Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Literatura

Lo imposible de expresar en “Magistral demostración pública” de César Vallejo

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Fernando VALDEZ ARELLANO

ASESOR

Mg. Marcos Javier MONDOÑEDO MURILLO

Lima, Perú

2022



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Valdez, F. (2022). *Lo imposible de expresar en "Magistral demostración pública" de César Vallejo*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Fernando Valdez Arellano
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	46746134
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-8097-0730
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Marcos Javier Mondoñedo Murillo
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	08689010
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-2162-1274
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Rosa Natalia Carbonel Apolo
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	08105227
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Santiago Humberto López Maguiña
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	31629955
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Juan Carlos Ubilluz Raygada
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	25728798
Datos de investigación	
Línea de investigación	E.2.8.1. Hermenéutica y retórica del discurso
Grupo de investigación	No aplica

Agencia de financiamiento	No aplica
Ubicación geográfica de la investigación	Universidad Nacional Mayor de San Marcos y sus coordenadas geográficas. Ejemplo: Edificio: Universidad Nacional Mayor de San Marcos País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Cercado Avenida: Amézaga s/n Latitud: -11.8959808 Longitud: -77.0264567
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Marzo 2015 - octubre 2021
URL de disciplinas OCDE	Teoría literaria https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.04 Literaturas específicas **https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05**

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Profesional de Literatura

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN LITERATURA

El presente Jurado de tesis, integrado por la Mg. Rosa Natalia Carbonel Apolo (Presidente), Mg. Marcos Mondoñedo Murillo (Asesor), Dr. Juan Carlos Ubilluz Raygada (Informante) y Dr. Santiago Humberto López Maguiña (Informante), se reunió en sesión virtual, el día 9 de diciembre de 2022 desde las 11:00 horas, para calificar la sustentación de la tesis titulada **Lo imposible de expresar en "Magistral demostración pública" de César Vallejo**, presentado por el bachiller Fernando Valdez Arellano, para optar el título de Licenciado en Literatura.

Después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Pregrado.

Dieciocho (18)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el título de Licenciado en Literatura al bachiller **Fernando Valdez Arellano.**

Concluido el acto académico a las 12:40 p.m. horas, firman la presente acta por cuadruplicado.

Mg. Rosa Natalia Carbonel Apolo
Presidente
Principal D.E.

Dr. Juan Carlos Ubilluz Raygada
Jurado Informante
Auxiliar T.C.

Dr. Santiago Humberto López Maguiña
Jurado Informante
Principal T.C.

Mg. Marcos Javier Mondoñedo Murillo
Jurado Asesor
Asociado D.E.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Profesional de Literatura

INFORME DE EVALUACIÓN DE ORIGINALIDAD

- Director: Dr. Marcel Martín Velázquez Castro
- Operador del programa informático de similitudes: Dr. Marcel Martín Velázquez Castro

1. Documento evaluado:

   Lo imposible de expresar en "Magistral demostración pública" de César Vallejo. (Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Literatura)
2. Autor del documento: **FERNANDO VALDEZ ARELLANO**
3. Fecha de aplicación del programa informático de similitudes: 14/11/2022
4. Software utilizado: Turnitin
5. Configuración del programa detector de similitudes
   - Excluye textos entrecomillados
   - Excluye bibliografía
   - Excluye cadenas menores a 40 palabras
   - Otro criterio (especificar)
6. Porcentaje de similitudes según programa detector de similitudes: 4 %
7. Fuentes originales de las similitudes encontradas: 4% (Se adjunta PDF)
8. Observaciones: Sin observación.
9. Calificación de originalidad
   - Documento cumple criterios de originalidad.

   Fecha del informe:05/12/2022

UNMSM
Firmado digitalmente por VELAZQUEZ CASTRO Marcel Martin FAU 20148092282 soft
Motivo: Soy el autor del documento
Fecha: 06.12.2022 13:01:07 -05:00

Dr. Marcel Velázquez Castro
Director de la Escuela Profesional de Literatura

And health in art – what is that? It has nothing to do with the sane criticism of life. There is more health in Baudelaire than there is in Kingsley. Health is the artist's recognition of the limitations of the form in which he works. It is the honor and homage, which he gives to the material he uses.

Oscar Wilde, *Aristotle at Afternoon Tea*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 5
PRIMER CAPÍTULO: CONTRA EL SECRETO PROFESIONAL 7
1.1. La obra crítica de César Vallejo: escritos periodísticos, cartas y ensayos .. 7
1.1.1. Obra periodística 9
1.2. Obra epistolar 24
1.2.1. París como un espacio contradictorio 24
1.2.2. Rusia, una esperanza 25
1.2.3. Vallejo sobre Vallejo 26
1.2.4. Sobre el oficio de escribir 28
1.3. Obra ensayística 29
1.3.1. El arte y la revolución 30
1.3.2. Historia de “Contra el secreto profesional” 30
1.3.3. Diferencias y semejanzas con el libro de Cocteau 33
1.4. Estado de la cuestión 36
CAPÍTULO II: UNA PERSPECTIVA PSICOANALÍTICA DE LA CULTURA YDE LA LITERATURA 41
2.1. PSICOANÁLISIS Y CREACIÓN LITERARIA 41
2.1.1. DE CÓMO LA LITERATURA ASUME EL PSICOANÁLISIS 41
2.1.2. DE CÓMO EL PSICOANÁLISIS ASUME LA LITERATURA 42
2.2. PSICOANÁLISIS Y HERMENÉUTICA LITERARIA 43
2.2.1. LA BIOGRAFÍA 43
2.2.2. EL TEXTO 43
2.2.3. EL LECTOR 44
2.3. PSICOANÁLISIS COMO HERRAMIENTA HERMENÉUTICA LITERARIA 44
2.3.1. LA PERSPECTIVA DE JUAN CARLOS UBILLUZ 44
2.3.2. LA PERSPECTIVA DE MIGUEL ÁNGEL HUAMÁN 46
2.3.4. LA PERSPECTIVA DE MARCOS MONDOÑEDO 47
2.4. MÉTODO SUSTRACTIVO 64
CAPÍTULO III: LA ENUNCIACIÓN EN MAGISTRAL DEMOSTRACIÓN DE SALUD PÚBLICA 65
3.1. EL TEXTO EN SUS PARTES 65
3.1.1. EL TÍTULO 65
3.1.2. EL PROBLEMA 70
3.1.3. EL PROCESO DE DEMOSTRACIÓN 72

3.1.4. EL RESULTADO 75
3.1.5. LAS RECOMENDACIONES FINALES 76
3.2. LAS CATEGORÍAS LACANIANAS EN EL TEXTO 77
3.2.1. EL FANTASMA 77
3.2.2. EL SUJETO 78
3.2.3. LO REAL: LA SINGULARIDAD ESPAÑOLA DE VALLEJO 78
3.2.POÉTICA VALLEJIANA SEGÚN MDSP 82
3.3.1. La concepción de la creación: sobre qué se escribe 82
CONCIENCIA ENUNCIATIVA DE LO REAL 85
CONCLUSIONES 92
BIBLIOGRAFÍA 96

INTRODUCCIÓN

Se pretende averiguar cuál es la principal propuesta teórica relacionada a la poesía que plantea César Vallejo en el texto "Magistral demostración de salud pública", publicado en la obra póstuma *Contra el secreto profesional*. El objetivo es analizar y valorar esta narración desde el punto de vista psicoanalítico lacaniano y de los autores que han trabajado esta teoría para el análisis de los discursos de la cultura. Nuestra hipótesis es que en el texto estudiado se plantea una poética que se condice con la poética de *Trilce*. Desde el punto de vista lacaniano, ambas creaciones son testimonios performativos de encuentros con lo real. Este trabajo se divide en tres capítulos, a los cuales prosiguen quince conclusiones puntuales.

En el primer capítulo, se reconstruirá el mundo simbólico que el propio César Vallejo configuró. Para realizar tal empresa, se han leído detenidamente sus artículos periodísticos, reportajes y obra epistolar, de los cuales se han extraído ideas claves que nos ayuden a descifrar atisbos de poéticas en aquellas obras no ficcionales. Asimismo, se ha evidenciado una influencia directa entre estos escritos con los textos de *El arte y la revolución* y *Contra el secreto profesional*, lo que ayuda, naturalmente a entender mejor nuestro objeto de estudio. Por ello, dedicamos un apartado específico a cómo se gestó esta última obra. Luego, hacemos una comparación con *El secreto profesional* de Cocteau. Finalmente, reseñamos los estudios previos sobre el mismo tema.

En el segundo capítulo, explicamos nuestra armazón teórica. Primero, evaluamos la relación entre el psicoanálisis y la literatura, y cómo la primera puede convertirse en herramienta hermenéutica de la segunda. Para ello, analizamos por qué es necesaria la semiótica, más precisamente la *enunciación* como elemento que vincula al psicoanálisis con la semiótica, así como los modos de presencia dentro de un texto cualquiera. Después, explicamos algunas categorías esenciales para el desarrollo del tercer capítulo resaltando lo *real* como concepto clave de nuestro análisis. Por último, resumimos nuestro método en tres pasos.

En el tercer capítulo, empezamos con el análisis psicoanalítico de *Magistral demostración de salud pública*. En primer término, dividimos en textos ensecciones de acuerdo con los cambios en la narración, sin olvidarnos del valor enunciativo del título. Luego de esta evaluación semántica, procedemos con el estudio de la enunciación donde nos concentramos en las fallas en la lógica de la ficción que nos permitirán las huellas del real lacaniano. Para terminar, desarrollamos nuestra hipótesis con la ayuda de un poema representativo de *Trilce.*

Nuestro estudio se justifica, ya que se ha estudiado a César Vallejo desde la perspectiva del género literario: Vallejo como poeta, Vallejo como prosista. Estoes tomando en cuenta a Vallejo como creador. Sin embargo, poca atención se leha dado al Vallejo como teórico literario; es decir, como estudioso que reflexiona críticamente sobre la literatura. Es decir, Vallejo no solo es un poeta, sino que, al estilo de Poe, Ezra Pound, T. S. Eliot u Octavio Paz, es un teórico de la poesía. En el caso peruano, también tenemos ejemplos: Manuel González Prada con *Ortometría* (apuntes sobre retórica), Abraham Valdelomar con sus poemas en prosa (que tratan sobre estética) y José María Eguren con *Motivos*.

En tal sentido, la presente tesis pretende contribuir con el estudio de la obra estética de César Vallejo desde un punto de vista polémico, ya que el psicoanálisis no se circunscribe en una disciplina precisa de las llamadasciencias humanísticas. No es propiamente una corriente filosófica, ni una línea de estudios literarios como lo es la narratología o la retórica. Tampoco forma parte de los estudios culturales como el feminismo. Se puede decir que la obra de Lacan es una práctica, pero sobre todo una perspectiva con la que se puedeanalizar cualquier creación cultural. Su ventaja es que se alimenta de todas las ciencias humanísticas, incluso, a veces, para socavarlas. Se puede decir, empleando sus propios términos, que es un producto del gran Otro que se enfrenta, por naturaleza, al gran Otro.

PRIMER CAPÍTULO: CONTRA EL SECRETO PROFESIONAL

En este capítulo, se va a estudiar el contexto en que nace “Contra el Secreto Profesional” desde la perspectiva del propio César Vallejo. Está dividido en tres partes. La primera se concentra en la obra no ficcional del poeta y su relación con su creación poética. La segunda hurga en la génesis del libro, así como en las semejanzas y diferencias con la obra de Cocteau. La tercera ordena los estudios previos a esta tesis. Habiendo dilucidado tales coordenadas y condiciones, el resultado del posterior análisis de la obra será más concreto y fructífero.

1.1. La obra crítica de César Vallejo: escritos periodísticos, cartas y ensayos

César Vallejo es un escritor total. No es un poeta solamente, ni un poeta que escribe *también* cuentos y novelas, ni un poeta que *además* se desempeñó como periodista, ensayista y dramaturgo. Naturalmente, la fama del autor a estudiar se debe a su obra poética, pero creemos que esta última es consecuencia retroactiva de una reflexión poética que, muchos años después, se vería reflejada en su narrativa y reportajes, incluso en su obra epistolar. Ese es otro rostro de su universalidad.

Es decir, si queremos explorar otros rincones semánticos de la poesía de Vallejo, es nuestra labor adentrarnos en esas otras ramas que no deben quedar olvidadas. Para ello, se debe mantener una perspectiva poética en la lectura tales géneros. En otras palabras, si los valoramos en sí mismos, no gozarían demenos estima del que merecen; sin embargo, si tomamos conciencia que formanparte de un todo, se potenciarían. Esa es una de las premisas que hemos asumido para iniciar este trabajo. Para fines de esta investigación, se ha escogido la obra periodista y la epistolar del Poeta Universal, puesto que, por su naturaleza, sintetizan lo que se plantea estética e ideológicamente en la narrativay el teatro. Además, se alimentan de cada etapa distinta -pero continua- de la vida artística de César Vallejo. Es en estos géneros donde se puede apreciar mejor la totalidad cualitativa y cuantitativa de su obra: el sentido de su extensióny el valor de su

calidad.

1.1.1. Obra periodística

Como la mayoría de sus contemporáneos, Vallejo fue un escritor que, para sobrevivir económicamente, trabajó como periodista, incluso, hasta los últimos años de su vida. Escribió artículos periodísticos en Trujillo, en Lima y Europa. Toda la *novela* de su vida –y la vida social que lo rodeaba- se ve reflejada en este tipo de escritos. Es decir, aquellas páginas se tratan casi de un testimonio personal de sí mismo y su época.

En ese sentido, abriremos otra puerta de la universalidad de Vallejo. Nosdaremos cuenta de que el poeta trujillano explora y explota todas las ramas del conocimiento humano. Se preocupa no solo por el arte de escribir versos, sino también por la música vanguardista del momento, de la pintura, de la escultura y, en ese momento el nuevo arte, el cine[1]. Además, analiza la influencia de los flamantes deportes de la época: el tenis y el fútbol. Del mismo modo, se preocupade la vida cotidiana de París, el centro del mundo a principios del siglo pasado. Escribe tanto sobre personajes célebres (políticos, artistas), como de sucesos peculiares y cotidianos. Se podría decir que Vallejo a veces se convierte en un escritor costumbrista. Por último, el autor de *Los heraldos negros* también se encuentra al tanto de los avances científicos de la época.

Hemos separado los artículos y crónicas de los reportajes, ya que se consideraque estos últimos representan reflexiones más consolidadas y esquemáticas de su pensamiento político. De hecho, así están separados en la edición de la PUCP.

A. Artículos y crónicas

Vallejo escribió artículos y crónicas periodísticos durante veinte años: desde 1918 hasta 1938, el año de su muerte. Esta prolija producción puede dividirse dos etapas. En la primera, publica artículos en la revista “El Norte”, conformado por algunos miembros de la Bohemia de Trujillo, grupo de amigos intelectuales entre los que se encontraban, además de nuestro autor, Antenor Orrego y VíctorRaúl Haya de la

[1] En la página XXII del prólogo a las Crónicas Completas, Jorge Puccinelli llama a esta característica “sinestesia crítica”.

Torre. Ya había publicado *Los heraldos negros*, *Trilce*, *Fabla Salvaje* y *Escalas*. El segundo periodo comienza en 1925, cuando Vallejo viaje a Europa empiece a trabajar en la revista "Los grandes periódicos iberoamericanos". Enviará sus escritos periodísticos a España y varios países latinoamericanos. Será la época de *Poemas en prosa* y *Poemas humanos*[2].

A continuación, vamos a explicar los temas fundamentales que Vallejo trató en estos escritos. De esta manera, se comprenderá más concretamente el sentidodel análisis del tercer capítulo.

- **Vallejo y la "conciencia generacional"**

Se suele decir que César Vallejo es un escritor marginal. Sin embargo, esta afirmación no es del todo cierta. Al menos, no al inicio de su carrera literaria, donde era consciente de que formaba parte de un grupo social literario un tantoexclusivo. En ese sentido, Vallejo escribe un retrato de la generación trujillana, donde describe a cada miembro del llamado *Grupo Norte*. Es una presentación de un conjunto de escritores provincianos dirigida al mundo de la capital. En otras palabras, se establece un puente de la periferia al centro. De esta manera, se recortan las distancias entre ambos. Se necesitaba una voz que hiciera conocera esas otras voces ocultas: no un líder ideológico (que era Antenor Orrego), sinouno poético.

Se puede leer en "La intelectualidad de Trujillo" (Vallejo, 2002a, p. 4):

> Ninguno de aquellos raros temperamentos quiere notoriedad y aplauso.
>
> -Vivamos nuestra situación –me decía Antenor Orrego, altivamente-. No necesitamos de nadie. Y cuidemos que nuestra isla sentimental no se carcoma; y que ninguno se nos vaya.
>
> Trujillo muy poco ha trabajado en el arte; pues su vida fue siempre feniciay cartaginesa.

[2] Todos estos datos se encuentran consignados en el magistral prólogo del profesor Puccinelli a las Crónicas completas de César Vallejo.

> Pero una buena tarde de primavera, Orrego, entre ir y venir de los negocios, detuvo el tono de la vida ciudadana, la grita mercurial, y escribió *Arte moderno*, robusto estudio crítico de literatura. Y el bocinazo fue a darmás lejos de lo inesperado. Lima le premió con el concurso literario de *LaNación* en 1913.

Después de este solemne bautizo, el poeta universal pasa a describir a cada unode los otros intelectuales que pertenecen a este grupo: José Eulogio Garrido (cronista), Luis Armas (prosista), Federico Esquerre Cedrón (abogado), Raúl Haya de la Torre (en ese momento, promesa de dramaturgo), Eduardo de la Torre (escultor), Juan Félix de la Puente y Alcides Spelucín (poetas). Finalmente,Vallejo, visionario, está seguro de la futura fama de cada uno de los integrantesde la llamada "Bohemia de Trujillo". Su afirmación se basa en la novedad y "epifanía" de estas voces.

Sin embargo, lo resaltante de este artículo no reside en la veracidad o comprobación de su vaticinio. César Vallejo, además de insertar en un el mundo literario limeño-peruano de esa época los nombres de sus camaradas intelectuales, es consciente de esta tarea. En las últimas líneas, el poeta afirma que sus compañeros "se reunirán en alguna velada de estío, bulliciosa y azul, y me condenarán haberlos denunciado" (Vallejo, 2002a, p. 7). Esta acusación se puede leer como una inocencia que se pierde, como el abandono de la soledaddel artista que ahora debe enfrentarse al juicio de la sociedad, a la realidad concreta. En otras palabras, es un acto de madurez literaria. Asume su rol simbólico en su microcosmos literario y, por ende, en la sociedad.

Ahora bien, remarcar la periferia no significa olvidar ni menospreciar la literaturaque se producía en Lima. Vallejo se encargar de, primero, evaluar lo que se palpaen su actualidad literaria. Afirma lo siguiente:

> Tras la generación de Chocano y los García Calderón, hay un jalón de tiempo casi del todo estéril en la literatura del Perú. (…) Dos únicos escritores salvan este árido lapso: Leonidas Yerovi, y José Lora yLora, por desgracias muertos ambos trágicamente y en plena juventud. (…) La cabeza de este renacimiento es Abraham Valdelomar, director dela revista *Colónida* (Vallejo, 2002a, pp. 49-51).

El presente literario es una transición entre una literatura peruana con lastres decimonónicos y un futuro prometedor. Además de Valdelomar, reconoce como líderes de esta nueva generación a José María Eguren, a quien la crítica literariaya le había sido reconocido sus innegables singularidad y calidad, y a GonzálezPrada, precursor literario y con un oído absoluto como para haber reconocido antes que nadie la calidad del poeta barranquino y del mismo Vallejo. Este triángulo de escritores ilustres influirá notoriamente en la vida literaria de "El poeta universal".

Del mismo modo, con la misma acidez y frontalidad, evalúa y establece conclusiones acerca de los escritores latinoamericanos de principios de los años20:

> La actual generación de América no anda menos extraviada que las anteriores. La actual generación de América es tan retórica y tan faltade honestidad espiritual, como las anteriores generaciones de las que ella reniega. Levanto mi voz y acuso a mi generación de impotente para crearo realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, de sana y auténtica inspiración humana. Presiento desde hoy un balance desastroso de mi generación, de aquí a unos quince o veinte años (Vallejo, 2002a, p. 421).

En este caso, la crítica no se basa en la falta de un presente literario emblemático, sino en la falsedad ideológica de los escritores latinoamericanos destacados. Se podría afirmar, parafraseando a Miguel de Unamuno, que hay poetas, pero no poesía. Se trata de artistas que se han acercado tímidamente la tradición. Su cobardía literaria les ha impedido transgredir lo establecido. Solo en la transgresión se puede encontrar la singularidad, lo bello, lo que existe. Sepodría afirmar que para Vallejo toda voluntad es una imposición. Su actual generación se *impone* una manera de escribir. No escribe *verdaderamente*.

Por eso "un verso de Neruda, de Borges, de Maples Arce, no se diferencia en nada de uno de Tzara, de Ribemont o de Reverdy. En Chocano, por lo menos, hubo el barato americanismo de los temas y los nombres. En los de ahora, ni eso" (Vallejo,

2002a, p. 421). Luego, se enumera siete características de la poesía europea que repiten los poetas americanos: la nueva ortografía, la nuevacaligrafía, los nuevos asuntos, la nueva máquina para hacer imágenes, las nuevas imágenes, la nueva conciencia cosmogónica de la vida (nuevo horizontea causa de las facilidades de comunicación y movimiento) y el nuevo sentimiento político y económico. En conclusión, para Vallejo aún existe un colonialismo cultural en Latinoamérica.

Esta crítica se agudiza aún más cuando describe el accionar de la generación de jóvenes intelectuales peruanos que viajan a Europa para "triunfar". Vallejo cuenta su periplo en los siguientes términos:

> Emprenden el viaje de América al extranjero, no arrastrados por la inquietud de la vida y por el ansia sana de conocimiento y perfección, sino pensando en el retorno de la vuelta a vapor, trayendo en la maleta unos cuantos libros prologados por eminencias literarias más o menos discutibles, o un álbum de recortes de periódicos (Vallejo, 2002a, p. 688).

En otros términos, no disfrutan el viaje en sí mismo, sino en los falsos beneficios simbólicos y comunes que obtendrán. No enriquecen su identidad con la experiencia del viaje, más bien intentan inscribir sus nombres en el libro de visitantes. No son artistas, sino turistas. El autor de Trilce llama a este grupo la esfera "oficial" (Vallejo, 2002a, p. 396).

A todo esto, habría que preguntarse en qué lugar del mapa literario se ubica a sí mismo el autor de *Los heraldos negros*. No es difícil deducir que se encuentraen la otra orilla, en la que él mismo llama la esfera "no oficial", que "opera en particular tácitamente o, mejor dicho, no opera sino actúa, que es muy diferente.Permítaseme una nota personal: yo estoy en el número de escritores no oficiales"(Vallejo, 2002a, p. 397). Este artículo, "Una gran reunión latinoamericana", fue publicado en 1927, quizás escrito unos meses antes[3]. Cuatro años habían pasado aproximadamente desde que Vallejo arribara a París, tiempo suficiente como para, con seguridad, emitir un dictamen tan severo contra sus contemporáneos latinoamericanos, pero también para ubicarse en un lugar marginal, aunque paradójicamente superior.

[3] Entre la escritura y publicación distaban aproximadamente tres meses según nos recuerda Jorge Puccinelli (Artículos y crónicas completos, p. XXXVIII).

Mientras que los artistas protocolares gozan de privilegios, los apartados, como él gozan de vivir experiencias singulares y concretas.

Con respecto a literatura europea de ese entonces, la crítica vallejiana será igualde corrosiva, aunque esta vez desde una perspectiva ideológica-política:

> La inteligencia capitalista ofrece, entre otros síntomas de suagonía, el vicio del cenáculo. Es curioso observar cómo las crisis más agudas y recientes del imperialismo económico -la guerra, la racionalización industrial, la miseria de las masas, los cracs financieros ybursátiles, el desarrollo de la revolución obrera, las insurrecciones coloniales, etc.- corresponden sincrónicamente a una furiosa multiplicación de escuelas literarias, tan improvisadas como efímeras (Vallejo, 2002a, 828).

Vallejo cree que un estilo literario debe ser análogo a un momento de la historia.Si existe un sistema político, económico y social se encuentra en decadencia, su literatura también denotará síntomas de putrefacción. Por ello, no se sorprende de la proliferación de escuelas de vanguardia ni de su corta duración. El poeta trujillano se burla irónicamente del estado actual de la literatura occidental. La acusa de una falsa rebeldía, de contradictoria: se piensa que los poetas vanguardistas son contestatarios, pero terminando por ser un reflejo de lo que critican. El Surrealismo, el Imaginismo y los otros ismos son tomado como expresión de un mundo ideológico que se acaba, pero no contienen rasgos del que vendrá. Las escuelas literarias de vanguardia son, en el fondo, muestras dearte burgués. Su perspectiva marxista es evidente.

El autor de Los heraldos negros, en ese momento de su vida, ya había leído mucho sobre Comunismo y había experimentado in situ la realización de esta ideología en la Rusia soviética. He ahí la solidez de sus argumentos. En ese sentido, por más que Bretón se haya afiliado al partido comunista y haya convencido a algunos de sus compañeros, Vallejo los sentenciará con la siguiente frase: “La adhesión al comunismo no tuvo reflejo alguno sobre el sentido y las formas esenciales de sus obras” (p. 830). Dicho de otro modo, paraun poeta, todo sistema político debe ser una influencia implícita de perspectiva. El comunismo puede ser un punto de

partida, una forma de entender el mundo,no un punto de llegada. Se puede deducir que puede haber poetas comunistas,pero no poemas comunistas.

Por eso, Vallejo le atañe las siguientes características a la literatura de Vanguardia en contraposición a los que él llama *literatura obrera*:

> ¿Cuáles son los más saltantes signos de decadencia de la literatura burguesa? Estos signos se han evidenciado harto ya, para insistir sobre ellos. Todos pueden, no obstante, filiarse por un trozo común: el agotamiento de contenido social de las palabras. El verbo estávacío. Sufre de una aguda e incurable consunción social. Nadie dice nada. (…) A la confusión de lenguas del mundo capitalista, quiere el trabajador sustituir el esperanto de la coordinación y justicia sociales, la lengua de las lenguas. ¿Logrará la literatura proletaria este renacimientoy esta depuración del verbo, forma suprema esta y la más fecunda del instinto de la solidaridad de los hombres? (Vallejo, 2002a, pp. 895-897).

Sistema en decadencia significa literatura en decadencia y, por lo tanto, lenguajeen decadencia. Es necesario fundar un nuevo sistema, una nueva literatura y unnuevo lenguaje. Las respuestas a las dos primeras interrogantes las encontrará en el comunismo ruso, mas la tercera, al parecer, queda en suspenso. Los añosy los viajes, alrededor de Europa, lo hacen madurar como crítico. Lo convierten hombre más objetivo, menos maniqueísta. Por eso, cuando visita la Rusia soviética, no se deja abrumar por la sorpresa inicial. Efectivamente, el entusiasmo por las nuevas normas de convivencia laborales, cívicas y hasta amorosas son impactantes y radicalmente distintas al mundo occidental, hasta llegar el punto de ser exactamente lo contrario. Sin embargo, en un momento necesario de sensatez, Vallejo no puede negar que la mayoría de los rusos se encuentran aún en situación de pobreza, incluso algunos creen que el Soviet esmás cruel que el Zar[4].

[4] Se lee en "La verdadera situación de Rusia": "La situación agrícola, en cambio, no es actualmente tan risueña como la industria. Mientras que la industria, en tres años, se ha desarrollado con ritmo de 50 porciento anual de aumento, la agricultura no se ha desarrollado, en idéntico periodo, sino en un siete por ciento. Las causas de este retraso residen, primeramente, en las malas condiciones climáticas y, luego, enla *agravación de las luchas de clases en el campo*, originada por la nueva ofensiva socialista del Estado". (*Mundial*, N° 470. Lima 21 de junio de 1929)

[5] "Acerca de la Revolución Rusa". En *El Comercio*. Lima, 28 de abril de 1929, p. 19.
"César Vallejo en viaje a Rusia". En *El Comercio*. Lima, 12 de mayo de 1929, p. 16.

Una analogía puede establecer con la nueva literatura rusa, que, se supone, será ejemplo de la nueva literatura universal: “El ejercicio de la literatura es libre y noestá organizado en ninguna escuela o academia oficial preparatoria, ni se sujeta a programas o cuestionarios coactivos del Soviet” (Vallejo, 2002a, p. 864). El escritor soviético es exactamente opuesto al capitalista, ya que este último vive encerrado en una torre de marfil. Es casi un homenaje a la perfección. No obstante, en las últimas líneas se lee lo siguiente: “Preguntas mías hay que no obtienen respuestas formales y concretas. Otras no logro precisar y muchas, enfin, se pierden entre anécdotas risueñas, digresiones espirituales y humaredas de cigarrillos” (ídem). En otras palabras, la literatura proletaria, la nueva literatura, es más una teoría que aún no se alimenta de la práctica. Es un proyecto que todavía no se materializa.

- **La crónica como fuente directa de otros textos vallejianos**

Se debe anotar, además, que estos trabajos no ficcionales resultan fuente de inspiración –a veces copia directa- para la escritura de reportajes[5] y hasta poemas. Tal es el caso del artículo “El hallazgo de la vida” publicado en 1926. Es casi el mismo texto que luego aparecerá en el libro “Poemas en prosa”, publicado en 1968 por Georgette de Vallejo. La crónica es más extensa que el poema. Cuenta con una suerte de introducción interrogativa:

> ¿Cuándo fue que saboreé por vez primera el sabor de la vida? ¿Cuándo probé esta impresión de naturaleza que me extasía en este instante? ¿He saboreado ya en otra ocasión el sabor de la vida? ¿He probado ya otra vez la impresión de la naturaleza?”. El párrafo continúa.El segundo coincide con el inicio con el poema en prosa: “¡Señores! ¡Hoyes la

"París y Moscú”. En *Suplemento Dominical Ilustrado* de *El Comercio*. Lima, 27 de octubre de 1929, p. 1.
"Panait Istrati, político”. En *El Comercio*. Lima, 16 de marzo de 1930, p. 9.
"Revelación de Moscú”. En *Suplemento Dominical Ilustrado* de *El Comercio*. Lima, 18 de mayo de 1930, p. V.
"Unión de escritores soviéticos”. En *Suplemento Dominical Ilustrado* de *El Comercio*. Lima, 1o de juniode 1930, p. V.
"Vladimiro Maiakovsky”. En *Suplemento Dominical Ilustrado* de *El Comercio*. Lima, 14 de setiembre de 1930, pp. V y VIII.

> primera vez que me doy cuenta de la presencia de la vida! (Vallejo,2002a, p. 226).

Ahora pasemos a analizar un *pre-texto* de un poema en verso. Se trata de un artículo llamado “Los astros y el sport”, publicado en 1927, en el cual se lee el diálogo entre un sacerdote y un deportista famoso, quienes representan, respectivamente, al espíritu y al cuerpo en su máxima expresión:

> Porque cuando un órgano ejerce su función con plenitud, no hay malicia en nuestro cuerpo. En el momento en el que tenista lanza magistralmente una bala, le posee una inocencia del todo zoológica. Lo mismo ocurre en el cerebro. En el momento en el que el filósofo sorprende una nueva verdad, es una bestia completa. Pero yo, Padre, soy y no puedo dejar de ser sino un hombre, y cuando pongo el beso enla boca de mi mujer o en la frente del hijo, padezco entrañablemente de las piernas vencedoras del tiempo y la distancia (Vallejo, 2002a, p. 489).

El objetivo es superar la dicotomía entre cuerpo y alma. No hay mejores voces que el atleta y el representante de Dios en la Tierra. Es decir, nos encontramos ante un argumento de autoridad. Sin embargo, estos razonamientos parecen sersolo ideas que no se concretizan en el mundo cotidiano, que es el mundo real. La primera y última faceta del deportista es la de ser un hombre común y corriente, con mujer e hijos. Esta es una función singularísima, que no supera, sino que es inasible a la oposición de lo material con lo inmaterial. Ser simplemente un hombre no es una tarea fácil. Lo humano parece estar más alláde la animalidad y la pureza.

Curiosamente, el sacerdote está de acuerdo:

> Todo eso, hermano mío, es verdad. El sport repudia la mentira. En todo pueden los hombres mentir, menos en el sport. Has hablado de la esencia animal del pensamiento. Pues bien. Anatole France decía queel sentimiento religioso es la función de un órgano especial del cuerpo humano. Y yo añado, siguiendo el curso de tus palabras, que en el momento preciso en que este órgano de la fe funciona con plenitud, el creyente, santo o mártir, es también un ser desprovisto a tal punto de malicia, que se diría un perfecto

animal. El sport, pues, conduce a la pureza... (ídem).

Notamos que en realidad no existen diálogo en tanto enfrentamiento de opiniones, sino más bien una cadena de consecuencias lógicas, una dialéctica, como si fuera una misma voz la que hablara a través de ambos interlocutores. En ese sentido, el texto se acerca más a un relato ficcional que una crónica. Noes tan sorprendente que el Poeta universal haya escrito un poema con base enla narración anterior:

"En el momento en que el tenista lanza magistralmentesu bala,
le posee una inocencia totalmente animal;
en el momento
en que el filósofo sorprende una nueva verdades una
bestia completa.

Anatole France afirmaba que el
sentimiento religioso
es la función de un órgano especial del cuerpo humanohasta
ahora ignorado y se podría
decir también, entonces
que, en el momento exacto en que un tal órganofunciona
plenamente
tan puro de malicia está el creyente,que se
diría casi un vegetal.
¡Oh alma! ¡Oh pensamiento! ¡Oh Marx! ¡Oh Feüerbach" (Vallejo, 1997,184)

Nótese que Vallejo ha seleccionado las ideas más abstractas del artículo para construir el poema sin diferenciar las voces originales, lo que confirma nuestra suposición. En cuanto a la sintaxis, se aprecia un cambio natural. El artículo emplea conectores lógicos, mientras que en los versos se apela a la síntesis, a suprimir toda aquella palabra que interrumpa el ritmo del poema, de modo que no se puede afirmar que el tránsito de la prosa al verso, de la crónica al poema,es mecánico. Hubo una conciencia poética y crítica que ha funcionado, en primera instancia, como una suerte de detector de diamantes: allí, en ese texto,había un material poético en bruto. En segunda instancia, selecciona las palabras y el orden en que ellas se van a acentuar como versos. Quizás este seaun método de construcción poética. Se puede deducir entonces que la actividadperiodística de César Vallejo es

una rama retroactiva de su obra poética.

Lo mismo ocurre con algunos textos que se encuentran en Contra el secreto profesional. Por ejemplo, existe un relato llamado “Individuo y sociedad” que proviene de la crónica “Un extraño proceso criminal”. En ambos textos, se narra el caso de un feminicida que, después de pasar increíblemente desapercibido por la policía por once días, es llevado a juicio. En la corte, es evidente que uno de los jueces que decidirá su destino es exactamente igual a él: tuerto del mismo ojo y con idéntico peinado. De este hecho, Vallejo establece dos conclusiones distintas de acuerdo con el género que escriba. En la crónica, se afirma que “el doble juega entonces el múltiple rol de un juez severo, de un testigo terrible, de un acusador implacable. Guyot es, en síntesis, un hombre trascendental” (Vallejo, 2002a, p. 457). En cambio, el relato culmina con el siguiente enunciado:“A tal punto es social y solidaria la conciencia humana” (Vallejo, 2002a, p. 488).

Nótese la oposición de ambas proposiciones. La primera, aunque Guyot sea un hombre trascendental, la connotación es negativa e individual, y se relaciona la visión de mundo propuesta en *Los heraldos negros*. Por su parte, la segunda conclusión se acerca más a una perspectiva marxista. Además, el título del texto en CSP, “Individuo y sociedad” revela que la intención del autor es más argumentativa y no tanto informativa. Prueba de ello es la supresión de seis párrafos que ha sufrido el escrito “original” (los cinco primeros y el último). Esa omisión denota la voluntad de eliminar todo lo ya no se considere relevante, o aquello que conecte con una realidad inmediata, para que el texto adquiera autonomía casi ensayística.

B. Reportajes

En esta sección, procederemos a estudiar dos libros que Vallejo escribió sobre una realidad política que empezaba a forjarse a inicios del siglo XX: la URSS. Se trata de “Rusia en 1931, reflexiones al pie del Kremlin” y “Rusia ante el segundo plan quinquenal”, el primero publicado en Madrid, en 1931 (es decir, en vida del autor) y el segundo en Lima, en 1965 (póstumamente)[5]. Según datos del prólogo de Manuel

[5] Georgette aclara por qué este segundo libro demora en publicarse: “Antes de su partida a Rusia, Vallejo había recibido de la Editorial Teivos de Madrid, una promesa de publicación de su reportaje

Miguel de Priego a “Ensayos y reportajes completos”, fueron escritosentre 1928 y 1932, junto con “Contra el secreto profesional” y “El arte y la revolución”. En otras palabras, estos escritos constituyen la “prolongación, prosecución y, en diversos casos, la reelaboración de diversos materiales periodísticos” (Vallejo, 2002c, p. XI), tal como sucedió análogamente con otras obras vallejianas de ficción. Naturalmente, “predomina la visión y compromiso vallejiano (*sic*) con el marxismo y su aplicación en la antigua Unión Soviética” (ídem).

Ambas obras son producto de las tres visitas de César Vallejo a la otrora Unión Soviética. La primera de ellas aconteció del 19 de octubre de 1928 al 13 de noviembre del mismo año; la segunda en octubre de 1929; la tercera, en octubrede 1931. Las primeras serán origen de “Rusia en 1931” y la última de “Rusia anteel segundo plan quinquenal”. A continuación, se analizará el prólogo del primer libro y el contenido de ambos (aunque creemos que los dos conforman un solo libro).

- **El prólogo**

Quizá lo más interesante del primer libro sea el prólogo, donde se establece una suerte de poética del reportaje. Vallejo empieza distinguiendo cuatro tipos:

> Que yo sepa, la mayoría de reportajes escritos sobre Rusia pueden clasificarse en cuatro categorías: el reportaje que, titulándose de estudio del mundo soviético, se limita, en realidad, a hablar únicamente de la Rusia prerrevolucionaria y antigua (casi todo el libro de Stefan Zweig); el estudio técnico, el simple reportaje fotográfico y sin comentario y, por último, el reportajeinterpretativo y crítico (Vallejo, 2002c, p. 5).

En otras palabras, un reportaje no es un estudio objetivo en el sentido literal de la palabra. Se trata más bien de un análisis que, inexorablemente, será subjetivo,ya que el sujeto hiende el objeto estudiado desde su individualidad. De ningún modo, se asemeja a los reportajes oficiales de los países capitalistas. Ladiferencia radica en que estos últimos no intervienen Rusia, no *atraviesa*n sus novedades, sus méritos

sobre la Unión Soviética. Terminado el libro, el editor se retracta, negándose inclusive a leerlo. También lo rechaza <<Ulises>>, el editor -un año y meses antes- de Rusia en 1931, cuyo fulminante éxito no se pudo comparar sino con el de Sin novedad en el frente de Remarque” (*Ensayos y reportajes*, 608),

y sus falencias, sino que solo se atienen a expresar lo preconcebido a riesgo de devenir en estereotipos. En cambio, Vallejo apuesta por un estudio más personal, pero a que a la vez pueda redundar en lo universal.No rehúye a los peligros de la subjetividad, por más que ello se contraste, en apariencia, con el objetivo del libro:

> El presente libro se dirige, de preferencia, al gran público. Mi propósito es de (*sic*) dar en él una imagen del proceso soviético, interpretada objetiva y racionalmente y desde cierto plano técnico. Trato de exponer los hechos tal como lo he visto y comprobado durante mis permanencias en Rusia, y trato también de descubrirles, en lo posible, superspectiva histórica, iniciando a los lectores en el conocimiento más o menos científico de aquéllos, conocimiento científico sin el cual nadie se explica nada claramente. Mi esfuerzo es, a la vez, de ensayo y vulgarización (Vallejo, 2002c, p. 6).

En este caso, lo universal se explica como la suma de varias, sino *todas*, las perspectivas de un hombre con respecto a un hecho. Vallejo es objetivo, pero también es un testigo que aprecia una realidad en un momento y espacios determinados, casi fugaces, por más que sus esfuerzos hayan sido casi científicos. Se trata de trasmitir una idea con base en una perspectiva histórica. Sin embargo, esa herramienta no es suficiente para alcanzar el objetivo propuesto. Creemos que la vulgarización no se logra sin un aporte personal, testimonial, humano que solo es producto de una experiencia concreta. El mismo autor lo confirma líneas más adelante:

> "Quiero decir con esto que yo valoro la situación actual de Rusia, más porla velocidad, el ritmo y el sentido del fenómeno revolucionario -que constituye eldato viviente y esencial de toda historia-, que, por el índice de los resultados ya obtenidos, que es el dato anecdótico y muerto de la historia[6]" (ídem).

[6] Más adelante observaremos que la velocidad, el ritmo y el sentido del fenómeno son a lo que llamaremos enunciación, así como los datos anecdóticos a los enunciados.

Ese aporte personal se basa en una perspectiva poética. No se trata de cantar la revolución, menos de ensalzarla, sino de atravesarla con el filo de la poesía. No es un cronista quien ha recorrido Rusia, ni un hombre cualquiera, sino un poeta. Es como si todo sistema político deba superar un examen poético para que su eficacia sea probada. Se entiende, entonces, que la poesía, para Vallejo,no se encuentra separada del mundo concreto y fáctico, sino que es un el resultado de un estudio crítico de la realidad.

- **Ideas fundamentales**

La idea anterior se confirma en algunos pasajes representativos de los reportajes. Por ejemplo, cuando Vallejo describe el trabajo realizado en los talleres del Soviet, se puede leer lo siguiente:

> "Un momento permanecemos en silencio, observando losmúltiples trabajos del taller. Entonces empiezo a percibir auditivamente elelemento rítmico de las labores, en conjunto y aisladas, como si se tratasede los sones de una extraña orquesta de batería. Me acuerdo de *Paso de acero*, de Prokofiev, de las sonatas de Hindemith y de *Krasnancak* de Glier. Es la misma música. La música del trabajo, regular, plástica, tubulada, a gajos de una cadencia elíptica y de una monotonía bárbara ygrandiosa. A veces, el ritmo hace un *grand-écart* entre corrientes de altafrecuencia. Otras veces, se oyen algunas campanas en espacios caprichosos, asimétricos o chafándose entre sí, como un *jazz-band*. Luego se produce un arrebato de motores, martillos y pilones, que dura algunos minutos. Es entonces el *allegretto* de un oratorio hebreo de Milhaud". (Vallejo, 2002c*,* p. 37).

Se ha encontrado un yacimiento de armonía en el lugar menos esperado. Por fin, el arte ha rebalsado sus diques y ha conquistado el mundo material en todossus rincones. Por fin el trabajo se ha convertido en arte. Aparentemente, atrás quedaron los años capitalistas cuando el trabajo era todo aquello que no era artey viceversa. El trabajo era la negación del arte. Ahora, en la Rusia Soviética, todos somos artistas, ya que la vida social en sí misma es un arte. Por eso, el trabajo es música, clásica o moderna, pero música. Por esta razón, no se ha necesitado escribir una

oda al trabajo en los talleres soviéticos: simplemente selos ha descrito desde el lente del testigo. Por lo tanto, se puede inferir que esa objetividad a la que se refiere César Vallejo en el prólogo no es más que la perspectiva poética del hecho concreto.

Sin embargo, el análisis del poeta trujillano no se reduce a encontrar manifestaciones sociales armónicas en cualquier rincón del territorio ruso. Siguiendo al pie de la letra lo que escribió en su prólogo, el análisis de URSS nose encuentra ausente de crítica. Prueba de ello son las conclusiones que se establecen en "Rusia ante el segundo plan quinquenal":

> "Primero. La mano de obra, en general, no ha sido aún penetradade la justeza revolucionaria en la línea del Partido Comunista (..). Segundo: la mano de obra tampoco goza de la plenitud del *standard* de vida que le corresponde en relación al grado actual de la economía (…).Tercero: la mano de obra anda lejos de intervenir eficazmente en la organización socialista del derecho proletario (…). Cuarto: la literatura soviética contiene un considerable porcentaje de elementos contrarrevolucionarios (…). Quinto: <<la desviación infantil del izquierdismo>> corroe de modo subterráneo la línea central del Partido Comunista, disfrazada de centrismo *á outrance*, de un centrismo demasiado centrista, para ser justos y realmente revolucionarios (…). Sexto: por último, la diversidad de oficios y trabajos influyen (*sic*) decisivamente en la dispersión y división de la unidad revolucionaria de las masas" (Vallejo, 2002c, pp. 316-317).

A pesar de que en párrafos anteriores se ha intentado dibujar un equilibrio entrelo positivo y lo negativo de este nuevo sistema político, ahora, desde la perspectiva de los obreros, el análisis es implacable. Se afirma que aún existendiferencias de clase y que algunos artistas revolucionarios en realidad son reaccionarios. En pocas palabras, la objetividad vallejiana se explica en dos sentidos. El primero de ellos consiste en asumir su condición intrínseca de poetay sus consecuencias: emplear figuras literarias para la descripción de manifestaciones sociales, otorgar a la experiencia personal un valor fundamentaltal que se pueda universalizar y que las conclusiones que establezcan a partir de estos criterios primen sobre aquellos científicos. En segundo lugar, no se debe olvidar que, aunque esencial, la perspectiva artista no es suficiente, sino que se alimenta de hechos fácticos y

razonamientos lógicos proposicionales.

1.2. Obra epistolar

En las cartas de César Vallejo, se puede ampliar la construcción del mundo simbólico que el poeta construye a su alrededor y su relación con su obra. A continuación, analizaremos las ideas principales.

1.2.1. París como un espacio contradictorio

Vallejo no es ajeno a la fiebre francófila que motivaba a todos los artistas de principios del siglo XX (sobre todo los latinos) a visitar y vivir en París. La literatura hispanoamericana había roto la influencia vertical de España para crearsu propia literatura gracias a los descubrimientos y atrevimientos del Simbolismo.Francia era la Literatura. En ese sentido, el Poeta Universal describe a sus camaradas trujillanos sus sensaciones sobre la tierra de Balzac incluso antes dehaber puesto un pie en ella: "¡Oh santa elástica ideal del simbolismo! ¡Oh la Francia lírica moderna! (Vallejo, 2002b, p. 18)".

Esta emoción se concretará en 1923, cuando llegue a París, la tierra prometida.Le escribe a su hermano Víctor Clemente Vallejo: "¡París! ¡París! ¡Oh qué grandeza! ¡Qué maravilla! He realizado el anhelo más grande que todo hombre culto siente al mirar sobre este globo de tierra. ¡Qué maravilla de las maravillas!(Vallejo, 2002b, p. 57)". Sin embargo, ese entusiasmo se irá difuminando con elpasar de los años. Nota que el ambiente intelectual parisino, a veces, resulta tóxico. Por eso, le recomendará a Pablo Abril de Vivero: "Es seguro que su permanencia aquí le hará mucho bien, con tal que afronte su vida vitalmente, desliteraturizándose en lo posible (Vallejo, 2002b, p. 239)".

La situación empeora. Las revistas y periódicos peruanos que publican sus artículos desde el viejo continente le pagan poco y por partes. A ello se suma que sus relaciones amorosas no son estables y menos aún su salud. París, Francia, Occidente, ya no es lugar para vivir. Quizás sea la hora de un cambio de residencia:

> “Pablo querido: en medio de la convalecencia, me siento otra vez,y acaso más que nunca, atormentado por el problema de mi porvenir. Y es, precisamente, movido del deseo de resolverlo, que emprendo este viaje. Me doy cuenta de que mi rol en esta vida no es este ni aquel y queaún no he hallado mi camino. Quiero, pues, hallarlo. Quizás en Rusia lo halle, ya que en este otro lado del mundo donde hoy vivo, las cosas se mueven por resortes más o menos semejantes a las enmohecidas tuercas de América. En París no haré nunca nada. Quizás en Moscú medefienda mejor del porvenir (Vallejo, 2002b, p. 304)”.

Se podría decir que Vallejo es un animal en busca de su hábitat. No le fue suficiente Trujillo, debido a su “ambiente provincial” (Vallejo, 2002b, p. 37). No lefue suficiente Lima, porque hay quienes lo “atacan con rudeza” (Vallejo, 2002b,
p. 11). Por último, Francia y toda su grandeza estética se ven eclipsadas por la frivolidad vanguardista, la corrupción de sus escritores, vendidos directa o indirectamente al capitalismo. No queda otra opción que viajar una vez más.

1.2.2. Rusia, una esperanza

A pesar de las dificultades naturales, las primeras impresiones son favorables. Pocas semanas le bastaron al Poeta Universal para notar la diferencia con la arquitectura política occidental.

> No creo que podré quedarme en Moscú. Lo del idioma es terrible. Volveré a París dentro de pocos días y de allí le escribiré de nuevo. Lo del Soviet es una cosa formidable. Más todavía: milagrosa. Ya le contaréen breve con detalles. De París, lo haré pronto. Un fuerte abrazo fraternal (Vallejo, 2002b, p. 313).

Rusia es otro planeta. Por ejemplo, para evitar la congestión vehicular, los horarios de trabajo varían según cada profesión u ocupación. Además, los trabajadores son incentivados a una práctica intelectual teórica y práctica: la mayoría de ellos se

instruye a través de los libros de Lenin y participa activamente en los sindicatos. En el ámbito amoroso, el contacto físico entre losenamorados es escaso o se restringe a lo necesario. Tal es así que las parejas se despiden con un apretón de manos o un abrazo, pero difícilmente un beso. Rusia parece ser un paraíso sin dioses. O mejor es pensar que el nuevo dios esel Estado. Sin embargo, esa emoción no será duradera.

> El idioma, y las dificultades materiales de un medio pobre en recursos fundamentales de vida, me obligaron a volver grupasinmediatamente. El problema de la habitación es, por sí solo, insoluble, aun para alojar al mismo Stalin. Salvo cuando se gana un sueldo fantástico, que permite vivir en hoteles. Pero los salarios no son allá tan anchos, que puedan pagar cien francos diarios por cuarto de hotel(Vallejo, 2002a, p. 315).

El Soviet resulta ser más un proyecto que una realidad. El presente prometedor difícilmente supera al pasado casi infinito. Por ello, aún existen los problemas logísticos y sobre todo burocráticos que afectan al desarrollo de este nuevo sistema. La eliminación de las clases sociales aún sigue siendo un sueño.

1.2.3. Vallejo sobre Vallejo

La consecuencia de estas múltiples decepciones es un retorno a la religión cristiana:

> Vuelvo a creer en Nuestro Señor Jesucristo. Vuelvo a ser religioso, pero tomando la religión como el supremo consuelo de esta vida. Sí. Sí. Debe haber otro mundo de refugio para los que mucho sufrenen la tierra. De otra manera, no se concibe la existencia, Pablo (Vallejo, 2002ª, p. 15).

No obstante, se trata de una creencia hasta cierto punto irónica. Se confirma el acercamiento a lo inmaterial, pero por omisión. Es un camino necesario en tantono existen otros caminos. Es una esperanza deductiva, meramente lógica. Es más, podría decirse que Vallejo no cree en Jesucristo como agente que ejerza influencia sobre el mundo concreto, sino que intenta aceptar su presencia real oficticia.

En cuanto a su valoración como artista, Vallejo afirma que su tan ansiado viajea París no ha rendido los frutos esperados: “Mi dilema es el de todos los días: ome vendo o me arruino. Y aquí me he plantado porque ya me estoy arruinando.Van a ser seis años que salí de América y cero (Vallejo, 2002b, p. 177)”. Sin embargo, el poeta trujillano se refiere al ámbito estrictamente profesional, en el sentido social de la palabra, ya que este “fracaso” le permitirá escribir lo que más adelante será conocido como “Poemas humanos”. Ello no significa que si César Vallejo haya triunfado social y económicamente en Europa no hubiera escrito los poemas póstumos que leemos ahora. Esa idea es incomprobable y escapa a losalcances de esta investigación.

A partir de lo leído, solo se puede afirmar que ese remordimiento vallejiano se refiere a su posición social como artista, mas no a su condición intrínseca comotal[7]. Por ejemplo, una vez se animó a escribir una comedia, pero sin mucho éxito.Además, no se encuentran editores dispuestos a publicarla. Sin embargo, existe una confianza ciega en el futuro. Como adelantamos, no se duda del talento artístico, sino de la sociedad presente:

> Yo no sirvo para hacer esas cosas para el público, está visto. Solola necesidad económica me obliga a ello. De otro modo, haría, naturalmente, otra clase de comedias. ¿Qué trabaja usted ahora? Yo, nada. ¿A qué escribir si no hay editores? No hay más que escribir y guardar los manuscritos con cerrojo (Vallejo, 2002b, p. 412).

Su camino es distinto, opuesto, al que sigue la mayoría, al que ha impuesto el sistema capitalista. Por el momento, la esperanza es solo eso: una esperanza. Entonces no queda otro camino que quedarse en Occidente. Sin embargo, aunque las ilusiones no se hayan concretado, no están del todo perdidas. A partirde

[7] Carta 109 a Pablo Abril, sobre su lugar en el mundo: “Realmente que hay hombres nacidos fatalmente para vivir atormentados toda su vida por cuidados interminables. Yo me creo uno de estos seres. Si no es una cosa, es otra. De todas maneras, mi vida transcurre sin tranquilidad para hacer nada. A veces pienso volver al Perú, donde el único sitio donde podré disfrutar de una calma relativa para trabajar. Siete años en Europa y no he hecho nada. Es horrible, querido Pablo. No puede imaginarse lo contrariado que me pongo al pensar en todo esto (386)”.

esta atmósfera negativa, se puede establecer una conclusión positiva: el remordimiento y la amargura gozan de razón de ser y sentido. La experiencia leha confirmado lo que las ideas le habían adelantado. Se ha dado cuenta que su situación no es singular, que existen fuerzas casi invisibles contra las cuales se debe luchar. Incluso lejos de Rusia, ha confirmado su inclinación socialista.

> Estoy de nuevo en el hotelito que tenía yo en la rue Moliere, que usted conoció alguna vez. Estoy dispuesto a trabajar cuanto pueda, al servicio de la justicia económica cuyos errores actuales sufrimos: usted, yo, la mayoría de los hombres, en provecho de unos cuantos ladrones y canallas. Debemos unirnos todos los que sufrimos de la actual estafa capitalista, para echar abajo este estado de cosas. Voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por experiencia vivida, más que por ideasaprendidas (Vallejo, 2002b, p. 316).

1.2.4. Sobre el oficio de escribir

Por ello, el lugar desde donde escribe César Vallejo es la marginalidad, que no equivale necesariamente a la pobreza económica, sino al lugar simbólico que el poeta ocupa en la sociedad civil y artística (a diferencia de su posición en Trujillo). Él se encuentra a un lado del camino y solo puede ser comprendido porquienes razonan desde ese lado de la Historia. No debería sorprendernos, entonces, que su otrora compañero intelectual y líder, el filósofo Antenor Orrego,como pocos, haya asimilado la obra más singular y, por lo tanto, universal del poeta universal: “Las palabras magníficas de tu prólogo han sido las únicas palabras comprensivas, penetrantes y generosas que han acunado a *Trilce*. (…)Solo algunos escritores jóvenes aún desconocidos y muchos estudiantes universitarios se han estremecido con su mensaje” (Vallejo, 2002b, p. 46).

Solo desde ese lugar, Vallejo puede ser libre y por lo tanto totalmente responsable:

> Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡La de ser libre! (…) ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! (…) En este

> momento, casi revivo todo el fragor que dio vida a *Trilce* y a *Los heraldos negros* (Vallejo, 2002b, pp. 46-47).

Se trata de una libertad como deber, una función casi biológica. No existe otra manera de escribir[8]. La carrera artística es inversamente proporcional a la carrera vital. Vallejo podrá estar enfermo de tuberculosis, pero se encuentra inmune contra cualquier virus social que pueda afectar su obra artística. Desde ese punto de vista, juzga su propia obra y la del resto. Sobre *Difícil trabajo* de Xavier Abril, afirmará que:

> ¡El conjunto es tan vital, tan humano, tan poético! Una gran fuerza pulmonar circula en cada verso, una fuerza natural, sanguínea, desbordante del calor material de la vida. ¡Qué aire! ¡Qué amplitud! ¡Quéprepotencia! Tonifica y enciende, exalta y hace bien. Desborda en él salud, encrespada y tranquila al mismo tiempo, de los aedas primitivos (Vallejo, 2002b, p. 469).

No debemos perder de vista esta idea de "salud", que se relaciona estrechamente con el texto que vamos a analizar en el tercer capítulo.

1.3. Obra ensayística

Se trata de analizar brevemente dos libros con cuatro características en común. En primer lugar, son obras que no fueron culminadas, debido a la temprana muerte del autor. En segundo lugar, giran sobre un mismo eje: la estética y su relación con la política. En tercer lugar, fueron escritos en el mismo periodo (a principios de la década del 30). Finalmente, provienen, en su mayoría, de textos publicados anteriormente, ya sean artículos periodísticos o reportajes. Es más, son la síntesis, el zumo, de aquellos pretextos. A todo esto, hay que añadir que, como dice Goergette, hay textos de *El arte y la revolución* que pueden trasladarse a *Contra el secreto profesional*. Por lo tanto, se podría afirmar que los referidos son libros

[8] Primera carta a Luis Alberto Sánchez, sobre el oficio de escribir, se puede leer lo siguiente: "Aun cuando se me han solicitado poemas continuamente, mi voto de conciencia estética ha sido hasta ahora impertérrito: no publicar nada hasta que ello obedezca a una necesidad mía, tan entrañable como extraliteraria" (243).

siameses[9].

1.3.1. El arte y la revolución

En este libro, Vallejo no escapa a las contradicciones (saludables si se asumen)de aquellos artistas que apuestan deliberadamente por una opción política. Su antigua y todavía vigente libertad de poeta se verá confrontada con un sistema que apuesta por imponer un estilo de vida (y casi de pensamiento) colectivo sobre el individual (según el mismo lo ha descrito en sus reportajes). En ese sentido, se atreve a plantear una propuesta arriesgada: "Pero no hay que olvidarque esta universalidad será posible el día en que todas las lenguas se unifiquen y se fundan, por el socialismo, en un único idioma universal (Vallejo, 2002c, p. 408)".

Creemos que esta afirmación extrema se debe a la desesperación con que observa el presente social y artístico que lo rodea. Sin embargo, como ya lo había planteado en sus artículos, para Vallejo el arte se encuentra gobernado por leyes que sobrepasan realidades históricas. Por eso, puede existir poesía creada a raíz de una revolución, pero no se podría afirmar que exista poesía revolucionaria, ya que la relación no es directa, sino compleja. Todo debe ser influencia implícita, subterránea, río que desemboque en el océano que es el hombre, como diría Melville. Por eso, "sabido que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva (Vallejo, 2002c, p. 412)".

1.3.2. Historia de "Contra el secreto profesional"[10]

Existe un artículo con el mismo nombre[11]. Se trata de una aparente reseña sobre

[9] "En fin, en otra nota, dice Vallejo, que hay que quitar del libro todo lo que no se relaciona con la revolución. El editor deberá examinar ese punto muy cuidadosamente y trasponer los suprimido al otro libro de prosa que tiene por nombre Contra el secreto profesional. Lo que no entre en ese otro libro, no suprimirlo, sino dejarlo en El arte y la revolución" (367).

[10] Aunque se sabe que la biografía no un autor no ayuda necesariamente a esclarecer sus ideas, quizá sea sintomático hacer un bosquejo del retrato que describe Vallejo sobre Cocteau en varios de sus artículos. Se lo describe como un diletante del arte más que como artista. Conservador, profesional y mediocre son algunas de sus características. Es más, se le acusa de intercambiar favores con otros falsos humanistas para obtener reconocimientos y dividendos (La visita de los reyes de España a París, 282; Tráfico de celebridades, 148; La gran piedad de los escritores de Francia, 340; et. al.).

[11] CSP: "A propósito de Pablo Abril de Vivero" (Variedades, N° 1001. Lima, 7 de mayo de 1927). (pp.

Ausencia, un libro de poesía de su amigo Pablo Abril de Vivero, que servirá, en realidad, como pretexto para sentar una posición clara sobre la idiosincrasia y calidad de la poesía latinoamericana de principios de siglo XX. La estructura es propia de un artículo académico dentro de una revista universitaria.

Empieza con un breve, pero puntual, estado de la cuestión de la situación de la poesía en "América", aunque solo se refiere a la poesía escrita en español en ese continente. Afirma que los poetas latinoamericanos no han producido una poesía genuina, debido a que solo se han dedicado a copiar a los europeos, sobre todo a los vanguardistas. Tal es así que, siguiendo a Vallejo, el último autorcon algún rasgo propiamente latinoamericano es Chocano, aunque sea solo porlos temas. Como consecuencia, se puede deducir que el vanguardismo, que yase estaba gestando cuando Vallejo escribió este artículo, queda artísticamente invalidado.

Para probar esta tesis radical, el poeta trujillano plantea argumentos muyconcretos que podemos dividir en dos grupos: retóricos y humanistas. Los primeros se refieren a los artificios y técnicas importadas de los europeos; los segundos, a una característica más abstracta y casi ininteligible. Se insinúa quees como la arcilla para los alfareros, esa materia prima con la que trabaja el poetay sin la cual no se podría decir que el poema es original, puesto que está hechocon un material falsificado.

Esta entidad, líneas más adelante, también es llamada "tono", término que no define. Sin embargo, si recordamos aquel verso que dice: "¡Tanta vida y jamás me ha fallado la tonada!", podemos deducir que tono no solo es ese modo particular con que se ordenan sintagmáticamente y en el espacio físico del papellas palabras. Esta palabra también significa la orientación ideológica y ontológicaque guía la praxis del poeta. Por eso, el poema en mención es un recuento de lavida poética del Vallejo: "¡Tantos años y siempre, siempre, siempre". El balancees positivo, en claro contraste con su biografía física.

El cierre del artículo también es esperanzador. A pesar del panorama desoladorde la poesía latinoamericana de principios del siglo XX, se puede afirmar que existe una posibilidad de autonomía. Evidencia de ello es el libro de su amigo y mecenas

421- 425).

Pablo Abril de Vivero: *Ausencia*, poemario cuyo autor, en la actualidad,ha quedado fuera de manuales escolares y mallas curriculares universitarias. Revisando sus poemas, no se evidencia las técnicas europeas que se importaban mecánicamente desde Europa, pero tampoco ese *tono particular* y autóctono que se proclama y defiende. Se leen, más bien, resabios del modernismo (énfasis en la musicalidad) y del romanticismo (temas).

Lo anterior no hace más que demostrar que, en el artículo en mención, en primer lugar, Vallejo no estudia a Pablo Abril de Vivero, sino a sí mismo. Se trata de una proyección del mismo Vallejo. Él es la prueba viva de lo que predica. Recordemos que, cinco años antes, ya se había publicado *Trilce* (1922), libro donde Vallejo adopta muchas características de las corrientes vanguardistas europeas a su estilo. Este artículo es casi una carta diplomática de presentación.Es la tercera fase de un ensayo clínico. Es la demostración de la demostración.La primera demostración es el poemario; la segunda demostración, el artículo.

En segundo lugar, se puede afirmar que la idea de *tono* es exclusivamente demostrable no por silogismos, sino en la praxis poética, tarea que emprenderáen el libro del mismo nombre.

Se trata de una respuesta a El secreto profesional de Jean Cocteau (escrito en 1922)[12]. Si es cierto comparte similitudes con *El arte y la revolución*, *Contra el secreto profesional* se diferencia en un punto fundamental: se trata de un libro que linda entre el ensayo y la ficción, característica que lo cataloga como único dentro de la producción vallejiana. En *El arte y la revolución* solo se encuentrantextos que se refieren directamente al objeto de estudio, sea al arte o la política;mientras que en *Contra el secreto profesional* muchos son los textos queemplean figuras literarias o historias para estudiar un tema. A continuación, descifraremos algunas semejanzas y diferencias con el escritor francés que nosayuden a entender el sentido de Magistral Demostración de Salud Pública.

[12] Algunos pasajes de sus artículos demuestran la lectura atenta de Vallejo del libro de Cocteau. Por ejemplo: “En la literatura sportiva, más que en las demás, dominan y absorben todo el aire los tipos de “tirador” a lo Flaubert y a los Bárres, de los que trata Cocteau en *El secretoprofesional*” (450).

1.3.3. Diferencias y semejanzas con el libro de Cocteau

A. Estructura general

El libro de Vallejo es un conjunto de textos breves sin un criterio de orden o linealidad. Sin embargo, es posible dividirlos en cuatro grupos respetando la secuencia en que se presentan. Los primeros son fragmentos si títulos desprendidos de artículos periodísticos propios del autor. Los siguientes son textos más extensos, con título y que finalizan con una moraleja o sentencia social. Son los que más se acercan, al parecer, al proyecto del libro. A este segmento, pertenece MDSP. A continuación, se pueden leer textos ficcionales, como los anteriores, pero sin una moraleja, sentencia o conclusión. Finalmente,el lector se encuentra con notas o aclaraciones, que funcionan más como anexos.

Por otro lado, ESP es un libro terminado con una estructura más protocolar: introducción, desarrollo y conclusión. En el primer segmento, se explica el lugarde enunciación; en el segundo, se apuesta por un estilo no lineal de razonamiento; y en el tercero, se presentan, con mayor claridad, varias conclusiones que se desprenden del segmento anterior. En cuanto al segundo segmento del texto, el autor profiere un criterio que podría calificarse de espontáneo: “Zambullámonos, pues, como un buceador, no importa dónde, en el desorden, sin el menor hilo de Ariadna, pero con algunos contravenenos” (Cocteau, 1986, p. 18).

B. Estilo

Por ello, ESP parece un texto con lagunas. Mezcla el análisis y las sentencias sobre un tema estético con anécdotas que aparentemente no se desprenden de las anteriores. En el caso de la “vida del espíritu”, Cocteau propone como ejemplo una conversación con un amigo donde se burlan de las masas ignorantes (1986). En cambio, Vallejo apuesta por un estilo más lineal, focalizadoy más abstracto: “En realidad, el cielo no queda lejos ni cerca de la tierra, la muerte no queda cerca ni lejos de la vida. Estamos siempre ante el río de Heráclito” (Cocteau, 1986, p. 484).

C. El lugar desde donde se predica

El lugar desde donde se predica también es distinto. El escritor francés parte desde un punto fáctico de la realidad, mientras que el escritor trujillano se circunscribe a narrar hechos ficcionales para luego desembocar en una sentencia o moraleja. No hay lugar para subjetividad extratextual[13]. En cambio, desde el inicio del libro, Cocteau se encarga de diseñar la imagen de lapersonalidad artística de quien escribe: "(…) acostumbro a dispersar a las ovejasen cuanto su rebaño se reúne. Dispondré así, poco a poco, de un público muy escaso y muy seguro. Estoy, por lo tanto, acostumbrado a estar solo, o casi" (Cocteau, 1986, p. 18). Es un aristócrata del arte. Asume la responsabilidad de escribir desde esa marginalidad superior. Afirma que la soledad desde la que escribe puede generar antipatía, pero gana en franqueza.

D. Ideas fundamentales: carácter y parecido

En cuanto al contenido, la diferencia principal radica en que el ensayista francésno escatima en proponer consejos técnicos y éticos a los jóvenes poetas[14], mientras que el poeta peruano se limita a reflexionar sobre el arte y la sociedadempleando historias ficticias sin tomar en cuenta un receptor específico, sino el público en general, aquel que tanto molesta a Cocteau. Este último se circunscribe a temas como la poesía y el arte, mientras que Vallejo analiza, además de los tópicos mencionados, el tiempo, la velocidad, la sociedad, etc. Cocteau estudia el arte, y Vallejo el arte y otras dimensiones de la vida[15].

En cuestión del hacer poético, ambos ensayistas comparten, aparentemente, elmismo punto de vista. Cada uno, a su manera, discrepa de la tendencia abstractade la poesía vanguardista. Cocteau afirma que los poetas que la sucedan deberán escribir versos

[13] Quizá el único lugar donde se pueden hallar marcas metatextuales de CSP es en las "notas" que adhirió la esposa del autor al final del libro. En una de ellas se lee: "Lorca es andaluz. ¿Por qué yo no tengo derecho a ser peruano? ¿Para que me digan que no me comprenden en Europa?" (532).

[14] "Desconfíen de los poetas que obtienen demasiado pronto el sufragio de la juventud. Nada se mella más que un éxito excesivamente temprano, aunque sea de buena ley". (p. 28)

[15] Por eso, quizás, en unos de sus artículos, Vallejo valora la obra de Cocteau de la siguiente manera: "Otros ensayistas, como André Maurios en Voyage au Pays desarticoles, se contenta con sonarse las narices ante lo peliagudo de los temas; y los demás, como Jean Cocteau en Le secret Profesionel, se hace la pedicure (…) (599)".

de carácter realista, en el sentido de *objetivo*. Esto quieredecir que el poeta habrá de respetar el origen y la constitución del material poético. Si es presa de emociones, no deberá influir en la segregación, desarrolloy consolidación de la corriente poética para no dejarla decaer en abstracciones. El ensayista francés plantea una salida salomónica: se debe prohibir una poesía anecdótica, así como aquella que solo satisfaga la racionalidad del hombre:

> "A nuestro entender, el poeta no hará arte según el arte. Utilizaráel verdadero realismo, es decir que acumulará en él visiones,sentimientos (cuento con el bagaje prenatal) y en vez de utilizarlos a todaprisa, corriendo el riesgo de conmover gracias a un chantaje como un brillante periodista, los dejará tranquilos. Así irá formándose, poco a poco, una amalgama, un almacén de inesperadas relaciones. Demasiado tiempo hace ya, que la imagen por la imagen estropea la poesía" (Cocteau, 1986, p. 44).

En ese sentido, la obra proviene de la experiencia, pero no de cualquiera, sino aquella que nace y crece en el "espíritu". Se trata de mirar lo que mira el comúnde los hombres, solo que desde otra perspectiva. De ahí que no sean necesarioslos adornos y todo aquel armamento que emplea la poesía de cosmetología. Sedebe eliminar todo aquello que se aparte de la personalidad del autor, es decir, su energía, su ritmo: "¿Qué es el estilo? (…) A mi entender: un modo muy simplede decir cosas complicadas, (…) ese modo de echarse el fusil a la cara, de apuntar y disparar rápida y certeramente, lo que yo llamo estilo" (Cocteau, 1986,p. 19).

El autor de "Los heraldos negros" también se opone a una poesía cerebral, así como a aquella que se autodefina como testimonial. En su artículo "España en la exposición internacional de París", afirma que un verdadero artista se define no porque copie fielmente lo mira, observa o siente, sino porque es capaz de captar el momento preciso en que la vida se *revela* y *rebela* en una persona o encualquier materia. Tomando en cuenta lo anterior, Vallejo propone el concepto de *carácter* en contraste con *parecido*:

> El parecido en el retrato es de lo menos; lo esencial es el carácter. / Parecido. Carácter. ¿Qué enredo es este? / Un retrato ha de contener una

> esencia a un espíritu. Esencia de un cierto espíritu quiere decir una cierta parcela individual, una cierta fisonomía que se destaca y diferenciade las demás: una personalidad (Vallejo, 2002a, p. 155).

Sin embargo, Vallejo es más radical. No solo apuesta por una poesía concreta, sino una cuya base sea lo corporal e irracional del hombre, ya que ese yacimiento es el lugar donde se puede hallar la singularidad del hombre, así como su identidad. Se afirma en el apartado llamado "Conflicto entre los ojos y la mirada": "Mas los hombres aman poner el freno por amor al jinete y no por amor al animal. Yo he de poner el freno tan solo por amor al animal. Y nadie

sentirá lo que yo siento. Y nadie ha de poder ya suplantarme" (Vallejo, 2002c, p. 502). En resumen, la diferencia entre Vallejo y Cocteau es que el primero es más consecuente y radical en sus propuestas, mientras que el segundo representa el canon, el gran Otro, como se explicará más adelante.

1.4. Estado de la cuestión

Uno de los principales estudiosos que ha abordado la obra conjunta de César Vallejo es Eduardo Neale-Silva. En su libro *Vallejo cuentista*, se refiere precisamente a CSP y, en especial, a MDSP. Este último se encuentra dentro del grupo que él mismo denomina "Consorcios plurales", una suerte de combinación entre narración, ensayo y poesía; además de un tono dramático que ya se percibía en *Trilce* (1987). En cuanto a su análisis, podemos decir queresulta, cuando no literal, ambiguo. Del título, afirma que no se trata de la salubridad pública, sino de una condición difícil de comprender, pero no puede referirse más que a lo sexual. Además, no le parece que "magistral" signifique una condición trascendental. Sin embargo, concordamos en que "pública" rebalsa el ámbito exclusivo de lo intelectual o artístico (1987). Finalmente, hacehincapié en que el Marxismo aún no se evidencia en la narración estudiada.

Más perspicaces y estructuradas son los estudios del poeta peruano Carlos López Degregori. En 1992, publica el artículo "Realidad, lenguaje y discurso crítico en

Contra el secreto profesional", donde, al principio, enfatiza la relación del mencionado con *Poemas en prosa* y los escritos periodísticos del autor. Afirma que el tema principal son las reflexiones teórico-literarias y la búsqueda de un discurso para expresarlas. La solución fue la escritura de un libro acorde con las ideas de fondo (1992). En otras palabras, a un pensamiento revolucionario le correspondía un "género revolucionario". El autor del estudio sepregunta por qué vallejo ha elegido esta opción. Su hipótesis es que tal decisiónobedece a "la problematización de las relaciones que se plantean entre lenguajey la realidad, y por ende las posibilidades que ofrece cualquier discurso crítico para acercarse y explicar su objeto de referencia" (López, 1992, p. 357). En esesentido, el texto por antonomasia es MDSP, cuyo producto final es un conjunto de neologismos, después de haber explorado la lengua en sus más oscuros rincones.

En ese sentido, el valor de CSP radica en su "dinamismo cambiante y contradictorio que instaura, con chispazos, paradojas y golpes, funda una críticaradical que elude un modo de representación único" (López, 1992, p. 360). Estaapuesta encuentra sus raíces en Trilce:

> "Los textos de este libro cumplen, pues, desde su status teórico un rol que presenta similitudes con la aventura trílcica: (…) en lugar de dar cuenta a posteriori de lo pensado, quiere interceptar el pensamiento en sus fuentes vivas, seguirlo en sus arranques, sus interrupciones, sus aceleraciones, sus demoras y retrocesos, reverlo pensante y por consiguiente siempre imperfecto, siempre infinito" (Ferrari, 1972, pp. 237-238, citado en López, 1992, p. 360).

Muchos años después (2019), Carlos López Degregori publica una reedición del mencionado artículo. Esta vez plantea una intertextualidad sintética con Jean Cocteau. Se debe resaltar que es el primer crítico en hacerlo. Afirma que el escritor francés apuesta por un arte resultado de la perfección de un estilo y cuyosecreto solo conoce el artista. Vallejo criticará duramente esta propuesta calificándola como vacía, para luego proponer la suya. En otras palabras, el poeta trujillano, buscará crearse un espacio único en medio del furor vanguardista. Sin embargo, no plantea con precisión su poética, aunque CSP almenos refleja esta búsqueda, ya que "Este

libro es un organismo vivo que escenifica la dinámica del pensamiento dialéctico" (López, 2019, p. 410). Por ello, los textos que lo conforman no encajan en ningún género convencional.

Este mecanismo es análogo a la estructura interna o profunda de sus poemas. El poema es una constante persecución de aquello que siempre se resiste a ser simbolizado, de aquello que siempre se escapa, pero cuyo rastro y rostro nuncase pierde de vista. Mientras más nos acercamos a ese objeto, más nos acercamos al silencio (López, 2019, p. 410). Otra vez, entonces, encontramos una conexión con Trilce: "Este cuaderno posee la misma dinámica: captura lareflexión estética en su estado naciente, es la teoría y la práctica de la construcción y destrucción de una poética que aspira a ser infinita y a confundirsecon el pulso vital" (López, 2019, p. 412).

Por su parte, el novelista peruano Miguel Gutiérrez resalta, en primer lugar, la vigencia de este tipo de relatos, que encuentran eco en los jóvenes narradores peruanos y latinoamericanos, aunque también anota que este tipo de prosas obedece a los "clásicos experimentos vanguardistas" (Gutiérrez, 2004, p. 45). En cuanto a lo estructural, coincide con López Degregori cuando afirma que:"Aunque los materiales y las formas son plurales, existe una unidad interna en ellibro cuyo soporte estructurador es el despliegue del pensamiento dialéctico quese manifiesta no a través del razonamiento lógico, sino mediante el raciocinio paradojal y el pensamiento poético" (Gutiérrez, 2004, p. 42). Sin embargo, se distancia de Neale-Silva cuando afirma que "CSP es un libro de afirmaciones, yen cierta forma es una celebración del encuentro con el marxismo, destacando la asunción del método dialéctico para comprender y transformar el mundo, según la conocida tesis de Marx" (Gutiérrez, 2004, p. 43).

Otro punto de discrepancia es la categorización de los relatos que conforman CSP. No le queda claro la diferencia entre "fabulaciones" (relatos netamente ficcionales) y "consorcios plurales" (amalgama de registros al que hemos aludidos en párrafos anteriores) que plantea el crítico chileno. El narradorperuano prefiere el nombre genérico de "parábolas" (Gutiérrez, 2004, p. 45). Porotro lado, con respecto al resultado, decide no empecinarse en hallar un significado preciso ni descifrar un código encriptado. Su conclusión consiste en no tomarse muy en serio aquello que

ocurrió en el hotel de Niza y, más bien, considerar que aquella lista de palabras inconexas no es más que la expresión de la frustración artística del Poeta Universal o, en último caso, de un escepticismo inusitado (2004).

Otro escritor peruano también ha revisado CSP. Se trata de Carlos Eduardo Zavaleta, quien afirma que debemos diferenciar en dos categorías los textos narrativos de César Vallejo. La primera obedece a un estilo castizo, y hasta hermético; y el otro coloquial, nativo. En otras palabras, conviven en el poeta dos fuerzas aparentemente contradictorias (2006). Asimismo, propone que el texto final debe leerse como un esfuerzo para superar toda barrera idiomática y alcanzar una lengua universal. Esta lectura nos parece un tanto literal, ya que notoma en cuenta los episodios anteriores que provocaron esta última escena.

Finalmente, no se debe dejar de mencionar a Víctor Vich, quien ha aplicado algunas categorías lacanianas para interpretar la poesía de César Vallejo. El crítico sintetiza el valor estético de la obra en verso de nuestro autor: "Vallejo descubre que la poesía es un lugar para nombrar y convocar al *acontecimiento*; este debe definirse como un momento de verdad, como un hecho que cambia la lógica de una situación presente" (p. 59). En otras palabras, es necesario que se abra un agujero no previsto que ponga en duda las reglas mediante las cuales se sostiene la realidad. Esta perspectiva se traduce en una ética de lo Real: "Se trata, en suma, de una ética que opta por pensar la subjetividad desde sus fallas y no desde la negación de las mismas" (p. 63).

Esta definición, sin embargo, no recae en la pura negatividad. Víctor Vich mantiene la esperanza que detrás de todo lo falso: "Se trata, por el contrario, del intento por encontrar otra manera de articular tanto la falta como el exceso para encontrar una verdad que se encuentra más allá de las reglas establecidas" (p. 66). Es masa informe, porque no ha sido descrita, sino proscrita es analogada con el lugar estructural que ocupan los desamparados, los mudos sociales a los que Vallejo representa y presta voz.

Con esta fundamentación, puede afirmar que el sujeto vallejiano obedece a dos imperativos. En primer lugar, “la comunidad es trascendental no solo porque es el agente que ha constituido a la subjetividad, sino que ante ella el sujeto tiene una responsabilidad, un proyecto que cumplir” (p. 62). Es decir, el sujeto vallejiano se constituye solo si cumple con un rol en medio de los otros significantes que conforman la realidad social. Esta conclusión se condice parte del análisis del tercer capítulo. En segundo lugar, (y en consecuencia) el ser humano por sí mismo no es suficiente. Si no cumple con su objetivo no puede considerársele como tal. El análisis es coherente en su razonamiento y que las categorías funcionan.

Por su parte, esta tesis contribuye a los estudios literarios en tanto propone un armazón teórico preciso y consecuente con el texto analizado. Además, la interpretación parte desde el primer capítulo, ya que el contexto ya es considerado desde el punto de vista psicoanalítico, lo que brinda coherencia y cohesión a nuestro trabajo. Por otro lado, creemos que el psicoanálisis como hermenéutica literaria debe seguir siendo enriquecido debatido y precisado para contrarrestar la vaguedad académica, y así, proponer estudios y resultados más serios. Finalmente, este trabajo no se aísla de sus antecesores, sino más bien se alimenta de ellos. Como hemos observado, los estudios anteriores enfatizaban en los silencios e imposibilidades, lo que constituyen el planos imaginarios y simbólicos. Este esfuerzo académico concreta estos hallazgos desde el punto de vista de lo real.

CAPÍTULO II: UNA PERSPECTIVA PSICOANALÍTICA DE LA CULTURA YDE LA LITERATURA

Este capítulo se divide en cinco partes de acuerdo con un criterio deductivo. La primera trata de la relación de retroalimentación entre el psicoanálisis y literatura;la segunda es una breve reflexión sobre el psicoanálisis como herramienta hermenéutica; la tercera, un poco más específica, plantea dos posiciones acercade la posibilidad del psicoanálisis como método de estudio literario; en la cuartase explican las categorías que se van a emplear en el análisis del tercer capítulo. Finalmente, se sintetiza el método que se va a emplear.

2.1. PSICOANÁLISIS Y CREACIÓN LITERARIA

El psicoanálisis no nació como una teoría literaria aunque en la actualidad funcione como tal. Su creador, Sigmund Freud, no pensó en el arte de escribir como un campo de estudio: solo lo utilizó como ejemplificaciones de sus principales postulados (recuérdese el complejo de Edipo). Sin embargo, esta práctica terapéutica ha iluminado espacios desconocidos no solo en pacientes víctimas de la neurosis, sino también en el ser humano en general y en sus creaciones, lo que suele llamarse “Cultura”. Jaques Lacan fue el encargado de poner en valor y difundir estos descubrimientos. Fue así como sus conferenciasse han convertido en una suerte de banco que atesora categorías aparentementeimprecisas que sirven como garantía para las diversas escuelas lacanianas queexisten en todo el mundo. En esta sección, estudiaremos la relación entre ambasdisciplinas.

2.1.1. DE CÓMO LA LITERATURA ASUME EL PSICOANÁLISIS

Muchos artistas tomaron al psicoanálisis como un gran descubrimiento casi científico, como quien descubre nuevo elemento químico o un planeta nunca visto. Es entonces cuando empiezan a asumirla de distintas formas. La primera puede calificarse como “pasiva”, mientras que la segunda, por ende, “activa”.

En el primer caso, el ejemplo por antonomasia es el Surrealismo, corriente literaria

que proponía la escritura automática como técnica novedosa y no sin fundamento para escribir poemas originales. Bretón y sus aliados creían que el sueño era un campo de libertad donde el artista y cualquier humano sería capazde superarse a sí mismo, o al menos ser digno de esta vida de opresión. Los temas de este movimiento artísticos hacían referencia a lo onírico y a todas las puertas que se abrían a continuación casi por inercia. Estas dos características,forma y fondo, han influido hasta finales del siglo XX. Sin embargo, escritores más recientes como Ricardo Piglia, criticarán con dureza aquellas posturas. Para él, el Surrealismo "confundía esa espera de la gracias de la musa con un procedimiento mecánico de escritura automática" (Piglia, 1997, párr. 6).

En cambio, Joyce sí logró sobreponerse a la influencia del psicoanálisis, ya que aprovechó dinámica, creativamente, este modo de cuestionar lo establecido. También se trata de una técnica, pero esta vez subordinada al propósito de escritor. Se demuestra que sí puede socavar el discurso racional sin ser irracional. Nos referimos al monólogo interior, que fue usado no solo en el últimocapítulo de *Ulises*, sino a lo largo de todo el libro solo si la trama lo requería. Esmás, para ilustra mejor la diferencia con Bretón, Piglia (1997) cuenta la anécdotade la hija de Joyce. Ella sufría de neurosis, por lo que su padre la hacía escribir como una suerte de solución o experimentación. Sin resultados positivos, decidióllevarla al consultorio del famoso Jung, quien afirmó que, mientras el papá sabíadominar las "tormentas" mediante la escritura, ella sucumbía y se ahogaba con facilidad (ídem). Desde la perspectiva de Piglia, lo mismo ocurría con lossurrealistas. A pesar de que nos parece que esta apreciación es injusta, ya quedescalifica el aporte de Bretón y sus secuaces, es ilustrativa para explicar la diferencia de cómo puede ser asumido el psicoanálisis por los escritores.

2.1.2. DE CÓMO EL PSICOANÁLISIS ASUME LA LITERATURA

En primer lugar, aunque no explícitamente, dice Piglia que los psicoanalistas entienden que toda obra literaria es una tragedia, en tanto que se basan en un error. Existe un sujeto que recibe un mensaje que ha estado buscando, pero, finalmente, cuando lo recibe, no lo entiende como debería. La función del

intérprete, entonces, asumir ese punto de partida, y explicar sus causas y sus consecuencias. En segundo lugar, este tipo de crítico es como un detective, puesto que no se debe involucrar en lo más mínimo con aquel “crimen” (error, retomando la metáfora anterior). En otras palabras, el intérprete debe respetar almáximo la autonomía del texto que está analizando. Nos parece que ambas condiciones propuestas por el escritor argentino no se alejan del procedimiento aplicado en el tercer capítulo.

2.2. PSICOANÁLISIS Y HERMENÉUTICA LITERARIA

Es momento de analizar de qué manera el psicoanálisis analiza una obra literaria. Son tres formas casi históricas que explicaremos a continuación.

2.2.1. LA BIOGRAFÍA

En un primer momento, los herederos intelectuales de Freud creyeron hallar enlas obras literarias pasajes oscuros de la vida de quienes las habían escrito. Loscríticos literarios se convertían en una suerte de arqueólogos, cuyo trabajo consistían en desenterrar los enigmas escondidos debajo de una malla de palabras. Dos problemas inexorables surgían entonces. El primero de ellos era la aparición cansina de lugares comunes: la madre, el padre, etc. El segundo, yconsecuencia lógica de lo anterior, es que se hace del psicoanálisis un conjuntode conceptos que conforman un metalenguaje. En palabras de Garayalde (2018,
p. 4): “Esta dirección es además tautológica: hace decir a la literatura lo que el psicoanálisis ya trae entre manos”. Dicho de otro modo, la literatura sería un instrumento del psicoanálisis.

2.2.2. EL TEXTO

Años después, con la irrupción del Estructuralismo, la perspectiva psicoanalítica sobre la literatura cambia. Se empieza a observar al texto literario como un ente autónomo y virginal al que no hay que tocar sino con el mínimo de conocimientos

previos y menos teóricos. Este esfuerzo titánico va a recibir el nombre de "desteorización". El siguiente paso, más ambicioso que el primero, será diseñaruna teoría literaria propia a partir de un objeto literario particular. El objeto es claro: arribar a conclusiones particulares empleando un mínimo de categorías psicoanalíticas, es decir, no recaer en lugares comunes que obnubilen la creación artística.

2.2.3. EL LECTOR

Frente a estos dos extremos, Garayalde afirma que ahora existe una posición que parcialmente vuelve a la primera sin dejar de atender la segunda. Se trata de priorizar la experiencia del lector, de confrontarlo con el texto. Es decir, como *Rayuela*, cada persona –cada contexto- es un nuevo libro. Solo que debe tomarse en cuenta dos objetivos imposibles: la imposibilidad de que alguien "seencuentre" o identifique con el libro y que, por lo tanto, no sea factible que un libro "se lea", al menos no en su totalidad (2019, p. 10). Esta posición, lejos de ser ambigua o relativismo, creemos, alimenta a la segunda, a la del texto, puestoque mitiga las posibilidades de que aquel que pretende hallar un único sentido, por más que sea intrínseco, al texto literario.

2.3. PSICOANÁLISIS COMO HERRAMIENTA HERMENÉUTICA LITERARIA

Habiendo diferenciado los distintos tipos de relaciones entre el psicoanálisis y la literatura, la tarea consiste entonces en saber en qué medida el primero puede transformarse en una herramienta de análisis literario. En el Perú, algunos investigadores sanmarquinos se han encargado de cumplir esta complicada misión. A continuación, vamos a contraponer dos posiciones aparentemente similares.

2.3.1. LA PERSPECTIVA DE JUAN CARLOS UBILLUZ

En el prólogo de su estudio sobre la narrativa indigenista peruana, Juan Carlos Ubilluz desarrolla una fundamentación sucinta de la interpretación por lo real. Esta se define por "entender cómo el relato está estructurado para producir en el lector

una manera de gozar (p. 5)". Esta última idea debe entenderse como una forma en que la expectativa textual del lector es satisfecha. Para ello, es necesario ahondar en la relación entre el sentido y el sinsentido de la obra literaria. Esto último es lo que diferencia a una perspectiva de las demás.

Para describir mejor este contraste, propone tres etapas de la interpretación literaria (poco parecidas a las que hemos explicado líneas atrás). La primera de ellas es el estructuralismo, que se puede resumir de la siguiente manera: "La pasión por el sentido reúne dos deseos estrechamente entrelazados: el deseo de experimentar la realización de una lógica más perfecta que la del mundo, y el deseo de develar un enigma planteado por esa lógica" (p. 11). Si no tomamos en cuenta la perspectiva psicoanalítica, esta afirmación es correcta.

La segunda de ellas es el posestructuralismo, que se define en estas palabras: "La obra es una estructura significante (un orden simbólico) que remite a un significado (una fijación imaginaria), mientras que el texto es una estructura sin centro" (p. 12). Es decir, se abren las puertas para la interpretación múltiple, donde un lector puede descifrar múltiples y distintos significados. Finalmente, según Ubilluz, la interpretación psicoanalítica intenta describir el goce en el lector, en tanto haya un sentido que se satisface o no. De esto se trata la interpretación de lo real. Se debe reconocer que el crítico reconoce los riesgos de esta simplificación.

Para finalizar, propone tres posibles resultados en una interpretación literaria desde el punto de vista psicoanalítico. La primera es la realización fantasmática del deseo, que consiste en satisfacer la expectativa del lector. La segunda es la no-realización del deseo. La tercera es el atravesamiento del fantasma, que, según Ubilluz, no se trata de deconstruir una imagen que soporte al advenimiento de lo real, sino que "el fantasma se relativiza, que pierde algo de su fuerza de acoso, de manera que el sujeto puede maniobrar un poco mejor en la vía de su deseo" (p. 98). Consideramos que esta taxonomía es útil y necesaria para análisis de textos literarios desde un punto de vista lacaniano.

2.3.2. LA PERSPECTIVA DE MIGUEL ÁNGEL HUAMÁN

Según el crítico literario sanmarquino, el psicoanálisis es más que todo una herramienta de cuestionamiento, que invita al escepticismo positivo, productivo y creativo. Se trata de un punto de partida diferente y casi opuesto al de otros métodos hermenéutica: la inconsistencia, la falla en una lógica verosímil. Mientasque las anteriores asocian mente, lenguaje, verdad y palabra, el psicoanálisis apuesta por las disonancias entre los conceptos anteriores (2003). Esta característica quizás se remonte hasta sus orígenes, puesto que esta práctica nació entre las aguas de las ciencias naturales y las culturales, en este caso, entre la medicina y la psicología (ídem). Lo anterior le permitió al psicoanálisis convertirse en una visión totalizadora del ser humano –de lo racional y lo irracional- y por lo tanto de la cultura.

Una de sus bases epistemológicas es considerar a la expresión escrita como un evento, una ocurrencia que puede ser toda ella el producto de un desajuste de una lógica establecida. Una segunda opción es que, si se trata de una obra más tradicional sin que deje de ser arte innovador, en la superficie siempre habrá espacio para un hoyo, un vacío -siempre de carácter textual- que abrirá el camino hacia el centro de la tierra, que, en lenguaje denotativo, quiere decir que nos conduce a ese origen oculto que puede explicar la falta aparente de sentido. En otras palabras, aún existirían dos niveles de significación: lo visible y lo invisible.Se debe encontrar un error en el engranaje del primero para llegar al segundo.

Además, continuando con el punto de vista de Miguel Ángel Huamán, el psicoanálisis se focaliza en ciertos fenómenos que se producen en el tejido de una obra literaria como la autorrepresentación del sujeto, la “construcción de máscaras o semblantes a partir de cuya imagen la mirada del otro lo constituye como cuerpo sensible” (Huamán et al., p. 164). Todas ellas son estrategias secundarias cuyo fin es cumplir con la tarea anteriormente mencionada: la de encontrar zonas volcánicas donde el sentido impuesto por la misma verosimilituddel texto se contradiga.

2.3.4. LA PERSPECTIVA DE MARCOS MONDOÑEDO

El punto de vista de Marcos Mondoñedo dista sutil y diametralmente del anterior crítico literario, ya que parte de un contraejemplo. Afirma que desde la premisa de que un texto es un conjunto de capas –en este caso dos: la visible y la invisible- se corre el de riesgo jerarquizar los elementos de un texto literario en desmedro de la forma, quizá tomándola como un mero cascarón sin importancia intrínseca. Es decir, adquiere valor en tanto es un medio para descubrir un fondo, establecido y casi estático, unilateral. En su lugar, el autor en cuestión plantea la metáfora de la espiral, ya que recupera a un texto literario como un órgano vivo, como quería César Vallejo; en otras palabras, como un cuerpo en cuyo interior y exterior se puede observar el flujo dinámico y constantes de significados (Huamán et al., 2003).

Con esta posición, se intenta rescatar las posibilidades semánticas de los significantes en tanto tales; es decir, en tanto piezas de una cadena que adquiere valor por su ubicación, cuya justificación ha sido resultado de un proceso que se puede reconstruir. Es en este mecanismo donde es posible configurar la presencia de un sujeto, de un ente que toma decisiones significantes y que, porlo tanto, asume un nivel ético que en la metáfora de las capas no se puede deducir (Huamán et al., 2003). Por eso, es posible afirmar que los factores que producen significados son “físicos”, en tanto concatenación de significantes; y no“lógicos”, en tanto sentidos directos semánticos, únicos y establecidos (Huamánet al., 2003). De ahí que una mirada espiral de un texto literario sea dinámica.

A. SÍNTESIS Y FUNDAMENTACIÓN

Marcos Mondoñedo, junto a otros investigadores, se ha encargado de acoplar esta lógica interpretativa a la literatura. Son dos trabajos que respaldan su labor:*Poesía o interpretación de lo real* (tesis de maestría publicada en 2011) y *Lo queno cesa de no escribirse* (2013), junto a Karen Calle y Martín Vargas.

B. EL PAPEL DE LA LÍRICA

En el primero, se afirma que el psicoanálisis puede ser empleado para interpretartodo tipo de manifestación artística y hasta cotidiana. Sin embargo, el discurso por excelencia es la lírica, ya ella es un campo predilecto para el surgimiento delo real, término que más adelante explicaremos, pero que por el momento puede

entenderse de dos maneras. En primer lugar, se le puede calificar como una ausencia articulatoria en el discurso (forma ontológica), es decir, como una suerte de pieza que no encaja en el rompecabezas. En segundo lugar, se le describe como aquella presencia que rompe con la lógica discursiva que la soporta, que Mondoñedo llama forma óntica (2011, p. 10). Entonces, creemos que, por su concisión y complejidad, la poesía es interpretable por el psicoanálisis, ya que es "producto de una castración enunciativa causada por la falta que produce el deseo humano" (Mondoñedo, 2011, p. 195). En ese sentido, el texto de estudio en cuestión es compatible conla teoría propuesta, ya que a pesar de estar no ser categorizado como *poema* (tampoco *poema en prosa*), puede ser descrito como lírico por la tensión singulary misteriosa que se manifiesta. De hecho, como más adelante veremos, MDSP presenta rasgos poéticos.

C. LA NECESIDAD DE LA SEMIÓTICA

Sin embargo, para que el psicoanálisis logre convertirse en una teoría literaria, oal menos en una posibilidad de ella, es necesario que se apoye en la semiótica,y se convierta, por llamarlo de alguna manera, en la ciencia de los significantes.Ambas se focalizan en las condiciones o procesos de producción de sentido, pero, dice Santiago López Maguiña en la introducción de *Lo que no cesa de no escribirse,* "lo hacen bajo presupuestos distintos" (Mondoñedo, Vargas & Calle, 2013, p. 7). Si la semiótica apuesta a que haya un sentido antes y después de lared de signos que confirman un texto literario, el psicoanálisis toma lo que restay afirma a que, para que exista la posibilidad de sentido, epistemológicamente debe hacer una ausencia de sentido, que Mondoñedo llamará "ausentido", que no es sino consecuencia de lo que ya hemos nombrado -paradójicamente- comoreal. Entonces, las preguntas de interpretación lacanianas son las siguientes: "¿cómo el discurso asume lo real?,

¿cómo se despliegan las redes de sentido apartir de la ausencia?" (Mondoñedo, Vargas & Calle, 2013, p. 11).

D. CATEGORÍAS FUNDAMENTALES DE ANÁLISIS

Para alcanzar tal objetivo, es necesario definir cuatro grupos de conceptos fundamentales.

- **ENUNCIADO, DISCURSO, ENUNCIACIÓN**

El primero hace referencia a cada uno de los dichos del texto, a las presencias explícitas que aparecen en él. El segundo apunta al conjunto de enunciados en todas sus posibilidades de aparición, sean patentes, latentes o lejanas posibilidades deductibles. Por lo tanto, puede inferirse que no se trata de una figura plana o de doble capa, sino de múltiples, en dirección vertical o diagonal como lo veremos más adelante. Es, aparentemente, una totalidad. Por último, nos encontramos con el concepto de enunciación, que funciona como una conexión más concreta entre psicoanálisis y semiótica, y, por lo tanto, como categoría puente que nos va a permitir aprehender el texto literario. Se trata de una instancia dinámica, una praxis, que se encarga de la

> aparición y desaparición de enunciados (…). Pero también se entiende como el "acontecimiento" que constituye el encuentro entre el enunciado y la instancia que lo toma a su cargo. Estas dos dimensiones de la enunciación se denominan respectivamente ASERCIÓN (acto) y ASUNCIÓN (Relación de los enunciados como el enunciador o el destinatario). (Fontanille, 2001, p. 234).

Estas dos características pueden hacernos pensar que la enunciación es sinónimo del autor real, pero preferimos que se una suerte de reconstrucción depersonalidad artística que se desprende de la autonomía textual del poema o cualquier hecho

literario. Además, es el resultado de la conjunción de muchos agentes de enunciación, como los son las distintas corrientes literarias que pudieron haber influido, las ideas políticas, las culturas, etc. Por eso, se afirma que esta praxis que define el estatus y procesos de las presencias es “transpersonal” o “pluripersonal” (Mondoñedo, 2011, p. 226). En ese sentido, elanálisis de la enunciación es el análisis de lo real.

- **FANTASMA / FANTASÍA**

No se trata de una entidad verdadera ni falsa. Simplemente existe en la práctica imaginaria y simbólica. El concepto es parecido al del diccionario, pero debemos detenernos en la función que cumple en el esqueleto conceptual lacaniano. Se trata de un recurso que emplea un sujeto para un fin de terminado, en este caso,evitar que una presencia necesaria y desconocida derrumbe la arquitectura simbólica en la que se encuentra envuelto. Es un puente (o una red de puentes)que permite la convivencia con la sociedad, o con la *idea* que se tiene de ella. Es una máscara particular, pasaporte para la fiesta de la vida.

A partir de lo anterior, se puede explicar la fórmula lacaniana de la fantasía. El sujeto presupone que dentro de la estructura de significantes se encuentra una llave luminosa que se debe encontrar para entrar a una suerte de paraíso propioque le ha sido asignado por definición. El problema radica en que ese axioma es, según se deduce de la teoría lacaniana, inherente a la existencia del ente llamado sujeto. Por lo tanto, este último está estrechamente ligado, casi atado por un, literalmente, supuesto deseo. Sin embargo, se perfila como carente de aquella respuesta de la pregunta que le ha sido asignada. Es así como la fantasíaes una respuesta al deseo del Otro, a lo que la estructura simbólica espera del sujeto.

La respuesta a este llamado es la fantasía. Se trata de una doble réplica. Por un lado, para responder la pregunta, primero se debe preparar el terreno para crearla pregunta. Es decir, es necesario que haya a priori un escenario que posibiliteel surgimiento de la interrogante. Retroactivamente, la fantasía cumple esa *primera* función. Por otro lado, se propone una respuesta imaginaria que funciona como un dique que mantiene a raya a un caos que amenaza la red de significantes en cuya

construcción él mismo ha contribuido.

A esta acepción aparentemente negativa de la fantasía, se contrapone una positiva. Tomando en cuenta que la red simbólica en la que nos vemos envueltoses siempre enajenante, a través de la fantasía, el sujeto puede adquirir un estatus ontológico singular. Por eso, Zizek cita el caso de Chuang-tzú, quien soñaba con una mariposa que a la vez pensaba que era Chaung-tzú. Este ejemplo borgeano nos demuestra que el personaje humano estaba en lo correcto. Su imaginación llegó a una máxima expresión: su identificación con la mariposa significa un alejamiento del Gran Otro, a la vez que construcción personal (Zizek, 1992, p. 77).

En pocas palabras, mediante la fantasía, nosotros aprendemos a desear. No se puede desear sin fantasear. Nuestra fantasía coordina nuestro deseo para también es una suerte de respuesta-defensa contra lo que quiere el Gran Otro. Por eso, el tramo final consiste en atravesar la fantasía. Este proceso consiste en reconocer que ese elemento causa de un deseo, señal de un pedido del Otro,nos es más que una puerta a una falta fundamental, al vacío; que detrás de esa luz solo hay oscuridad. Todos los esfuerzos por intentar configurar con un mínimo grado de armonía o congruencia serán en vano. Atravesar la fantasía noes más que aceptarla y reconocer que no existe una consistencia positiva detrásde ella. Por eso, Evans (2007) afirma que el fantasma es una imagen que no contiene un valor intrínseco, sino estructural. Es una imagen insertada en una estructura significante.

- **SÍNTOMA**

Se trata de una señal, en primera instancia, que amenaza a los significantes quelo rodean. Para ser clasificado como tal, es necesario que mantenga ese rango de elemento poco conocido, nebuloso. En consecuencia, si el sujeto logra acercarse al sentido de que aquel ente extraño, este último por definición desaparece, o por lo menos pierde su categoría de síntoma. En otras palabras, se vislumbra un conflicto entre la parte y el todo que no siempre se intenta resolver, porque los síntomas son partes constitutivas del mundo simbólico. Un

ejemplo económico que propone Zizek, es la fuerza de trabajo que vende el proletario. Tal mercancía es difícilmente cuantificable. Por ello, existe lo que se ha llamado la plusvalía (1997). Se trata de un conflicto que amenaza con destruirel capitalismo, pero no lo hace; más bien es parte inherente del sistema.

Se debe resalta que su estatus es significante. Ello quiere decir que en cierta instancia del flujo de lenguaje puede adquirir un significado claramente retroactivo. Se prueba, una vez más, que la verdad, para Lacan, es un productode un proceso analítico y no una característica inherente a un significante. Otra consecuencia que se puede destacar es que al existir un síntoma de incongruencia en el Gran Otro, retroactivamente se lo presupone como un todo armonioso. La rareza del síntoma no consiste solamente en su estatus de elemento desconocido, sino en asumir que se trata de un mensaje encriptado cuyo desciframiento confirmará la lógica aristotélica del conjunto de significantesal que pertenece.

Quizás la más crucial de todas las conclusiones es la relación que se establece entre el síntoma y lo Real. Si bien es cierto este último por definición es impresentable, en el sentido más literal de la palabra (es decir, que no puede aparecer, *presentarse* en el mundo de los significantes), puede ser adherido como un semblante, una apariencia de un *algo* (Evans, 2007). Al respecto, Millerafirma que "el síntoma se debe a un defecto de simbolización, que constituye uncentro de opacidad en el sujeto porque no fue verbalizado, porque no pasó a la palabra y que se deshace en cuanto pasa a la palabra" (Miller, 2015 p. 15).

Entonces, se puede afirmar que existe una contraposición entre los conceptos de síntoma y fantasía. El primero se atiene a la idea de un Gran Otro que goza de su completitud; el segundo, se relaciona con un Gran Otro fracturado, cuya herida necesita sanarse. Asu vez, ambas nociones claves de la enseñanza de Lacan representan dos etapas consecutivas o "focalizaciones", ya que ninguno se omite o abandona del todo, sino que se renuevan.

- **SIGNIFICANTE**

En psicoanálisis, el significante no cambia su concepto, sino su valoración. Sigue siendo el representante perceptible de un objeto designado, pero ahora no está

subordinado a aquello que se llama significado. De acuerdo con Lacan, el elemento más importante de una palabra es esa huella sonora y gráfica e inequívoca llamada significante, partiendo de una visión a la que podríamos calificar como *concreta*. Por eso, "es el nombre, el significante, el que soporta laidentidad del objeto" (Zizek, 1997, p. 17). Se trata de la unidad constitutiva de laestructura simbólica y, por ende, del Gran Otro, la macroestructura simbólica (Evans, 2007). Su valor reside no en sí mismo, sino en la diferencia con los otros elementos de la red. Por eso, un significante no se encuentra atado a un significado unívoco: cambia de acuerdo con el lugar que ocupa en el rompecabezas. Por ende, representa a un sujeto para otro significante.

Por consiguiente, se debe estar atento a aquellos significantes claves que unifican otros significantes. Zizek propone el ejemplo de la Coca-Cola para los estadounidenses; el significante que sobrepasa el significado, además de reunir varios de ellos. Para el caso peruano, se podría mencionar la palabra "Machu Picchu", cuya referencia histórica se ha tergiversado para convertirse literalmente en una *marca*, en el sentido de huella y la acepción económica. No interesa si has visitado o no aquel lugar, ni su historia. Ahora designa a un país heterogéneo, cuyo primer contacto con otra galaxia de significantes es este *punto de acolchonamiento*, es decir, este encuentro arbitrario en un significado determinado con un significante particular (Evans, 2007). Machu Picchu se convierte así en una metáfora totalizadora de Perú, en tanto que obvia la diversidad de significados que implica el significante. Así, muchos peruanos en el extranjero, aunque nunca hayan visitado Cuzco, o tengan relación con el mundo andino, se identifican con la Séptima Maravilla del Mundo.

Otro tipo de significante clave es el *designante rígido*. A diferencia del anterior, este no unifica significados, sino que los condiciona. En otras palabras, actúa como un punto de referencia invariable, ineludible, que agrega nuevos semas. Estos últimos determinarán, incluso, la diferencia ideológica de las palabras. Zizek propone el ejemplo de *Comunismo*. Para los comunistas acérrimos este significará la evolución histórica de la democracia capitalista, mientras que paralos liberales es muy probable que signifique exactamente lo contrario: retraso. Nioimporta a qué referencia apunte este significante Comunismo. Tanto para los comunistas como para los liberares el significado no va a variar.

- **LO IMAGINARIO**

Es el mundo de lo sensible, de lo perceptible, de aquello que el común de la gente suele denominar como lo real, en tanto que puede ser captado por uno denuestros cinco sentidos tradicionales (Evans, 2007). En cuanto al sujeto, lo imaginario se refiere a la relación entre el yo y su imagen especular (la autopercepción). El caso más emblemático es el bebé que por primera vez se observa en el espejo. Entonces toma conciencia de su cuerpo completo y autónomo. A su vez, indefectiblemente es otro en tanto *posibilidad* de un otro. En ese sentido, Lacan enfatiza conceptos como el estadio del espejo, experiencia de umbral que claramente deriva tanto en identificación como en alienación, o, incluso, narcisismo. Otras nociones claves son totalidad, síntesis, autonomía, dualidad… Todas ellas tienen en común cierta inclinación o esperanza de armonía o incluso perfección.

El estadio del espejo es el acto de reflejarse en una imagen contradictoria. Por un lado, esta última se trata de un otro unitario; por otro lado, ese reflejo es idéntico al sujeto. Ello quiere decir que logra encontrarse en el espejo (alcanzarsu identidad) a la vez que se reconoce en una imagen extraña (en tanto nueva).De esta manera, se configura una suerte de enajenación.

Desde el punto de vista de lo imaginario, pueden reformularse conceptos clásicos del psicoanálisis freudiano como el súper yo, que ya no es más el agenteque obnubila el inconsciente o que mantiene fuera de peligro a la conciencia decualquier acto fallido. Ahora su función consiste en “anular todo aquello que no puede integrarse a una construcción imaginaria” (Zizek, 1992, p. 66). Si exageramos, pero sin faltar a la verdad, se podría afirmar que el súper yo podría ser un protector del inconsciente (que ya no se encuentra dentro de nosotros, sino fuera), como un guardián que lo defiende de aquello que no concuerda consu lógica.

- **LO SIMBÓLICO**

Si el reino de lo imaginario es lo subjetivo en tanto que instintivo, así como la naturaleza en tanto proceso fenoménico, lo simbólico es la vez vía de comunicación con lo exterior y la estructura de este último. El hombre necesita de una herramienta para no morir en el caos endógeno o exógeno. Por eso, emplea lo símbolos al mismo tiempo que los símbolos lo emplean a él. De ahí que Lacan profundice en esta dimensión del ser humano en gran parte de su obra. Recordemos que el sujeto está representado por un significante.

Lo simbólico es una función lingüística, ya que el intercambio de significantes entre sujetos se hace a través de palabras. Es decir, el intercambio simbólico por antonomasia es la comunicación, pero no al revés, puesto que el lenguaje involucra también una función imaginaria y real. Asimismo, las instituciones sociales son simbólicas, aunque no necesariamente estén construidas conpalabras. Todo lo que conocemos como cultural, todo lo creado por el hombre en comunidad, es simbólico. En ese sentido, intentando socavar la institución misma del psicoanálisis, y cualquier teoría, crea un concepto que agrupa a la superestructura cultural: “el gran Otro”.

No se trata solo de un concepto académico, puesto que abarca más que ello. Podríamos homologarlo con la idea de “referencia”, pero no es tan específica como lo puede ser el libro del cual se ha extraído una cita ni tan universal que anule las diversidades. Se trata del requisito indispensable para que se ejecute un flujo de mensajes, ya que, en tanto intercambio de símbolos, deben existir ciertas ideas previas, interconectadas, almacenadas y estructuradas. De esta manera, el gran Otro es el soporte estructural y semántico de todo diálogo, o al menos su posibilidad. Por eso, Miller afirma: “Hablo a los que están aquí y le hablo también a la coherencia que intento mantener” (2015, p. 18). El alumno deLacan incluso llegará a afirmar que la Lengua habla a través de nosotros, lo que

equivale a decir que no nos quedan más opciones que las que nos propone esegran Otro (La Lengua).

Sin embargo, de lo anterior no se puede deducir que el Gran Otro sea un ente netamente externo, puesto que implica consecuencias previas en la estructura

imaginaria del sujeto. Más que un contexto histórico, se trata de un marco ideológico que condiciona nuestras creencias, y por tanto, nuestro destinocultural. Zizek aplica esta deducción en actos concreto -y fundamentales- del serhumano como el rezo. Para el filósofo esloveno, la mayoría de las personas se distraen al momento de orar, pero ello no les preocupa, ya objetivamente están orando, tanto a la vista del gran Otro (en este caso la sociedad) como para en su libro de cuentas imaginario (Zizek, 1992). Es un ojo gigante que se encuentradentro y fuera del sujeto. Por ejemplo, el imperativo "ser exitoso" devora cualquier sentido ético de la palabra para derivar en obtener dinero sin importarlas formas. La atmósfera consumista no solo se encuentra cruzando la puerta del hogar, sino en la propia conciencia.

En este punto, se debe distinguir entre identificación imaginaria e identificación simbólica. La primera consiste un pretender encontrar una similitud con aquello que queremos ser o hacer, una mirada en primer grado. La segunda se trata deuna mirada en segundo grado, ya pretende identificarse con aquella instancia que observa lo que queremos copiar. De ello, se deduce que a segundadetermina a la primera. Simplificando, en el primer caso, se podría decir que, enla mayoría de los casos, queremos ser como el gran Otro quiere que seamos; enel segundo caso, nos damos cuenta de que alguien nos observa y podemos elegir contrarrestar ese mandato. Ahora bien, pocos logran ejecutar ese giro simbólico.

El ejemplo concreto que propone Zizek es una película que hace referencia a Casablanca: "Sueños de un seductor", de Woody Allen. El protagonista de esta última se identifica positivamente (es decir, en sus cualidades) con el de la primera. Después de un matrimonio frustrado, su objetivo es conquistar a una mujer con la misma facilidad con que lo hizo su "maestro", quien en escena aparece como una suerte de fantasma. Al final de la película, logra se objetivo, pero no queda satisfecho. Siente que ahora es un ser autónomo que puede conseguir sus objetivos a su modo. Tal es así que al final termina identificándose

negativamente (con los defectos) del protagonista. Su objeto ya no es convertirseen el protagonista de Casablanca, sino asumirse como un sujeto que tiene una misión que cumplir. Es decir, se identifica con la función asignada: es conscientede su lugar en la estructura simbólica.

- **LO REAL**

Todo ha quedado listo para presentar la categoría que caracteriza la última etapade la enseñanza lacaniana y la que va a ser la piedra angular de esta investigación. Se trata de lo real, una instancia que clásicamente se define como aquello que escapa al proceso (al parecer inexorable) de la simbolización (Zizek,1992). De esto último, se puede deducir un silogismo representativo: que la realidad no es lo real. Es decir, lo que conocemos como realidad, tangible tanto cognitiva como concretamente, pertenece a lo simbólico o, en la mayoría de loscasos, lo imaginario.

Entonces, obedeciendo a su naturaleza, no queda otra opción que explicar lo real mediante representaciones simbólicas. A continuación, resumiremos tresejemplos que nos propone Zizek, de acuerdo con las características que más adelante puntualizaremos. El primero de ellos se refiere al Titanic, más el hechohistórico que la película. El filósofo esloveno se pregunta por qué este suceso nos aterra, para lo cual propone tres respuestas. En primer lugar, desde el punto de vista de lo imaginario, se puede decir que la muerte trágica de muchas personas de distintos estratos sociales en el barco más grande de la época es suficiente para conmocionar a la comunidad mundial.

En segundo lugar, desde el punto de lo simbólico, el exceso de interpretaciones refleja la existencia de cierto goce intelectual. Sin embargo, la respuesta con la que Lacan se siente más cómodo parte desde el punto de vista de lo real. SegúnZizek, lo que más aterra del Titanic es su condición de resto hundido que ya no puede ser presentado y menos representado. Esto quiere decir que su introducción en la red simbólica de la realidad, de lo que existe, es ya imposible.Se trata de una mera posibilidad -pero no la concreción- de significados, así

como la consecuencia de una proliferación de ellos, de los posibles significadosque se le otorgó cuando el Titanic estaba completo.

El segundo ejemplo se trata del concepto de democracia. Desde el punto de vistade lo imaginario, puede ser utilizado tanto como por la derecha como la izquierda(Zizek está más de lado de este último). Los partidarios de la primera tendenciapolítica izarán una bandera con la siguiente inscripción: socialismo o libertad (democracia).

Por otro lado, los partidarios socialistas afirman que la derecha defiende una falsa democracia, puesto que, en realidad, se fabrican leyes que protegen el fraude a gran escala. En otras palabras, es claro cómo se puede saturar, incluso de significados opuestos, un mismo significante. Desde el punto de vista de lo simbólico, se pueden describir las instituciones que la conforman como significantes más allá implicancias concretas en un contexto determinado.

Desde el punto de vista de lo real, la democracia es un instante de armonía, ya que en cualquier momento puede resquebrajarse. Es una arquitectura simbólica constantemente amenazada, no tanto por las ansias tiránicas sobre lo que recaeel papel de conformarla, sino por lo inestable de su significado. Hay un periodo inherente, y por lo tanto inexorable, donde lo real, *su* real, asomaba: es la épocade elecciones. Esa etapa infunde en los electores y la prensacierta preocupación por lo que vaya a ocurrir. Puede que se elija a un pésimo candidato que termine con la democracia o que la situación política sea tan agitada que sea aprovechada para se produzca un golpe de estado por parte unmilitar nostálgico.

Ahora bien, si lo real es aquella cosa en sí que no puede ser transcrita en ningúntipo de código secreto ni otro lenguaje, es justo que nos preguntemos cómo se puede aprehender tal concepto. Para ello, se debe estar atento a cualquier tipo de deformación o en defecto en la presupuesta armonía simbólica. Siempre hayuna pieza que falla, una regla que no se cumple, una amenaza cercana.Entonces, por un lado, lo real es una construcción a posteriori; es decir, solo puede ser deducido mediante el análisis (Zizek, 1992). Por otro, es claro que la única manera en que puede rastrársele es mediante sus efectos. El ejemplo gráfico es la idea de “Dios”, que para dirigir el mundo no necesita “existir” (estar presente física o simbólicamente). Sin embargo, Zizek no propone otra alternativa: “inscribir esta imposibilidad, podemos ubicar el lugar que tiene” (1992, p. 25). No ahonda mucho sobre este punto, aunque es coherente deducirque se es posible dar testimonio de lo real. Esta es una de las características sobre la cual vamos a ser hincapié al momento del análisis.

Para un mejor entendimiento de este concepto tan escurridizo, vamos a describir cinco características principales de acuerdo con Zizek (1992).

En primer lugar, lo Real es un núcleo y a la vez un resto. Por un lado, es esa roca

dura que se resiste a la transcripción o aparición en el mundo simbólico. Porotro lado, su estatus ontológico es gaseoso, ya que no se asienta en un espaciocognitivo preciso. En segundo lugar, puede adjudicársele a esta idea unavaloración positiva, así como negativa. En el primer caso, es una unidad cerradadonde no falta nada. En el segundo caso, se asomacomo una abertura en la estructura simbólica, un agujero negro es el espacio congruente de los significantes. En tercer lugar, lo Real puede ser una cosa corporal, así como lógica. Por un lado, puede ser aquello que obstaculice el funcionamiento inconsciente de nuestro cuerpo, como un paro cardiaco. Asimismo, en este caso lo real se entiende como aquella parte del cuerpo humano en oposición a su estatus simbólico e imaginario. Evans (2007) proponeel ejemplo del falo real que vendría a ser el pene físico más allá de lo que pueda simbolizar para una cultura determinada o lo que pueda pensar una persona en particular.

En cuarto lugar, lo real es una entidad en sí misma y a la vez son las propiedadesde esa entidad. Ello se aplica a raíz de su propia naturaleza. Como no adquiereestatus de significante, cuyo valor está en la diferencia con otro significante, el atributo de lo real recae en él mismo. Por otro lado, como no puede aparecer enninguna parte de la estructura, sino solo asomarse, lo real es, desde el punto devista de lo simbólico, solo sus efectos. Por último, lo real no puede ser inscrito, pero puede ser *lo escrito*. Con ello nos referimos a que las palabras, en tanto significantes, no están en la capacidad de representar lo real, pero las palabrasen tanto objetos, en tanto hecho casi físico, en cierto contexto, adquiere la categoría de real.

Juan Manuel Martínez (2019) lo explica muy bien cuando propone el ejemplo deuna casa. Se pueden modificar los espacios, los colores, pero nos el plano queestá escrito en lenguaje matemático, como las fórmulas del propio Lacan. Estasno son representaciones, sino unidades anteriores a cualquier realización. Se encuentran *escritas*, sin ser la traducción de un referente. Más bien son entidades sólidas en tanto que *fijadas* en cierta coordenada y, por lo tanto, son inamovibles.

- **EL SUJETO**

La principal característica del sujeto lacaniano es su naturaleza simbólica[16], en oposición a la idea de "persona de carne y hueso" (o de "yo") que se encuentra más relacionada a lo imaginario. Desde ese punto de partida, siempre está unidoa un significante para pertenecer a la red. En consecuencia, al ocupar ese lugar,está llamado a relacionarse con los otros significantes y cumplir con cierto mandato que no necesariamente está ligado con él mismo, sino que es producidopor esa telaraña en la que se encuentra atrapado. Por eso, el sujeto se preguntacuál es esa misión que supuestamente tiene que cumplir: qué es lo que el gran Otro desea de él. No obstante, por lo general, "el Otro se dirige a él como si poseyera la respuesta a la pregunta de por qué tiene ese mandato, pero la pregunta no tiene, claro está, respuesta. El sujeto no sabe por qué está ocupando ese lugar en la red simbólica" (Zizek, 1992, p. 156). La gran literatura se hace responsable de esta pregunta. MDSP es un ejemplo de ello.

El ejemplo de Zizek propone es "El príncipe Hamlet". Este personaje deviene en sujeto cuando se reconoce como el destinario, el receptor es escogido del mensaje, de la misión impuesta en su mundo simbólico. Él no ha decidido ser el vengador del padre y menos el justiciero de su madre. No sabe por qué ha sidodesignado como tal. He ahí que tiene más sentido la pregunta ser o no ser. Es una pregunta por lo real, ya que la estructura significante se resquebraja. Reflejala vieja lucha entre el sujeto y el gran Otro. Al primero, para que continúe siendo tal,no le queda más que cumplir con su misión, aunque no comprenda el fundamento. Por eso, "…el sujeto no es una pregunta, es una respuesta, la respuesta de lo Real a la pregunta que plantea el gran Otro, el orden simbólico (…). El sujeto es el vacío de responder a la pregunta del Otro" (Zizek, 1992, p. 232).

Por eso, la idea de libertad es altamente cuestionable. De lo que se trata es de escoger entre opciones ya propuestas por el gran Otro; es decir, no es más queuna

[16] Cuando analiza el cuento La carta robada de Poe, Lacan menciona al respecto: "Por eso hemos pensado ilustrar para ustedes hoy la verdad que se desprende del momento del pensamiento freudiano que estudiamos, a saber, que es el orden simbólico el que es, para el sujeto, constituyente, demostrándoles en una historia la determinación fundamental que el sujeto recibe del recorrido de un significante" (2009, 24).

falsa elección. Entonces somos *libres* dentro de un *marco* que,paradójicamente no nos deja ser totalmente libres. Esta ilusoria decisión se presupone. Siguiente esta línea, se puede criticar la idea personalista de la pobreza: “el pobre es pobre porque quiere”. Desde un perspectiva social-lacaniana, se trata de una falacia. El sujeto pobre, se encuentra atrapado dentrode posibilidades significantes donde, según la lógica general de la red, casi siempre va a terminar. En el caso peruano, esas leyes invisibles que determinanla unión de significantes son la corrupción, el nepotismo y la desigualdad.

Otra característica del sujeto lacaniano es que siempre está escindido, dividido.Con respecto a esta idea, encontramos dos interpretaciones. Por un lado, Zizek(1992) afirma que en el sujeto hay algo “éxtimo” (en él, pero más que él), que lohace desear y la vez aborrecer. Por otro lado, Evans (2007) piensa que, en cuanto al lenguaje, el sujeto se encuentra tanto en los enunciados, como en la enunciación. Por eso. se habla de sujeto de los enunciados y sujeto de la enunciación. En consecuencia, el sujeto siempre está escindido. En otras palabras, el sujeto es un efecto el del lenguaje. Además, tomando en cuenta la acepción jurídica, se entiende que el sujeto está supeditado al orden simbólico yes responsable de sus actos, es decir, de sus enunciados.

En tanto, también siguiendo a Lacan, Marcos Mondoñedo refiere que precisamente el sujeto es “ese vacío de diferencialidad significante, difícil de serrepresentado” (Mondoñedo, Vargas & Calle, 2013, p. 19). En otras palabras, volviendo a Evans, diremos que el sujeto vendría a ser esa intersección entre los enunciados y la enunciación. En ese sentido, como no hay una relación lineal entre estas dos dimensiones, ya que no son equivalentes, el sujeto puede ser calificado también como un “resto objetal”. Sin embargo, no se debe perder de vista su rol activo, es decir, como aquella instancia que produce significaciones.Por eso, dice Miller que “es este sujeto el que a continuación pone en acción a un significante en su relación con los otros significantes” (Miller, 2015, p. 54).

- **EL PEQUEÑO OBJETO a**

Este concepto suele ser confundido con lo real, puesto que sus distintas

definiciones lo acercan a esa tercera dimensión lacaniana explicada en líneas anteriores. En síntesis, se podría decir que el pequeño objeto a es aquel elemento de naturaleza positiva (es decir, que no define por su ausencia), que encarna lo real en tanto que es un nexo con esta dimensión. No es precisamente lo que se desea, sino el motivo por el cual se desea: la causa del deseo. Por eso, Zizek dirá que se trata de un semblante que representa la falta constitutiva del sujeto y, por tanto, del gran Otro.

En consecuencia, esta categoría se encargará de desarrollar las característicasde lo real en las dimensiones simbólica y imaginaria. Por un lado, se trata de unpunto en que el constructo simbólico falla, en el cual hay un cortocircuito entre la enunciación y los enunciados. De ahí que sea una suerte de puerta *falsa* de acceso a lo vacío de lo real. Por otro lado, se trata de un exceso imaginario, queproduce un goce. Zixek propone como ejemplo el discurso de Stalin en el funeralde Lenin, donde menciona que los comunistas portan "algo especial" que nadiemás tiene. Este objeto causa del deseo es un plus que no puede ser simbolizado.Al respecto, Evans afirma que "este concepto se inspira en la idea marxista de la plusvalía; *a* es el exceso de goce que no tiene valor de uso, pero que persistepor la pura justificación del goce".

- **TYCHÉ**

Este concepto se relaciona directamente con la enunciación. Se trata una especie de causas que, a partir de Aristóteles, explica Marcos Mondoñedo (2011). Plantea el filósofo griego tres tipos de agentes causales. El primero es lacausa necesaria: razón que indefectiblemente produce un efecto específico; porejemplo, que un objeto sea atraído por la fuerza de gravedad. El segundo es la causa posible, que describe lo que *por lo general* sucede; por ejemplo, que unestudiante aplicado apruebe un curso.

Finalmente, se encuentran los agentes contingentes; en otras palabras, las causas indeterminadas. Este último génerose subdivide en dos especies. Por un lado, algunos hechos son producidos por causas irracionales. Estos son llamados *espontáneos*. Por otro lado, ciertos hechos únicos y singulares se producen espontáneamente dentro de opciones elegibles a partir una instancia con la

capacidad de elegir (la enunciación). En otros términos, estos elementos singulares son productos de un conjunto de circunstancias (Mondoñedo, 2011). Por eso, Marcos Mondoñedo considera queeste concepto ayuda a "describir mejor el nexo entre la significación y lo real" (2011, p. 197).

- **MODOS DE EXISTENCIA**

En este punto, debemos volver al concepto bisagra que une al psicoanálisis y semiótica: la enunciación. En semiótica, a pesar de la maquinaria de conceptosque se derivan interminablemente de unos de otros, parte de que no todos los sentidos de un texto se encuentran terminados o concluidos en la superficie. Existen otras voces embrionarias que ha quedado a medio hacer o a medio camino, o, mejor dicho, a medio significarse. Todos estos modos de existencia conviven en el discurso y revelan una dinámica de movimiento de significaciones.Incluso, Jaques Fontanille, afirma que se tratan de una necesidad epistemológica (2001).

Se propone cuatro modos de presencia. El primero es el realizado y designa a todos los entes señalados directamente en discurso. Por ejemplo, si se dice que"El último Poeta Joven del Perú escribe con un estilo vallejiano" hace referenciaa aquel joven artista que ha ganado un premio y cuya representación es cabal en el mundo simbólico que despliega el texto. El segundo modo de presencia, elactualizado, son todos aquellos significantes que se activan detrás de lasreferencias realizadas en su totalidad. Son como entes latentes que despiertan como un eco desde el mundo del gran Otro. En el caso anterior, diríamos que Vallejo ha sido traído a colación (a este devenir de signos linguísticos) pero no se encuentra complemente *presente*.

El tercer modo, el virtual, corresponde a todas aquellas extrapolaciones que nosotros podemos inferir a partir de lo realizado y su relación con lo actualizado. Según Fontanille (2001, p. 59), son "todos los actores que se pueden corresponder con esta definición". Aplicando esta categoría al concepto anterior,podríamos decir que todos los otros jóvenes poetas peruanos *podrían* escribir como Vallejo de acuerdo con sus capacidades y voluntades. Por último, el modopotencial consiste en "el esquema de comportamiento que implica y que caracteriza la categoría" (ídem). En otras palabras, a las distintas posibilidades que pueden desprenderse

desde lo realizado y actualizado. Con respecto al ejemplo anterior, son las distintas acepciones que pueden suscribirse por “estilovallejiano”: ¿lo expresionista?, ¿la ausencia de imágenes?, ¿la preocupación social?, ¿la tensión entre un estilo culto y otro coloquial?, etc.

2.4. MÉTODO SUSTRACTIVO

Todo este conjunto de conceptos que hemos escogidos con fines analíticos deviene un método que implica tres operaciones dialécticas: la primera es aparentemente opuesta a la segunda y la tercera resulta ser una síntesis.

El primer paso consiste en agostar todas las posibilidades de sentido de acuerdocon lo planteado por las presencias realizadas y sus implicancias actualizadas. Esta medida nos permitirá discernir qué grandes Otros se encuentran actuandoen la producción de significantes y a la proyección de un sujeto. En otras palabras, se sistematizarán deducciones significativas verosímiles de acuerdo con la propia lógica del texto y se estudiarán las condiciones en que ellas se producen. Además, se tomarán en cuenta las repeticiones y su singularidad.

El segundo paso se trata de ubicar en esa lógica aparentemente armoniosa una posibilidad de una interrupción, de una falla, de un agotamiento o de una ruptura en el gran Otro, o los grandes Otros, aunque no cesa de no formar parte de las lógicas de representaciones. Es oquedad no es más que la confirmación de la presenciadel sujeto, “aquella que había comprometido al sujeto a ofrecer su propiacastración como garante” (Mondoñedo, Vargas & Calle, 2013, p. 33). Dicho de otro modo, para que haya discurso, este ha debido ser producto de una falta, o una pérdida fundamental en términos psicoanalíticos, que lo hace singular. El último paso se produce casi por inercia. Se tratará de ubicar los rastros de lo realy se representación en el campo de lo realizado, es decir, los significantes tíquicos.Nos concentraremos en esa ausencia de sentido y sus implicancias significativas.

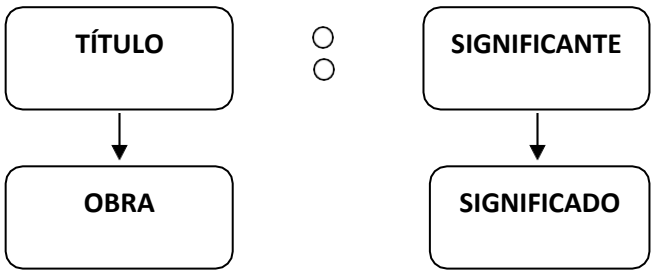
CAPÍTULO III: LA ENUNCIACIÓN EN MAGISTRAL DEMOSTRACIÓN DE SALUD PÚBLICA

En el presente capítulo, se aplicará la teoría explicada en el anterior con ayuda de ideas provenientes del primero. El objetivo es rastrear la presencia de lo real ysu relación con la enunciación. Se divide en tres partes. En la primera de ellas, para facilitar el estudio, se divide MDSP en segmentos tomando en cuenta las características tanto de cuento como de ensayo que el propio texto presenta. En la segunda, se rescatarán las categorías lacanianas para deconstruir posibilidad de significación. En la última, se plantea una tentativa poética vallejiana.

3.1. EL TEXTO EN SUS PARTES

3.1.1. EL TÍTULO

El título de un texto puede ser considerado como una huella de su enunciación. Simbólicamente pertenece y a la vez no pertenece al "cuerpo" del texto. El *título* es su *nombre*, su *significante*. Es el vínculo con el mundo simbólico. Algunas obras carecen de nombre, pero también encontramos otros cuyos nombres (títulos) no se encuentran en el tesoro de los significantes, como es el caso de "Trilce". El siguiente esquema resume esta idea:



Asimismo, los títulos cumplen funciones semánticas: completan el sentido de texto o lo esclarecen. Incluso, a veces una creación literaria, sin el título asignado por el autor, no se comprendería en absoluto. Recordemos el famoso poema de Juan Gonzalo Rose titulado "Los malos poemas", que empieza con los siguientes versos: "No los destruyas. / No los eches / al pozo de los cielos.". Cuando se inicia la lectura, sabe que a quienes no debe "destruir" ni "echar al pozo de los

cielos" es a "los malos poemas". El título no es el primer verso, pero funciona como una llave que ilumina su sentido. Si este poema, en particular, nocontara con ese título, definitivamente no habría trámite con el Otro.

Hay que anotar que en esta etapa de César Vallejo puede rastrearse una suerte de “conciencia rotular”, ya que antes, en LHN, salvo algunas excepciones, los títulos de los poemas eran meros fragmentos o repeticiones de los enunciados (por ejemplo: “Los heraldos negros”). En cambio, en su etapa vanguardista, Vallejo toma conciencia de la relación entre la “masa poética” y el rótulo encargado de señalarla en el mundo simbólico. Es tan radical el cambio, que el título de aquella nueva génesis es una palabra nueva, sin relación enunciva con los textos, pero, naturalmente, sí una relación enunciativa. No deja de ser sintomático que Vallejo haya titulado “Trilce” a un poema que, estratégicamente, no fue incluido en el libro del mismo nombre. Se trataría de una redundancia poética. El libro apunta a ser un solo poema, una sola masa, casi informe, cuya lógica principal sea el despliegue mismo de las palabras.

Después del presente análisis enunciativo, el título ya no se tornará “enigmático” como lo cree Neale-Silva (1987, p. 268). El “estado o condición de alguien que aparece en el relato” es la condición de artista del personaje principal. Es cierto, “no es una alusión al buen funcionamiento del cuerpo en general”, pero tampoco se refiere a “la capacidad de expresar naturales inclinaciones y, en particular, el impulso sexual” (Neale-Silva, 1987, p. 276). Nos parece una lectura demasiado literal de los enunciados. Esta interpretación no ayuda a construir un significado, ni ha desmembrar uno previo.

Para explicar el título del texto, es necesario recurrir a otros escritos vallejianos –que forman parte crucial de la (su) enunciación. En el capítulo anterior, explicamos cómo estos textos nacen de un periodo altamente reflexivo de Vallejo, un momento en que el poeta, después de *Trilce*, decidió meditar continuamente sobre su propio quehacer. Por eso, no hay que olvidar que

debemos atenernos a aquellos escritos para explicar mejor la relación entre el título y el texto en sí de MDSP.

Sin dejarnos llevar por un orden lógico, empecemos analizando la tercera palabra del título. En el libro donde la PUCP recopila todas las cartas de Vallejo,al final, podemos encontrar una postal del poeta que se refiere a una obra de Xavier Abril:

> ¡El conjunto es tan vital, tan humano, tan poético! Una gran fuerza pulmonar circula por cada verso, una fuerza pulmonar, sanguínea, desbordante del calor material de la vida. ¡Qué aire! ¡Qué amplitud! ¡Quéprepotencia tonifica y enciende, exalta y hace bien! Desborda en él la salud encrespada y tranquila al mismo tiempo de los aedos primitivos (Vallejo, 2002b, p. 409)

Entonces, es claro que dentro del léxico vallejiano el término "salud" parte del terreno de lo biológico para arribar al campo artístico (a una ética y estética, inseparables para Vallejo). No se refiere a la *salud física* del poeta, sino a su salud *como* poeta, a si su órgano artístico funciona como él lo desea, si un equilibrio reina entre su ética y estética. Extrapolando, diríamos que los poetas "enfermos" serían aquellos inconsecuentes con su propia poética. Ser poeta, entonces, es una condición total, más allá del arte. Estamos ante una ética- poética[17].

Por otro lado, la palabra "Pública": posibilita dos interpretaciones: la una como una suerte de ubicación del poeta en el rompecabezas de la sociedad. Es decir, haría referencia al poeta que forma parte de una sociedad y no se encuentra fuera de ella. Tambiénpuede ser que el artista presente una poética propia y coherente, y así sea fiel a sí mismo, es decir, cumpla correctamente su función de poeta. De esta manera, el artista "colabora" con la sociedad, según el concepto de "justicia" impuesto en el mundo occidental por Platón: cumplir cada uno su función[18]. El

[17] No debemos olvidar que, en el primer capítulo, revisamos cómo César Vallejo apuntaba a la misma idea de "salud" en el artículo que lleva precisamente el nombre "Contra el secreto profesional: apropósito de un libro de Pablo Abril de Vivero".

[18] "Libro 7" de *La República*.

bienestar de la sociedad depende del correcto accionar de los ciudadanos, de acuerdo con su función específica para con la sociedad.

Ambas interpretaciones no son opuestas, sino, más bien, complementarias. El artista puede encontrar un lugar en la sociedad porque ha aportado a engrandecerla. El artista *participa* en la sociedad sí y solo sí haya cumplido con la función de criticarla, de hacer pensar a los ciudadanos. Como artista, como poeta, no habríaotra de manera de tener un lugar en la sociedad. Creemos que no se refiere soloal campo intelectual como al más amplio, sino a todas las facetas del hombre, ya que se trata de una poética, entendida como definición esencial. No se plantea una dicotomía entre intelectuales y "las gentes" como lo sugiere Neale-Silva (1987, p. 276).

"Demostración" acerca más a MDSP al género del ensayo. Nos da entender queel texto a continuación va a proponer una hipótesis que luego, posiblemente, será verificada. Así, nos alejamos más de lo que podría ser un "cuento", o quizálo acerca más bien al cuento "premoderno", que pretendía demostrar unahipótesis, como las fábulas. En este caso, se va a demostrar que el poeta cumplecorrectamente su función y, por lo tanto, colabora con la sociedad. No se trata de una simple transmisión o exposición de información, como lo plantea Neale- Silva (1987).

La última palabra que analizaremos -en realidad la primera- alude al poeta mismo, y no a ningún tipo de magisterio como lo cree Neale-Silva (1987). No haynada que justifique al narrador como un "expositor" o "magister capaz de discutir algo debidamente". Lo único que particulariza al narrador es su estatus de escritor y, por lo tanto, de artista. Por eso, MDSP es una derrota, pero en el planode los enunciados, donde no se puede decir el decir mismo, no se puede enunciar la enunciación misma y, en consecuencia, no se puede desemantizar completamente los enunciados (ambos movimientos en relación dialéctica). Sinembargo, en el plano de la enunciación, se puede hablar de una victoria"magistral" puesto que se ha demostrado ser capaz de tramitar con lo real, que en este caso es la lengua misma, como lo veremos más adelante.

Se trataría de una exacerbación de su calidad de poeta, aquellas ínfulas no poco

comunes en Vallejo. Recordemos los versos: “Me gusta la vida enormemente (…) / y repitiendo: / ¡Tanta vida y jamás me falla la tonada! / ¡Tantos años y siempre, siempre, siempre!”. Es decir, en el plano imaginario, el poeta es consciente y expresa que goza de una salud pública *como* poeta. Es más: que nunca estuvo enfermo. Solo de esa manera puede gustarle la vida *enormemente.* Nunca le ha fallado la tonada de la enunciación, el punto de partida, el lugar de donde habla.

El poeta se siente superior a cualquier otro poeta y, por lo tanto, su poética será *superior* a la de ellos. Es factible preguntarnos quiénes son aquellos otros. La respuesta no es difícil. Tal como lo revisamos en el primer capítulo de este estudio, en la tercera década del siglo XX, dos tendencias poéticas, en general, dominaban el ambiente cultural: la vanguardia y todas sus ramificaciones; y la poesía socialista de los rusos. MDSP es, entonces, la prueba certificada de una poética superior a cualquiera.

Para reforzar esta hipótesis secundaria (que, sin embargo, será fundamental para lo que se vendrá), recordemos el famoso poema de *Trilce* (LV) donde Vallejo marca una diferencia fundamental entre el Simbolismo (y con él su hijo el Modernismo) y una etapa que va más de la Vanguardia, digamos una vanguardia propiamente vallejiana. “Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza” es un verso de corte modernista que se verá sepultado por aquellos versos “antisépticos” de Vallejo. En ese sentido, sus ensayos-artículos dibujan una línea –imaginaria- entre la figura “Vallejo” y los escritores de inicios del siglo XX.

Finalmente, daremos una mirada brevísima a un punto que se encuentra dentro y fuera de las palabras del título, pero que nos pueden dar una luz para entender a él y al texto. Nos referimos al ritmo del título. Gracias a que está conformado solo por palabras agudas y esdrújulas se obtiene un ritmo altisonante, que nos remite no a la prosa, que también puede tener un ritmo, aunque no altisonante, sino claramente a la poesía. Es más, si hacemos el ejercicio de tomar cada palabra como si fuera una sola sílaba, resulta que la palabra final que se forma es una aguda. Las tres primeras –sin contar con la preposición “de”- son homogéneas, puesto que todas son agudas. Solo la última es esdrújula. De esta manera, se produce un *golpe* final agudo, lo que agrega una sílaba imaginaria en el cerebro del lector. En esta armonía

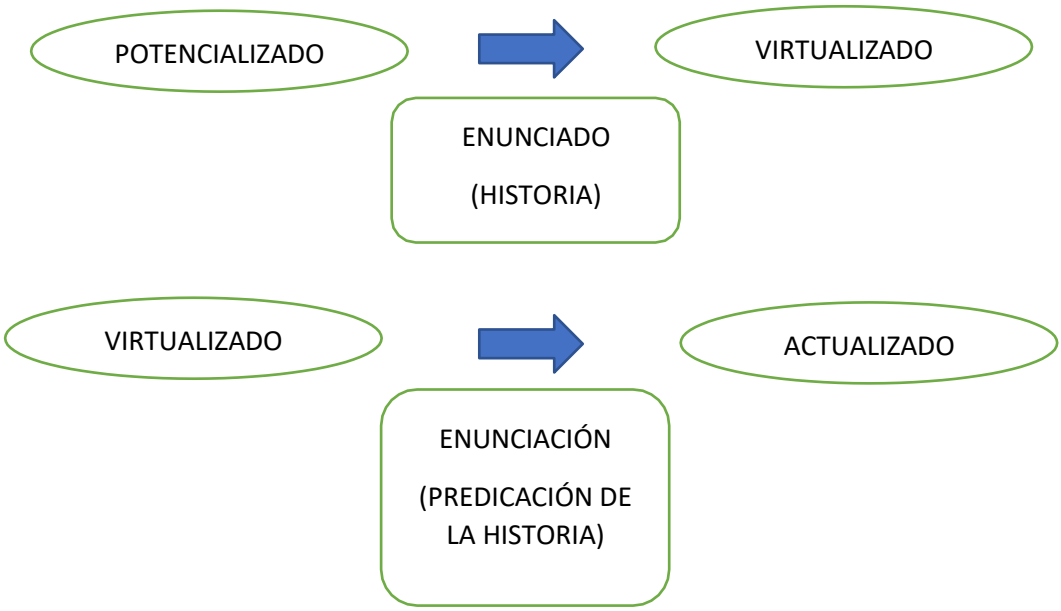
acústica, radica el trasfondopoético del título.

3.1.2. EL PROBLEMA

En este punto, se puede discutir si MDSP puede considerarse un cuento o un ensayo. Más precisamente: ¿cuánto de cuento y cuánto de ensayo encontramos? ¿Qué implica la mayor o menor influencia de cada género literario? Se debe recalcar que el objetivo de esta tesis no es encajar el texto enuna categoría literaria determinada, sino o descifrar las implicaciones de la referencia a determinados elementos en la praxis de la enunciación.

Decimos que este punto es clave, ya que aquí se determina cuál es el objetivo general del texto. Si partimos de la noción de “cuento” que en ese contexto predominaba, podemos decir que en MDSP no hay una historia cuyo misterio setrata de resolver. No se “dice” la historia, no se la enuncia. Se decide, desde la enunciación, no decirla, dejarla en el campo de lo virtual. El cuento clásico, sea el tema que trate, apunta a un problema de los enunciados, mientras que MDSP se refiere al mismo acto enunciativo. La historia es solo una posibilidad de muchas,una posibilidad que nunca será segregada al campo de los enunciados.

De acuerdo con lo analizado, la transformación tensiva que se puede obtener esla REORGANIZACIÓN, puesto que en el texto se representa la posible EMERGENCIA de la enunciación, la posible presentación del acto de decir. Asimismo, se representa la DESAPARICIÓN, en este caso, de la "historia" que se pretendía contar, su disolución en una estructura virtual. La pregunta que se deduce es la siguiente: ¿qué es lo que se pretende reorganizar? Nosotros creemos que se pretende reorganizar un modo de crear poesía: (debería)desaparecer la poesía vanguardista y emerger la poesía autóctona de América Latina.



Mientras que en los cuentos clásicos el objetivo consiste en desentrañar los misterios *dentro* de la historia, en el texto de Vallejo no se resuelve nada *en* la historia, sino *la* historia misma. No se resuelve el contenido de aquella historia, sino ella misma en su más puro estatus significante. Es decir, no interesa lo quediga la historia, el decir *de la* historia, sino *el decir la* historia. He aquí la primeramuestra de la enunciación puesta en acto.

Ahora bien, es indispensable discutir la categoría de aquello que se quiere contary que, hasta ahora, hemos llamado "historia". Se aclara (y Neale-Silva también lo enfatiza[19]) que no se intenta "esclarecer" un hecho, tampoco se trata de transmitir el recuerdo más fidedigno de aquel hecho. Se trata de la "traducción" de la *emoción* que produce aquel recuerdo del hotel de Niza. De todas formas, en el mismo discurso de MDSP, se aplica el nombre de "historia" tanto al hechocomo a la emoción que produce ese hecho.

La apuesta por aquella tercera posición es coherente con la decisión enunciativade *no decir la historia*, ya que, ahora sabemos, no se trata de una *historia en sí*,sino de una historia cuyas consecuencias son, al parecer, inefables. No se trata,entonces, de una secuencia de acciones (propio de la narrativa) sino de algo que, al parecer, no tiene principio ni fin. Un hecho que se asemeja al "instante", y que, por lo tanto,

[19] "No se intenta transmitir el hecho, sino la huella que ha dejado ese hecho". Pág. 271

rechaza toda secuencia y movimiento, y, asimismo, semantización más allá que la del diccionario, una falsa semantización. Este titubeo enunciativo es crucial.

¿Estamos en el campo de la poesía? ¿No será la repetición propia del verso la que se encuentra detrás del instante, como lo dice Octavio Paz en *El arco y la lira* (1972)? ¿No será que la *historia* no es una historia de palabras, sino de ritmos? La respuesta cae por su propio peso: no hay *historia*, sino consecuenciasde ella. En MDSP no hay prosa, sino verso enunciativo. MDSP es una *falsa* prosa. Finalmente, se podría decir que este texto es un ensayo en tanto que intenta demostrar una idea, pero es un *ensayo performativo*. En otras palabras, desde el inicio no se asegura una respuesta a la interrogante planteada. Se suspende un supuesto sentido hasta el final de las líneas.

3.1.3. EL PROCESO DE DEMOSTRACIÓN

Luego del "problema", empieza una parte del texto que hemos denominado "demostración"; la demostración de una hipótesis del propio texto que, inductivamente, se propone al final.

En un primer momento, queda claro que la emoción solo puede ser transmitida por el arte. No por nada el "narrador del texto" hace prueba de sus recursos más elementales. Prueba como canales las artes más conocidas: la pintura, la músicay la literatura. Sin embargo, ninguna de ellas sirve como instrumento. Esentonces cuando salimos de ese microcosmos llamado arte para insertarnos enun conjunto que lo incluye: la vida cotidiana, la realidad fenoménica.Este tránsito es crucial. Es en el mundo externo donde encuentra algunas señales que lo llevarán por el camino *correcto* de la traducción de aquella emoción, hasta casi lograrlo: los rumores de algunos pasos extraños, las palabras sueltas de una conversación cualquiera, el nombre de una prostituta inglesa y las palabras de un libro de ensayos.

Pasamos a desentrañar cada uno de esos elementos. El primero refiere a una onomatopeya, un sonido no humano que, sin embargo, pertenece a aquella flamante traducción. La emoción, en este momento, sobrepasa el campo de lo propiamente humano, en tanto simbólico. Más precisamente, salimos del campode las palabras –entidades psíquicas por definición- para insertarnos en el mundo de

lo no-conceptual, pero que no deja de ser humano puesto que son ruidos no son los pasos de un animal, sino de una persona. Luego, se presentaun tránsito hacia lo humano, tanto en el ámbito de concreción y abstracción. Lassiguientes palabras que aparecen pertenecen a una conversación concreta, peroel narrador la extraerá de su verdadero contexto para insertarlas en su creación.

En este punto, existe un problema que la interpretación debe resolver: cómo el valor (significado singular) se mantienen a pesar de que han sido palabras extraídas de su contexto. ¿Dónde reside el valor de la palabra? ¿En ella mismao en su contexto? Claramente, se trata de un *error* que transgrede la verosimilitudde la propia ficción. Por lo tanto, nos encontramos ante un asomo de lo que podríamos nombrar como lo real, más precisamente síntoma de alguna falla quevaticina una posible armonía en la traducción. La pregunta que nos formulamoscon justicia es qué implica o significa este impase. Esta contradicción se debe leer como elección enunciativa (aserción) por los significantes de las palabras endesmedro de algún posible significado endógeno (propia de la palabra) o exógeno (otorgado por el contexto). La voluntad del sujeto enunciativo intervieney prima.

En el tercer caso, se confirmará el estatus significante de las palabras que pertenecen a la traducción de aquella emoción de Niza. Es el encuentro –en la calle, por intermedio de un amigo- con una (al parecer) prostituta inglesa llamada “Whinefree”. El narrador recoge este nombre más allá de que se refiera a una mujer bonita e inteligente. No se menciona ninguna relación de causa y efecto. Asimismo, asimila la palabra francesa *coucher* con la misma no razón (no *sinrazón*). Podemos describir este momento como la comprobación de que la posible traducción descarta su referencia con un hecho concreto e implica palabras de varios idiomas.

Una cuarta fuente de aquella gama de significantes que vendrán inmediatamente después es un libro de ensayos. Se ha explorado el ámbito de lo concreto (el ruido de los pasos), después lo abstracto/humano (una conversación cualquiera), luego lo corporal (la prostituta inglesa) y ahora nos topamos con la cultura, más precisamente el libro de un ensayista inglés. Aquí la forma del resultado es la misma de siempre: toda la carga significativa de aquellos ensayos –aquellas grandes ideas- quedan reducidas a una o dos palabras solo en su aspecto significante.

¿Qué queda después de estos experimentos o pruebas? Primero: la certeza deque ellas no fueron buscadas exprofesamente. Segundo: por lo tanto, azar o una"fuerza desconocida" ha intervenido con notoriedad[20]. Tercero, es en los "viajes cosmopolitas" –y no exactamente en las formas artísticas- donde se encuentranlas palabras adecuadas para la traducción de aquella emoción.

Entonces se podría decir que en el proceso de "demostración" se pueden diferenciar dos etapas. La primera llamémosla "voluntad del sujeto" y a la segunda "la Tyché" (Mondoñedo, 2011, p. 72). La primera explora la naturalezaartística del sujeto: la voluntad del sujeto encuentra su expresión en las formas del arte. La segunda etapa explora lo que se encuentra fuera del sujeto, un mundo más amplio, el mundo del "hombre" que, sin embargo, incluye o engloba al artista. La segunda etapa se sitúa en el campo de lo difuso, de lo caótico, lo indeterminado: el campo donde se encuentran los significados correctos. Este desfase entre la "voluntad del sujeto" y lo "indeterminado" será la clave para entender el texto en general, que existe un paso de lo imaginarioa lo simbólico.

He aquí donde nos "encontramos" con el azar, punto de quiebre entre la segunday la tercera parte del texto. Es un punto de inflexión, una "conciencia del azar": no solo se sabe que el azar casi determina la constitución de aquella traducción,sino que el narrador la asume ya como un método. Se está seguro de que solo viajando se encontrarán lo significantes claves para la traducción de la emoción.No hay otro camino.

Debemos acotar que la idea del "viaje como fuente de conocimiento" se puede percibir en la cultura occidental ya desde Homero con "La odisea": el viaje como proceso de aprendizaje que todo hombre debe recorrer para saber cada día másy así diferenciarse de los demás. En el caso de Vallejo, el viaje supera la noción de "experiencia personal" (como diría el mismo poeta) para derivar en una función netamente poética, significante.

Podemos decir, extrapolando mucho, que el poema marca el punto final del tránsito de "la vida en sí misma" al "arte" y no al revés, como pudo haber sido sihubiera

[20] Se puede hablar de una suerte de "azar objetivo", ya que, si bien el sujeto no encuentra aquellas palabras porque él las buscó, siempre se muestra una "disposición" para encontrarlos.

encontrar la traducción correcta de la emoción en cualesquiera de las formas artísticas. Esta idea está acorde con la poética general de César Vallejoque prioriza como “alimento” de la poesía la vida en su estado fenoménico y no otra fuente, al contrario de los que piensan como los “poetas de oficina” (*Artículos y crónicas…* 336).

3.1.4. EL RESULTADO

Después de esta tensión entre la voluntad/arte y la tyché/la vida caóticano hay más que llegar a un resultado. Pero este resultado, la traducción en sí, apesar de estar casi determinada por la tyché, goza de una organización impuesta por el narrador, jerarquía que depende mucho de un pensamiento lógico. Es unpunto donde sale a la luz el verdadero protagonista del texto: el idioma.

Para la traducción de aquella emoción, al principio, se deja entrever que no era necesario que el código de traducción sea el lingüístico, ya que antes se había probado la pintura o la música como posibles otros “alfabetos”. Sin embargo, el texto vuelve a uno de los posibles caminos anteriores: el idioma. El problema es determinar qué idioma o qué idiomas o “no-idioma” –categoría que más se acerca al resultado- será el más adecuado para la traducción. Para tal elección,el “devenir” se impondrá una vez más. No será el idioma español (la “lengua madre”), sino el francés (segunda lengua del narrador) y otros idiomas extrañosa él: el alemán, el rumano, etc. “Las tres cuartas partes son de raíces arias y semitas” dirá poco después el mismo narrador. Por lo tanto, no se puede afirmarque se trata de crear un esperanto, una lengua universal válida para toda la humanidad. No se trata de nuevas palabras, sino de préstamos de distintos idiomas ordenadas caprichosamente.

Lo curioso es que el narrador ordena las palabras –en su aspecto significante- por un criterio de lengua. Podemos concluir, entonces, que ya hay una presenciadel sujeto, que desplaza un tanto a la tyché. Es inverosímil pensar que los significantes –nacidos en el devenir de los acontecimientos ordinarios- se hayansucedido en un

orden idiomático. Lo más probable –como queda claro en lo quehemos llamado "proceso"- es que el orden de la traducción no esté regido por uncriterio de idioma: las primeras palabras que la conforman nacen de una conversación cualquiera en francés, después el narrador se encuentra con la palabra inglesa "whinefree", etc.

Este punto es crucial: se ha demostrado que hay "conciencia del idioma". Entonces, ¿por qué razón organizar –ya una forma de semantizar- la traducciónpor un criterio idiomático? ¿No se dice una vez más, desde, la enunciación, quees el idioma el protagonista, en su singularidad o su pluralidad? La última pregunta contiene la respuesta más plausible. La traducción no puede ser un remolino sin sentido (en su acepción semiótica de dirección), no puede ser solo obra de tyché. El llamado "resultado" es producto de una intervención del sujeto. Recordemos que, hasta este momento, la narración había seguido una línea discursiva lógica de acuerdo con las primeras líneas del texto y al título. Más alládel resultado, el proceso mismo ya era una demostración y teoría de un *modus operandi* poético. De esta manera, la preponderancia del narrador opacaba cualquier atisbo del sujeto. No era necesario entonces presentar un resultado, ya que por su naturaleza era semánticamente intransferible. No obstante, contrala lógica de la misma narración se presenta un resultado con una estructura arbitraria. Es en esa falla donde se hace presente el sujeto en su función asertivay predicativa. He aquí el intento de semantización.

Solo nos queda dejar una pregunta que se desprende naturalmente: ¿Por qué no participa la lengua española, la lengua madre del narrador? Esta pregunta la responderemos en los siguientes apartados.

3.1.5. LAS RECOMENDACIONES FINALES

Como lo afirmamos antes, esta es la parte ensayística de MDSP. En este puntoel narrador "se traiciona" y el texto sufre cierta fisura. Se atenta contra el carácter significante de la traducción. La primera recomendación causa un terremoto de sentido: la emoción de la traducción, la naturaleza de ella misma reside en el orden establecido caprichosamente y en el origen de las lenguas que aportan aquellos significantes. ¿Cómo es esto posible? Este es el punto fantasmal.

3.2. LAS CATEGORÍAS LACANIANAS EN EL TEXTO

3.2.1. EL FANTASMA

Desde el punto de vista del segundo aspecto de la enunciación, la asunción del "lector ideal" del texto se puede hablar de un pequeño desfase al que podríamos llamar "fantasma". Si aceptamos que el sujeto no es el responsable de la elecciónde los significantes que conformarán la traducción "aproximada" del recuerdo (también llamado "emoción" en la parte final del texto) de Niza, sino la "tyché", ¿cómo es posible afirmar que el "poder de expresión de este vocabulario reside, especialmente, en el hecho de estar formado en sus tres cuartas partes sobre raíces arias y el resto sobre raíces semitas"? ¿Es un intento de universalidad? ¿Un simple distractor?

Este hecho –más allá de ser un error o no- puede leerse como un último intentode semantizar la estructura puramente significante, en tanto de darle cierto sentido más allá de su puro ser significante. Es un segundo intento por tratar deobturar ese resto que no puede ser cubierto por la traducción "aproximada". En otras palabras, esta última parte de la narración constituye una fantasía textual que canaliza el deseo de transmitir un significado imaginario que le permita dialogar (relacionarse) con el mundo exterior, en este caso con un lector ideal, en el sentido más estricto de la palabra.

De alguna manera, es una respuesta a lo que el Otro espera del sujeto; en este caso particular, ser entendido, transmitir cierto mensaje. Por otro lado, lo semánticamente positivo es que Vallejo no renuncia completamente a la comunicación con el lector o la comunidad académica. La pregunta es: ¿el sujeto vallejiano logra atravesar el fantasma, es decir, dar cuenta que no existe positividad (posibilidad) alguna en ella? Aunque la narración de MDSP termina en las recomendaciones, precisamente por esta misma razón el final es elocuente. No se logra. No existen más señales o síntomas que ayuden a descifrar el supuesto mensaje. En otras palabras, con la primera falsa esperanza de desciframiento se acaban las demás.

3.2.2. EL SUJETO

Dentro del texto, el narrador se configura como escritor: asegura que ha probado "todos los géneros literarios". Es más, podría decirse que se configura como un artista total, puesto que tanto la música como la pintura; sin embargo, esta es la parte imaginaria de la ficción.

Sin embargo, la develación de lo que hemos llamado propiamente sujeto se produce en dos momentos concretos. En primer lugar, la traducción del mencionado recuerdo marca la base del sujeto como tal, puesto que se constituye solo en la búsqueda de aquello que casi imposible de traducir, más allá si lo logre o no. Se reconoce una misión precisa. Un hecho sintomático es cuando el enunciador se mantiene en la búsqueda "con revólver en mano".

En segundo lugar, el sujeto adquiere relieve cuando se sobrepone al devenir de hechos que suscitaba la elección de las palabras de la "traducción", que en sí misma ya es una huella de sujeto. Finalmente, como lo hemos afirmado, las recomendaciones son ejemplos por antonomasia, performance, de la capacidad asertiva y predicativa del sujeto.

3.2.3. LO REAL: LA SINGULARIDAD ESPAÑOLA DE VALLEJO

A pesar de que la traducción contiene significantes lejanos al español (hecho reconocido por el mismo narrador) la elección de la lengua materna se produce desde un principio en la enunciación. En otras palabras, la lengua española sostiene todo el proceso de búsqueda y también el resultado. ¿Por qué esa contradicción entre la tyché (casi libre de sujeto) y la conciencia lingüística que se expresa al final del texto? El problema, entonces, no es de las palabras, sinode las lenguas, o, mejor dicho, de "la lengua". En esta búsqueda de una lenguaideal, hemos hallado una falta: la ausencia de la lengua española. Es el alejamiento máximo, imaginario, del *narrador* con respecto a ella.

Dentro de las posibilidades de escritura, el relato pudo haberse escrito en francés, pero no fue escrito así, no *pudo haber sido* escrito así. La protagonista oculta y a la

vez presente es la lengua española. *Presente* porque soporta la “demostración” y *ausente*, porque ya no se encuentra en el resultado. En otras palabras, la lengua española es un liminal, un litoral, un límite. Recordemos quela traducción de aquella emoción no debe concretizarse exclusivamente en la palabra o lenguaje lingüístico. Al principio, el narrador-escritor privilegia, naturalmente, los géneros literarios. No obstante, también existen como posibilidades la pintura y la música; aunque poco después se regresa a la palabra como único canal de traducción. Es decir, se vuelve a lo más humano del hombre, a aquello que lo constituye como tal: la palabra.

Pero he aquí que podemos decir que no existe “toda la palabra”, en el sentido deque no hay una lengua universal. Lo universal solo sería lo singular. ¿Qué pasaría si el resultado contuviera solo significantes españoles? ¿Iría en contra de la experiencia cosmopolita del narrador? ¿O más bien el conjunto de significantes cosmopolita es una marca de la enunciación que nos dice que haycierta conciencia de un sujeto –como lo entiende Lacan- en su consistencia puramente vacía?

De ser así, esta propuesta solo marcaría un momento o una fotografía del texto, porque, hay que reconocerlo, se llega a un punto donde el texto, aparentemente,ya no puede decir más, que es el momento cuando se presenta el resultado. Enese momento, la respuesta hubiera sido: “No se puede decir más” o “El silencioo lo inmóvil es lo único cierto”, etc.

No obstante, a continuación, nos encontramoscon lo que bien puede ser considerada una falla en el relato, un “error” en realidaden el plano de los enunciados, que nos guía al plano imaginario de la enunciación. Se trata de las recomendaciones finales que, para nosotros, sin embargo, constituyen una marca de la enunciación. Esta huella nos permite proponer queel texto no se detiene en el silencio absoluto, que el narrador-autor (en el mundode los enunciados) renuncia a quedarse en el mundo de lo inefable, de la desaparición total de su marca.

Se prefiere, entonces, dejar una huella, una marca, que es la cuarta parte del texto, la parte “incoherente”, la parte que “traiciona” a la lógica interna del texto,a su verosimilitud. Sin embargo, aquella parte “sobrante” puede que constituya al texto, de acuerdo con nuestra lógica. Ese vaciamiento de significado, ese desagüe de todo posible sema, no es total. No se renuncia a una lengua particular para crear una suerte de “esperanto”. Nosotros vamos a llamar a la cuarta parte, la parte del

“destinatario” y, por lo tanto, la parte de la enunciación.

¿A quién se habla en esta cuarta parte? Dice el texto que *no se debe olvidar* (el subrayado es nuestro) que las tres cuartas partes de los significantes que constituyen el resultado son de origen ario y semita. Este es el momento de la aparición del famoso “lector ideal”, que hasta ese momento apenas habíaaparecido con claridad, no con la suficiente constitución como aparece en esta última parte. Este resto textual es, entonces, una suerte te pequeño objeto a, queno es lo real, pero es una encarnación de este último. Ese sentido es causa del deseo, de satisfacer una expectativa en el lector (Ubilluz, 2018).

¿Quién debe recordar que la mayor parte de los significantes son de origen semita y ario? ¿Quién o quiénes deben recordar que ciertas lenguas han sido soslayadas? Creemos que la respuesta está encerrada en la misma pregunta: se habla a otro semejante a él (como se puede percibir en todos sus ensayos).
¿A quién se dirige sino a alguien lejano a las lenguas de raíces aria y semita, a alguien que puede asombrarse como él de aquel vaciamiento semántico, casi total, del resultado? ¿Para qué decirlo sino para “sacudir” a su interlocutor?

Ya lo hemos adelantado: la ausencia del español ayuda a crear una imaginarización máxima de desemantización, ya que tan solo de la presencia deun significante de la lengua española habría “manchado” semánticamente el resultado con algunos semas, habría quebrado la intención. Así, puesto que ahora lo sabemos, el lector ideal no hubiera comprendido el “llamado” del narrador. Se hubiera quedado en lo enunciados y no elevado a la enunciación. Se hubiera reconocido en los enunciados, más no en la enunciación.

Finalmente, el “llamado” en sí no es tan importante comoel acto de llamar, pero es necesario comentarlo. Se hace un llamado a encontrar un lenguaje (dentro de la lengua española) singular. Se sugiere que es necesario atravesar el Otro, probar todas las formas posibles (metafóricamente, la literatura misma, la pintura y la música) para encontrar un lenguaje propio y, en ese sentido, inefable. He aquí cómo se demuestra que la singularidad española está situada exprofeso en la enunciación y no en los enunciados.

El proceso de desemantización es total: no hay ningún significante del español.La lengua española constituiría –aun solo en su papel significante- una semantización del sujeto, puesto que lo constituye. Se trata de una renuncia totala la inscripción del resultado con el nivel simbólico. No es posible el negocio conninguna institución. No existe transacción alguna con el gran Otro. Lo real, entonces, asoma entre la "demostración" y el "resultado", entre la lengua española y el conjunto de significantes vacíos, una suerte de composición musical.

Más allá de escoger un tema, un trabajo creativo consiste en reconocer una masa significativa, una traducción o un recuerdo para su fiel traducción en el mundo simbólico de la poesía. Hay una suerte de "nuemeno" en busca de un "fenómeno" particular. Dos caras de una única moneda puesto que tanto el "neumeno" como el "fenómeno" son irrepetibles e irreemplazables. Nos encontramos, pues, en la etapa de la concepción de la creación artística, una suerte de epistemología poética. En otras palabras, la creación poética consistiría en simbolizar aquello que nuncaha sido concebido y por lo tanto simbolizado. No se trata de partir sin caminos previstos, puesto que se sabe qué va a ser simbolizado, pero tampoco se trata de una mera combinación de elementos que provienen del mundo simbólico, aúnno ha sido ni si quiera "presentado", empleado la terminología de Badiou. En estemomento, escribir poesía es romper casi totalmente con el gran Otro.

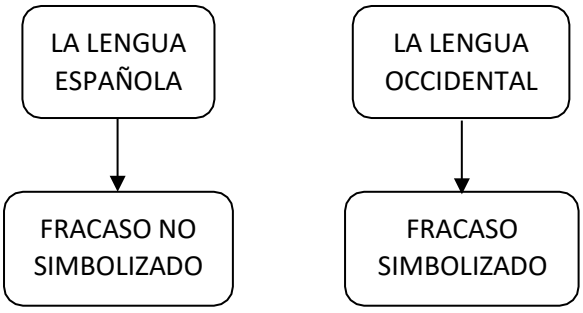
¿Y quién es ese gran Otro inmediato? La respuesta es LA LENGUA con mayúsculas, ya que, después de varios intentos, ella ha sido elegida medio de expresión. Pero LA LENGUA en su totalidad, ya que no es una sola lengua, sino todas las lenguas posibles del mundo occidental. Este se entiende así, porque el punto de referencia del relato es Francia de comienzos del siglo XX. (Se dice que el recuerdo tiene origen en Niza, ciudad que es mencionada familiarmente como si el presente de la narración textual de MDSP estuviera en París).

Al momento de apelar a LA LENGUA OCCIDENTAL en su totalidad, automáticamente se apela a sus distintas reglas y al desorden estructural que claramente se percibirá. Fácilmente podríamos afirmar que se trata de la esperanza de crear un "esperanto". Sin embargo, desde el punto de vista de la enunciación, es posible que nos encontremos frente a una analogía.

Insistimos: ¿por qué se excluye a la lengua española de participar en la traducción del recuerdo de Niza? ¿Es solo por el azar? Esta imaginarización máxima de desemantización obedece a una estrategia enunciativa. Hay un detalle que rescataremos y que nos servirá para explicar este punto. Cuando elnarrador se encontraba en la búsqueda de un medio de expresión para el conocido proyecto, naturalmente intentó primero con la lengua española. Pero

no en sus formas "naturales", conocidas sino también en las desconocidas. Se dice que probó las formas literarias y los "accidentes del verbo", pero también "las partes de la oración" (se entiende por separado) y "los signos puntuativos". Es decir, se llegó a un empleo a "anormal" de la lengua española, a un "abuso", una saturación de ella. Fue un tratamiento de alquimista.

No se llegó a ningún resultado como no se llegará más tarde cuando se presenta"el resultado". Pero el procedimiento resulta similar. Al apelar, a LA LENGUA OCCIDENTAL, por su diversidad, el enunciador se ve obligado a emplearlas "anormalmente" como antes había empleado LA LENGUA ESPAÑOLA. Estamos frente a una interpelación máxima de LA LENGUA. Podemos establecer la siguiente analogía.



Solo queda anotar que solo a través de la máxima experimentación de LA LENGUA se obtiene su ausencia, que es a la vez el sustento del texto.

3.2. POÉTICA VALLEJIANA SEGÚN MDSP

3.3.1. La concepción de la creación: sobre qué se escribe

El esquema anterior nos lleva a la siguiente conclusión: la presencia de un afán sobredimensionado de singularidad, ya que, como cada magma poético es único,

así como su expresión, lo más seguro es que esa singularidad al final no la hallemos y lleguemos a fracasar[21]. En otras palabras, el planteamiento anterior puede explicarse como una poética. Según esta última, cada "magma poético" es producto de una experiencia singular por definición. Por consiguiente, todo intento por simbolizar esta energía única en su especie es un logro y, a la vez, un fracaso. Sería un logro porque se puede inscribir esta experiencia como si fuera un nuevo alfabeto cuyos flamantes caracteres han costado mucho trabajo hallar. Sin embargo, sería un fracaso porque tal creación sería hermética e ininteligible.

Ahora bien, se establece toda una cadena de escalas donde el narrador va a transitar metafóricamente por diversas dimensiones de LA LENGUA.

A. El lado acústico de la lengua

En un primer paso, se explora el lado fónico de la lengua. Los ruidos de pasos del narrador son fundamentales no tanto porque provengan del mismo narradorsino porque son ruidos "puros", sin significado aparente, significantes lingüísticos en potencial. Su valor no reside en que provengan de los propios pasos del narrador, sino que son sonidos netamente singulares. Observamos como la cualidad de "sonido" está antes que cualquier otra para emprender la labor de perpetrar en el mundo simbólico un "magma poético" específico.

B. La lengua en una cadena lingüística

En el caso anterior, las palabras se hicieron presentes solo potencialmente, en su lado acústico, pero no en una cadena significante (lo que implicaría una mayor conceptualización). En esta segunda escala, ya la lengua aparece en una faceta propiamente significante, pero no solitaria, sino en su conjunto y hasta simultáneo con otros significantes.

Este devenir conjunto no es gratuito, puesto que el hecho de recepcionar aquellas palabras –más precisamente "significantes"- dentro de ese encadenamiento lingüístico, implica que ellas fueron consideradas por la originalidad de su sonido

[21] En el texto "Conflicto entre los ojos y la mirada" (también incluido en Contra el secreto profesional), se plantea la búsqueda de una diferencia entre el individuo y el común de la gente. Todos contamos con los mismos ojos, pero nuestra mirada es distinta. El problema es dónde reside nuestra singularidad.

(su “tono”) en el momento de su enunciación. Si el narrador las hubiera escuchado en otro contexto, lo más seguro es que no las hubiera tomado en cuenta, puesto que otro hubiera sido su sonido.

Podemos concluir que el sonido es el factor de singularidad por la que valen las primeras palabras del “resultado”.

C. Cuando las palabras se apropian del cuerpo

La singularidad prosigue su camino. Ya se ha explorado el lado lingüístico de la lengua, pero ella, en su realización, no solo es sonido, sino que las palabras se refieren a hechos sobre todo concretos. Es así como surge el “nombre”, sustantivo específico por antonomasia, “Whinefree” que pertenece a una prostituta, puesto que lo que se intenta resaltar ese el cuerpo específico al que deben referirse las palabras, esesignificado singular.

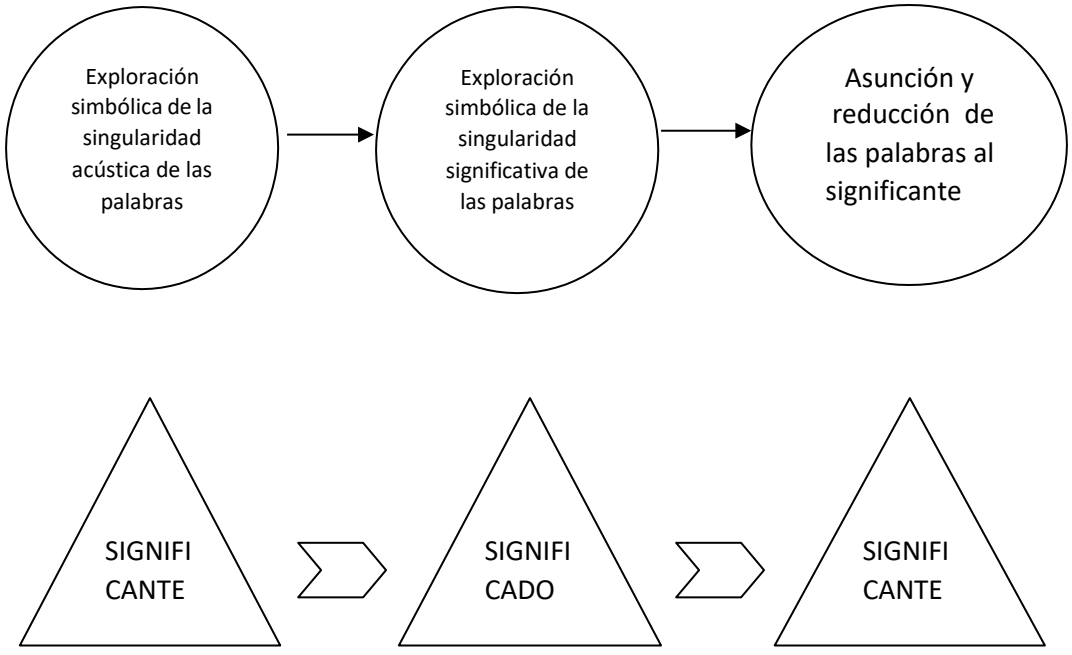
No existe una connotación sexual sino en el plano de los enunciados, pero desdeel punto de vista de la enunciación el hecho responde a una estrategia estructural. Por lo tanto, no sería una simple intercalación como lo cree Neale- Silva: “La posible relación textual entre el autor y Whinefree no parece tener relación con el tema principal del relato, pues tiene todas las trazas de una simpleintercalación” (1987, p. 268). Nos parece que la estrategia enunciativa se sostiene que en las anáforas que emplea para mencionar que se ha probado todas las formas del arte. Luego, de forma más implícita, también emplea esta lógica para mencionar una lista de ámbitos similares, por lo que se pueden enumerar. En otras palabras, la presencia de una prostituta obedece a que luegose va a mencionar a un libro, dos elementos que pertenecen a distintas dimensiones, pero que responden a etapas de una misma búsqueda cuyo orden y sucesión son necesarios.

D. El cuerpo del saber

El poeta es consciente que las palabras fundan y constituyen el conocimiento delser humano. No solo cuentan con un lado fonético y hacen referencia a cuerpos concretos. En su virtualidad ellas pueden constituirse por sí mismas, como ocurreen el campo de los conocimientos.

Así sucede cuando arribamos a la última escala: un ensayo, símbolo del metalenguaje por excelencia, el ensayo se caracteriza, básicamente, por ser un lenguaje sobre otro lenguaje. Una suerte de conocimiento en segundo grado. Sin embargo, después de que el narrador lo haya leído en su integridad, solo le quedan tres palabras del último párrafo. Es decir, se explora a la palabra en su dimensión *re-flexiva* (sobre sí misma, ya con un significante y significado específicos puesto que se encuentran enmarcadas en el marco simbólico de unlibro), pero todo ello queda reducido, sorprendentemente, a unos pocos significantes. Esta actitud de rebeldía puede leerse como una interpelación máxima al gran Otro. Un acto "vacío", pero no gratuito, un intento audaz por atravesar el Otro, simplificándolo a un simple significante.

Llegados a este punto podemos establecer que el conjunto de palabras exploradas es sinécdoque de la Lengua en sí misma. Lo apreciaremos mejor en el siguiente esquema:



CONCIENCIA ENUNCIATIVA DE LO REAL

En este momento del análisis, nos toca responder a la pregunta: ¿desde dóndese habla?

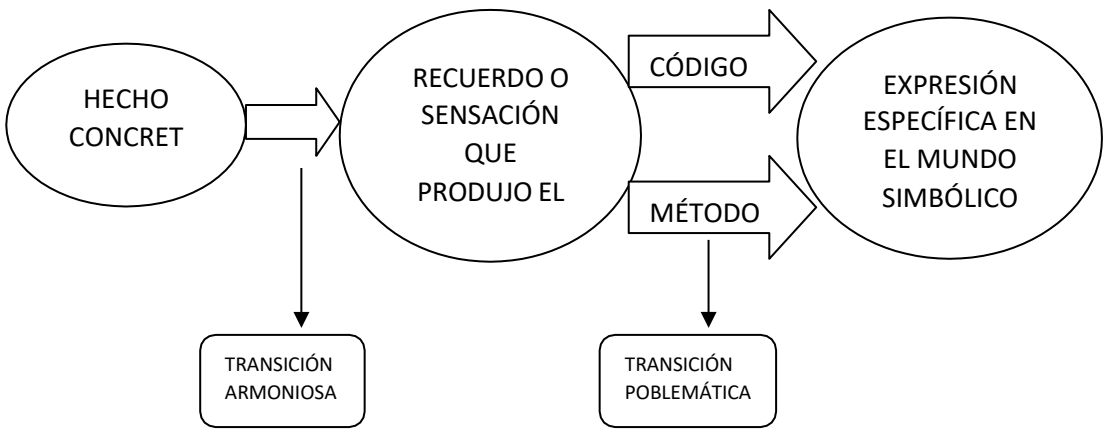
Primero, sinteticemos el sentido del texto. Se trata de la búsqueda de una

“expresión” para una “cosa” que indiferentemente puede ser un “relato”, “recuerdo” o una “sensación”. No importa la categoría en que se funda aquella “expresión”, sino ella misma.

No se trata de recrear un hecho ni mucho menos de recordarlo. Se trata de “traducir” un “ente” abstracto o concreto, al mundo de las palabras, al mundo simbólico. Estaríamos, aparentemente, ante una “función de corte”, propia de lamodernidad, ya que el punto de partida del texto es que “las palabras” no son lomismo que “las cosas”. Es más, ellas podrían nunca encontrarse, como se dejaentrever en sección que hemos denominado “conclusiones previas”.

Sin embargo, la separación entre “las cosas” y “las palabras” es imaginaria. Aunque ellas, en un mundo posible nunca lleguen a encontrarse, ellas siempre van a estar juntas, ya que se deduce, desde el plano de la enunciación, que paracada “cosa” (ente abstracto o concreto) existen una palabra o expresión específica. ¿Cómo hallar esa única expresión? He ahí el problema real que presenta el intento de simbolización de aquel recuerdo de Niza. Lo peor que podría ocurrir es que su expresión “esté ya en todas las cosas” y ellas sean “mudas por sí mismas”.

Por lo tanto, la mayoría de las “cosas” llevan en sí mismas su expresión. Es comosi llevaran marcadas el molde de su expresión que las logre insertar en el mundode lo simbólico. Pero para hallar la expresión correcta hace falta de un código (elmayor número de lenguas actualizadas) y un método que nos ayude a encontrar los elementos específicos de dicho código (el azar objetivo). Resumamos lo expuesto en el siguiente esquema:



Podemos describir el “sentido” del texto –en su acepción semiótica de “dirección”- como el intento de “cifrar” (establecer) el mundo simbólico una “cosa”(recuerdo) que encarna lo real. La expresión final del recuerdo de Niza logra cifrarse en el mundo simbólico, pero solo en el plano de lo imaginario y desde el punto de vista de la enunciación, ya que el resultado final no es factible de ser tramitado simbólicamente más allá del texto,por más que ese haya sido su objetivo enuncivo.

¿Cuál es entonces el objetivo enunciativo? Es un mostrar, “cifrar”, el “proceso” yno el resultado de una forma prototípica de creación literaria que se correspondecon la poética de Trilce[22]: escenificar el enfrentamiento con lo real. El último poema del mencionado libro así lo demuestra:

LXXVII

Graniza tánto, como para que yo recuerdey

acreciente las perlas

que he recogido del hocico mismode

cada tempestad.

No se vaya a secar esta lluvia.

A menos que me fuese dado

caer ahora para ella, o que me enterrasen

mojado en el agua

que surtiera de todos los fuegos.

¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?

Temo me quede con algún flanco seco; temo

que ella se vaya, sin haberme probado

[22] En este punto, coincidimos con Carlos López Degregori (1992; 2019).

en las sequías de increíbles cuerdas vocales,

por las que,

para dar armonía,

hay siempre que subir ¡nunca bajar!

¿No subimos acaso para abajo?

Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!

Las perlas de aquella tempestad pueden ser comparadas con el recuerdo de Niza, ese pequeño objeto a que se va acrecentando peligrosamente, ya que encarna a lo real. Esta emoción, que es la lluvia, puede desaparecer. Entonces el riesgo es que el sujeto no intervenga. Sin embargo, confiado el poeta, sabe que quedará huella de su lucha a pesar de que no se quede con aquellas joyas. Por eso, paradójicamente sube hacia abajo. Por eso, se celebran las costas, aunque no haya mar.

Finalmente, podemos afirmar que esta poética muestra una conciencia enunciativa de lo real[23]. Desde la enunciación se nos propone que existe un sujeto capaz de tramitar con lo real. Gracias a esta conciencia enunciativa de loreal es la que pone en marcha el proyecto, aunque no se llega al sin sentido ni ala sinrazón. No se presenta directamente lo que hemos llamado "resultado", sinoque se le asume como un acontecimiento con el que hay que tramitar y darlecoordenadas. En síntesis, se puede decir que el proceso es "magistral" y, por lotanto, "apto" para hacerse público.

Más allá de estas relaciones analógicas que finalmente son relaciones enunciativas,

[23] El investigator William Rowe menciona al respecto: "Con Trilce se pasa a una estructura traumática del tiempo, que se caracteriza por el hecho de que el pasado no consiste en lo perdido sino en eso que, según el discurso de los adultos, no sucedió. De ser así, Trilce nos colocó en la pérdida de la pérdida. Este nuevo lenguaje sería aquel que está abierto a lo real traumático" (2010, p. 26).

el poema debe ser analizado desde la estructura del libro al que corresponde y obedece, como pieza y significante, lo que también implica su relación con otros poemas representativos. Se debe tomar en cuenta su función como parte de una red que intenta crear una posibilidad de sentido y, a la vez, enfrentar una ausencia de sentido. Para ello, se debe anotar que el poema propone el enfrentamiento entre un individuo y la naturaleza (desde el punto de vista de lo imaginario); no obstante, desde el punto de vista de lo simbólico, se puede diseñar el enfrentamiento entre la voluntad de un sujeto y una fuerza que paradójicamente determina lo espontáneo y que hemos llamado tyché.

Esta tensión es el problema que inicia el poema y que aparentemente se resuelve al final. Desde el punto de vista de lo real, el poema parte de un presente que especula con el futuro, a modo de ruego y formulaciones hipotética, para finalmente romper con la lógica del texto e interpelar a la tyché con un mandato que quiebra doblemente con la lógica aristotélica: una costa se define sí y solo sí tiene sea una franja de tierra al lado del mar; por otro lado, y en consecuencia, el poema no termina en el último verso, sino en el lector.

Dicho de otro modo, es un testimonio de un enfrentamiento con lo real, en tanto objeto que no puede ser simbolizado, aquellas perlas inalcanzables, pero esa lucha es a la vez el propio poema. Otra vez, se trata de un fracaso desde el punto de vista de los enunciados, pero un triunfo enunciativo en la conciencia del lector. De hecho, existen otros poemas con el mismo procedimiento retórico. Por ejemplo:

XXXVI

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja,
enfrentados, a las ganadas.
Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.
¡Hembra se continúa el macho, a raíz
de probables senos, y precisamente
a raíz de cuanto no florece.
¿Por ahí estás, Venus de Milo?
Tú manqueas apenas, pululando

entrañada en los brazos plenarios
de la existencia,
de esta existencia que todaviiza
perenne imperfección.
Venus de Milo, cuyo cercenado, increado brazo
revuélvese y trata de encodarse
a través de verdeantes guijarros gagos,
ortivos nautilos, aunes que gatean
recién, vísperas inmortales.
Laceadora de inminencias, laceadora
del paréntesis.
Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro.
Intervenid en el conflicto
de puntas que se disputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja!
Tal siento ahora al meñique
demás en la siniestra. Lo veo y creo
no debe serme, o por lo menos que está
en sitio donde no debe.
Y me inspira rabia y me azarea
y no hay cómo salir de él, sino haciendo
la cuenta de que hoy es jueves.
¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad!

En algunos casos, como en estos poemas, los versos son más explícitos. Incluso, se han creados nuevos verbos, que, como las perlas del mar en el anterior poema, son prueba de este constante devenir que es la lucha con aquello que no se puede mencionar. No en vano se ha mencionado a la Venus de Milo, cuya belleza reside justamente en el brazo que le *falta*. Vallejo, desde *Trilce* parte de ese vacío. En ese sentido, la potencia de aquellos poemas reside en su “orfandad” psicoanalítica.

Entonces, se puede afirmar que los poemas de trilce son infinitos en tanto no terminan en sí mismo, sino en una experiencia lectora con lo real, con lo que ha empezado, pero nunca termina, con una ruptura de nuestra zona de confort intelectual. Por eso, Benedetti, un poeta considerado menor por los críticos, no se equivocó al decir que, a comparación de Neruda, que nos obliga a escribir como Neruda, Vallejo nos obliga a escribir como nosotros mismos[24], a enfrentarnos con nuestro real.

[24] "En tanto que Neruda ha sido una influencia más bien paralizante, casi diría frustránea, como si la riqueza de su torrente verbal solo permitiera una imitación sin escapatoria, Vallejo, en cambio, se ha convertido en motor y estímulo de los nombres más auténticamente creadores de la actual poesía hispanoamericana". Pág. 35.

CONCLUSIONES

1. César Vallejo es un escritor total, en tanto que aborda lo real lacaniano desde, incluso, su obra no ficcional. Esta última conforma la raíz literaria y teórica de muchos textos de *Contra el secreto profesional*, como es el caso de *Magistral Demostración de Salud Pública*. En este último, se confirma nuestra hipótesis: es un testimonio performativo del encuentro la mencionada categoría lacaniana. No se trata de una simple mención enunciva (conjunto de enunciados cuya referencia es lo real), sino una puesta en acto enunciativa. Es decir, desde la enunciación también se pretende circunscribir lo real al plano simbólico e imaginario. El resultado es negativo, pero la intensión positiva.

2. A través del análisis su obra no ficcional e híbrida, como es el caso de MDSP, se ha demostrado que César Vallejo participa activamente en la formación y modificación de la tradición literaria peruana, latinoamericana y mundial. Desde el punto de vista del psicoanálisis, el sujeto César Vallejo interviene en la conformación de ese gran Otro que es la "tradición literaria". En sus artículos, diseña un panorama literario de acuerdo con valores espaciales, pero sobre todo éticos y estéticos. En MDSP, propone una poética que intenta diferenciarse de sus contemporáneas. Mientras que las vanguardias invitan a crear y vivir siguiendo un programa, Vallejo intenta demostrar que las experiencias singulares pueden determinar una forma de escribir.

3. La posición o actitud artística y crítica de nuestro autor se relaciona con los análisis del marxismo de su época. Sin embargo, no podemos decir que Vallejo los asuma de un modo irreflexivo, sino que se asemeja a ellos en su orientación por la defensa de los más desfavorecidos. Así, la posición del artista es, en su base, una posición política. Estas dos dimensiones del sujeto son inseparables. Sin embargo, entre ellas no hay una relación mecánica, sino dinámica. El marxismo del Poeta Universal puede ser un punto de partida de análisis, incluso una coincidencia, pero un conjunto de conclusiones.

4. Muchas de las verdades poéticas planteadas en Magistral Demostración de Salud Pública ya habían sido sugeridas en varios artículos y cartas de nuestro autor. Por consiguiente, se evidencia que la obra no ficcional de César Vallejo forma parte de la armonía crítica de su visión del mundo. Dicho de otro modo, no existe una relación contradictoria o de diferencia entre los textos producidos en diversos géneros desde una perspectiva enunciativa. Se trata de una continuidad ética y estética.

5. Existen muchas variantes del psicoanálisis que proponen distintas acepciones de una misma categoría. Para transformar esta disciplina en una herramienta hermenéutica coherente se necesita emplear algunas nociones proporcionadas por la semiótica. En ese sentido, la enunciación es un concepto clave que nos ha servido para analizar MDSP. Sin esta categoría, no hubiera sido posible hallar fisuras simbólicas en la construcción del texto en mención. Precisamente, gracias a esta instancia del discurso, se ha podido describir con certeza la poética que plantea César Vallejo.

6. Desde el punto de vista psicoanalítico, el inicio del análisis textual lo conforman las fallas en la lógica del mundo ficcional. En el caso de MDSP, se han encontrados varios síntomas explícitos e implícitos. En primer lugar, se sugiere que el azar es el único factor que determina las palabras y el orden de estas que conformarán aquello que se quiere comunicar. Si embargo, en el resultado propuesto se sigue un orden idiomático estricto; es decir, los vocablos se agrupan según el idioma. En segundo lugar, cuando se había establecido implícitamente que el valor de aquellos términos radicaba en su significante y en el contexto en que habían sido halladas, finalmente se menciona que su valor radica en las familias lingüísticas a la que pertenecen las palabras. En otras palabras, en texto ha contravenido sus propias reglas, lo que roza la inverosimilitud.

7. A través de estas grietas semánticas, se ha podido establecer la diferencia entre narrador (relacionado con lo imaginario) y el sujeto (elemento netamente simbólico). De lo contrario, el análisis hubiera sido más complejo. Era muy fácil confundirlos, puesto que el narrador se identifica como un artista. Sin embargo, fue posible identificar ciertas marcas que

develaban la presencia casi explícita del narrador. Tal es el caso del título y la parte final del texto.

8. El método sustractivo se ha aplicado respetando el proceso. En la deconstrucción, se fueron desarrollando categorías concretas previamente explicadas que nos ayudan estudiar, con más precisión, la categoría de lo real. En MDSP, se debe hacer una diferencia entre la tematización de lo real, es decir, como referencia de aquello que se quiere contar; y lo real desde el punto de vista de la enunciación, desde la instancia que se reconstruye y se valora después de un análisis textual, y que produce el texto como conjunto de enunciados.

9. El análisis del título ha sido clave para la valoración de *Magistral Demostración de Salud Pública* en su relación con lo real. Se ha demostrado que este rótulo es consecuencia de una voluntad enunciativa, una marca que retroactivamente pretende cerrar un círculo armonioso semántico. En otras palabras, es otro ejemplo de fantasía lacaniana que intenta suturar cualquier fisura simbólica, que pretender soportar el advenimiento de lo real.

10. Es posible observar en MDSP marcas enunciativas tanto del cuento como del ensayo. Dentro de este texto, se equilibran en el sentido de que no existe una inclinación por ninguno de estos dos géneros literarios**.** Del primero, ha adoptado la sucesión de hecho, el suspenso y la transformación del personaje (quien queda satisfecho de haber logrado su objetivo). Del segundo, ha tomado la estructura y el intento explícito de demostrar una hipótesis. La intención es, claramente, no acoplarse completamente en ninguna de las dos estructuras, puesto que a una experiencia literaria singular le debe corresponder un género singular.

11. Estas características le permiten al autor virtualizar los enunciados (de que aquella promesa de historia que al final se muestra) y actualizar la predicación de la historia (la enunciación). Tales movimientos semióticos configuran una reorganización. En el caso específico de MDSP, proponemos, se intenta reorganizar un modo de hacer poesía. Este

modus operandi poéticos consiste en pretender universalizar, a través de las palabras precisas, una experiencia singular.

12. Este esfuerzo se explica, en términos lacanianos, como un enfrentamiento directo con lo real, lo que equivale a decir que se intenta hacer explícito este encuentro a partir de experiencias netamente singulares. Lo anterior significa que existe una estrecha relación entre los singular y lo real, puesto que ambos se encuentran fuera del gran Otro. En consecuencia, esta intención es una derrota y, a la vez, un triunfo: una derrota porque nunca se logrará comunicar aquella sensación singular, pero un triunfo porque al menos se puede dar testimonio de aquella derrota, es decir, predicar la derrota semántica.

13. Esta idea se condice con la poética de *Trilce*. En ambos textos se intenta predicar el acercamiento a lo real lacaniano. Por un lado, MDSP es una poética, en tanto que se despliega una manera de crear no solamente poesía, sino arte en general. Por otro lado, el poemario en mención es un arte poética, ya que es una muestra ejemplar y concreta de escribir poesía, sobre todo el último de los poemas, que no en vano ocupa ese lugar. Mientras MDSP es teoría, *Trilce* es teoría y práctica de la misma poética.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

Vallejo, C. (1997). *Poesías completas*. Lima: Rectorado PUCP.

---------- (1999). *Narrativa completa*. Lima: Rectorado PUCP.

---------- (2002a). *Artículos y crónicas completos*. Lima: Rectorado PUCP.

---------- (2002b). *Correspondencia completa*. Lima: Rectorado PUCP.

---------- (2002c). *Ensayos y reportajes completos*. Lima: Rectorado PUCP.

Bibliografía secundaria

Teórica

FONTANILLE, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima / Fondo de Cultura Económica.

Huamán, M., Huamán, B & Mondoñedo, M. (2003). *Lecturas de teoría literaria II*. Lima: Fondo editorial UNMSM.

LACAN, J. (2009). Escritos 1. Madrid: Siglo XIX editores.

Miller, J. (2015). *Seminarios en Caracas y Bogotá*. Buenos Aires: Paidós.

Mondoñedo, M. (2011). *Poesía o interpretación de lo real*. (Tesis de Maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas). Lima: Perú.

Mondoñedo, M., Vargas, M & Calle, K. (2013). *Lo que no cesa de no escribirse.La interpretación de lo real y su aplicación en la lírica peruana*. Lima: Dedo crítico editores.

Ubilluz, J. C. (2018). *La venganza del indio (ensayos de interpretación de lo real en la narrativa indigenista peruana)*. México D.F. Fondo de cultura económica.

Žižek, S. (1992). *El sublime objeto de la ideología*. Madrid, Siglo XXI editores.

Bibliografía complementaria

Cocteau, J. (1986). *El secreto profesional y otros textos*. Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones Argentinas.

BENEDETTI, Mario (1972). “Vallejo y Neruda: dos modos de influir”. En *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca. pp. 35-39.

López, C. (1992). Realidad, lenguaje y discurso crítico en Contra el secreto profesional. *En Vallejo y su tiempo. Actas de coloquio internacional. Universidad*de Lima. Agosto 25-28 de 1992. Lima, Universidad de Lima, 1994. 2 tomos, t. 1, pp. 355-360.

…… (2019). Construcción y destrucción del discurso crítico en contra el secreto profesional. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, 44(88), 407-414.

Evans, D. (2007). *Diccionario introductorio al psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.

Garayalde, N. (2019). Literatura y psicoanálisis: hacia una teoría de la lectura. *Revista Praxis y Culturas Psi*. (1), 1-18.

Gutiérrez, M. (2004). *Vallejo, narrador*. Lima: Fondo Editorial del PedagógicoSan Marcos.

Martínez, J. (2019). Lo real en Lacan. [Archivo de Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=M0R8Nd-FQ3o&t=6s

[Consulta: 14 de agosto de 2020].

Neale-Silva, E. (1987). *César Vallejo, cuentista: escrutinio de un múltiple intentode innovación*. Barcelona: Salvat Editores.

ROWE, W. (2010). *Vallejo: el acto y la palabra*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Paz, O. (1972). El arco y la lira. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Piglia, R. (1997). *Literatura y psicoanálisis*. [Conferencia dictada en Buenos Airescon

el auspicio de la Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA)]..

Recuperado de

http://www.elortiba.org/old/pdf/Piglia_Literatura_y_psicoanalisis.pdf

[Consulta: 14 de agosto de 2020].

Vich, V. (2019). “César Vallejo: un poeta del acontecimiento”. En *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX. Volumen 4*. Giovanna Pollarolo y Luis Fernando Chueca, coordinadores. Lima, Casa de Literatura. 57-82.

---------- (2021). *César Vallejo: un poeta del acontecimiento*. Editorial Horizonte.

Wilde, Oscar. (1991). *Aristotle at Afternoon Tea*. Londres: Fourth Estate Limited.

ZAVALETA, C. (2006). *La Prosa de César Vallejo*. Lima: San Marcos.