la conciencia del silencio trasciende el pensamiento místico y se expresa en la hendidura visual, el tajo, el fragmento y la página en blanco. Esta ampliación de la conciencia del silencio evoluciona a una manifestación pictórica donde el vacío nihiliza la creación. Tanto por el blanco o vacío pictórico como por la circulación de metáforas entorno a la idea de “carencia”, Hugo Mujica expresa las distintas vías de su propuesta del silencio desde una reflexión de la conciencia donde se inscribe impronta poética.

Bibliografía

- ARANA, Juan (2010). “¿Existe algo así como una explicación neuronal de la conciencia?” en Concepción Diosado, Francisco Rodríguez Valls y Juan Arana (Eds.), *Neurofilosofía. Perspectivas contemporáneas*. Editores: Madrid: Thémata
- BADIOU, Alain (2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- BLESA, Túa (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Tropelías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada.
- BUCK-MORSS, Susan (2011). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- BÜRGER, Peter (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- CAMPANA, S., RODRÍGUEZ FALCÓN, A. (2019). “Habitar el vacío. Un recorrido por la poesía de Hugo Mujica” en Fundación Universidad Católica Argentina, pp. 695-505.
- DAMASIO, Antonio (2008). *El error de Descartes*. Barcelona: Drakontos Bolsillo
- DENNET, Daniel (2013). “El Yo como centro de gravedad narrativa” en *LOGOS. Anales del seminario de Metafísica*, vol. 46, pp. 11-25.
- (2009). *Coscienza. Che cosa è*. Milán: Editori Laterza.
- (1991). *Consciousness Explained*. New York: Little, Brown & Co.
- FOUCAULT, Michele (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós
- GAMBINO, R., PULVIRENTTI, G. (2018). *La mente narrativa di Heinrich Von Kleist*. Milán, Mimesis Edizioni.
- GAMONEDA, Amelia y GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Francisco (Eds.) (2018). *Idea súbita. Ensayos sobre epifanía creativa*. Madrid: Abbada Editores.
- GARCÍA-VALERO, Benito Elías (2020). *La naturaleza de la luz en la magia literaria. Tramas de la física en la literatura fantástica y el realismo mágico*. Alicant: Publicaciones Universitat d’alacant.
- GONZÁLES FERNÁNDEZ, Francisco (2012). *Esperando a Gödel. Literatura y matemáticas*. Madrid: Nivola.
- HABERMAS, Jürgen (2012). *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Katz.
- HADOT, Pierre (2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Siruela.
- HEGEL, George W. F. (2006). *Estética. Sistema de las artes*. (Buenos Aires, Ediciones Libertador).
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2008). *Una carta (de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-Textos.
- LACOUÉ-LABARTHE, P., NANCY, J.L. (2012) *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MELVILLE, Herman (2011) *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville seguido de tres ensayos sobre Bartleby de: Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo*. Valencia: Pre-Textos.
- MORAES, Mariana (2015) “«Lo que el silencio nombra»: mística y poesía en la obra de Hugo Mujica” en Gina Maria SCHNEIDER, Maria Chiara JANNER, Bénédicte ÉLIE (eds.), *VOX & SILENTIUM: Études de linguistique et littérature romanes Studi di linguistica e letteratura romanza Estudios de lingüística y literatura románicas*, pp. 87-100. Bern: Peter Lang.

- MUJICA, Hugo (2014). *Del crear y lo creado -3. Prosa selecta: Ensayo, Narrativa*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- (2013). *Del crear y lo creado -1. Poesía completa 1983-2011*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- SAFRANSKY, Rüdiger (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. México: Tusquets.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2009). *El fin de la excepción humana*. Barcelona: marbot ediciones.
- STEINER, George (2005). *Gramática de la creación*. Madrid: Siruela.
- (1990). *Lenguaje y silencio*. México: Gedisa.
- SUCRE, Guillermo (1985). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económico.
- VALÉRY, Paul (2005). *Descartes, por detrás*. Buenos Aires: Losada.
- VATTIMO, Gianni (1993). *Poesía y ontología*. Valencia: Colección Estética y Crítica.