

Entumecimiento/Narcosis: Sistema cerrado Poema: Sistema abierto Vallejo como antinarcótico¹

Numbness/Narcosis: Closed system
Poem: Open system
Vallejo as an antinarcotic

Manuel Ramos Van Dick²

Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú
manuel.ramos7@unmsm.edu.pe
ORCID 0000-0002-8330-7408

Citar como: Ramos, M. (2019). Entumecimiento/Narcosis: Sistema cerrado. Poema: Sistema abierto. Vallejo como antinarcótico. *Desde el Sur*, 11(2), pp. 127-148.

RESUMEN

El objetivo de este documento preliminar es intentar pensar la pregunta: ¿qué le hace la escritura al cuerpo enfermo? Para ello utilizo el esquema extensión/entumecimiento que el teórico Marshall McLuhan propone como constitutiva de las sociedades mediatizadas, contrastándola con las intuiciones y producciones estéticas del poeta César Vallejo que, como intentaré mostrar, funcionan como mecanismos de inmunización y desentumecimiento. Intentaremos sugerir que un punto central en las preocupaciones estéticas del poeta peruano fue el de impactar en los sentidos corporales, y es en este punto que radica su actualidad.

1 El presente artículo fue presentado como ponencia en el Primer Congreso Internacional «Literatura y Enfermedad», organizado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), con el auspicio del Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP) y la Sociedad Peruana de Medicina Interna (SPMI).

2 Bachiller en Filosofía por la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Estudiante de la maestría en Historia de la Filosofía por la UNMSM. Organizó el Primer Congreso de Filosofía Contemporánea, «Intervenciones entre estética y política. Homenaje a Jacques Rancière» (UNMSM, 2019). Ha escrito sobre literatura y artes visuales para el diario *El Telégrafo* (Ecuador), la galería Oficina #1 (Venezuela), la revista *Velaverde*, la galería Revolver, el ICPNA, el Centro Cultural Peruano Británico, entre otros medios. Ha publicado, junto con el poeta español Juan Carlos Mestre, *La imagen de otro espacio* (Lima, Sarita Cartonera, 2013). Pertenece al Círculo de Investigación: Imagen, Identidad y Poder (UARM). Sus temas de interés son la filosofía política y la estética. Se desempeña como docente y periodista.

PALABRAS CLAVE

César Vallejo, Marshall McLuhan, corporalidad, narcosis, entumecimiento, poesía, literatura, enfermedad

ABSTRACT

The purpose of this preliminary study is to address notions associated with the effect of writing upon the diseased body. To this end, we employ the idea of extension/numbness which the theorist Marshall McLuhan saw as a constituent element of mediated societies, comparing it with the intuitive and aesthetic works of the poet César Vallejo, which –as we will attempt to demonstrate– function as mechanisms of immunization and numbing. I try to show that a central theme in the aesthetic concerns of the Peruvian poet was the impact upon the bodily senses, and that therein lies his contemporary relevance.

KEYWORDS

César Vallejo, Marshall McLuhan, corporality, narcosis, numbness, poetry, literature, disease.

¿Cómo deja la escritura al cuerpo?
Carlos Manrique

Cuando un órgano ejerce su función con plenitud,
no hay malicia posible en el cuerpo.
César Vallejo

Para mi amigo Víctor Vimos

El filósofo Boris Groys (2008) se preguntaba años atrás, en una entrevista con Thomas Knoefel, si la identificación con la salud antes que con la enfermedad era necesariamente una empresa más noble. Dejaba entrever en sus palabras cierto desprecio por la inclinación terapéutica de la sociedad reflejada, según su reflexión, en nuestros hábitos alimenticios o en el culto contemporáneo al cuerpo. ¿No son acaso las enfermedades situaciones de mayor complejidad y duración que la salud, y, por lo tanto, fenómenos que requieren mayor atención? ¿Es el impulso por aferrarnos a la fugacidad de lo saludable y dejar de lado la presencia persistente de la enfermedad en la historia humana, un proyecto fructuoso? Groys (2008) clausura su consideración sosteniendo que son principalmente los filósofos y los artistas quienes operan en un sentido contrario. Es decir, tienden a actuar con la convicción de que la humanidad sufrirá siempre el azote de la enfermedad, abriendo nuevos campos para el estudio de la cultura.

Prueba de ello es la extensa lista de autores que han tematizado y tratado la enfermedad en obras disímiles. De Cervantes a Bellatin. De Daniel Defoe a Pablo Guevara. En los distintos casos, la enfermedad ha sido representada en forma de epidemias que azotan comunidades, pestes que quiebran la existencia de los hombres, virus que atacan el cuerpo y lo deterioran progresivamente. Transformaciones físicas y males que entorpecen nuestras acciones y merman nuestras fuerzas vitales. En suma, amenazas que invaden a los individuos poniendo en riesgo su equilibrio afectivo y corporal con el mundo.

Esta manera de aproximarse a los cuerpos y a la enfermedad, tematizándolas, es una estrategia efectiva de representación de problemáticas sociales o de tensiones culturales, llevada a cabo por los escritores. Sin embargo, es válido preguntarse, ¿no existen acaso otras maneras de aproximarse a un cuerpo enfermo? ¿Es siempre la epidemia el único recurso alegórico o de identificación del desorden social? ¿Son las plagas, los desastres, la locura y los accidentes las únicas formas de pensar y representar el mal latente en nuestras sociedades?

Los breves comentarios que esbozaré a continuación son intentos preliminares y tentativos de responder, con cierto grado de generalidad, a las preguntas anteriores. Más específicamente quisiera abordar la pregunta, ¿de qué otra manera la escritura puede aliviar ciertos tipos de perturbaciones o malestares? Lo que implica responder a la vez a la provocación del crítico Carlos Manrique que consigno como epígrafe, ¿cómo deja la escritura al cuerpo?

Para ello, invocaré la reflexión y la escritura de dos voces singulares y decisivas en la historia intelectual y artística del siglo XX: Marshall McLuhan y César Vallejo. Del primero haré uso de su «teoría del malestar». En un sentido estricto, el interés principal de McLuhan fue el de reflexionar sobre los medios y los efectos que estos provocan en nuestra vida social. Sin embargo, rescato aquí lo que podemos denominar la «dialéctica extensión/amputación», que el crítico desarrolló para mostrar una condición inherente al ser humano que lo obliga a padecer ciertas perturbaciones en su contacto con el universo mediático.

Por otro lado, de Vallejo hago uso de dos elementos que me parecen claves: en primer lugar, ciertas reflexiones e intuiciones que tuvo en torno a la poesía y que lo sitúan como uno de los grandes inmunizadores del cuerpo social. En segundo lugar, algunas estrategias que el propio autor usó en su producción poética y que tuvieron como objetivo provocar un alto impacto en el cuerpo o en los sentidos corporales.

I. Entumecimiento/Narcosis: sistema cerrado

Una de las figuras que ha trabajado de un modo particularmente atractivo el problema del malestar como un factor central en la experiencia humana no ha sido, curiosamente, un especialista de las ciencias médicas. Marshall McLuhan, doctor en Letras por la Universidad de Cambridge, profesor de Lengua y Literatura inglesa en la Universidad de Toronto, fundador de la revista *Exploraciones*, y estudioso de Tennyson, Shakespeare, Poe, Mallarmé, Joyce, Pound, entre otros; elaboró un extraño planteamiento en relación con el cuerpo y el malestar, que hasta el momento ha permanecido injustamente inexplorado.

Tal vez esto se deba al manto de oscuridad que recubre las reflexiones del crítico canadiense y a la excentricidad de sus planteamientos que, como recuerda el sociólogo Guillermo Nugent (1999, p. 88): «[se debe a que] buena parte de su obra es un gran encadenamiento de metáforas alrededor de dos o tres planteamientos muy sencillos».

Sin embargo, detrás de ese esquema aparentemente inaccesible y extravagante se esconde una propuesta que, en sus mejores momentos, resulta altamente provocadora y provechosa para comprender las perturbaciones que se desarrollan en el seno de relaciones sociales y producciones culturales. Y aún más. No creo exagerado sugerir que el procedimiento analítico de McLuhan tiene como episodio central, y a la vez como una de sus consecuencias más significativas, una nueva forma de comprender el agenciamiento y las alteraciones del cuerpo, tanto individual como colectivo.

Si uno revisa la lista de temas, conceptos y metáforas que aparecen en las publicaciones e investigaciones de McLuhan, puede encontrar referencias a la medicina, la corporalidad o las limitaciones y posibilidades físicas de manera recurrente. Por ejemplo, en su famoso ensayo «El medio es el mensaje», encontramos numerosas alusiones a distintos elementos vinculados a la fisiología y la psique humana: dietas, sueño, sanidad, sentidos, nervios, sistema nervioso, cuerpo, conciencia, pensamiento, psiquiatra, estrés, virus, viruela, trance, trauma, enano, olfato, infectado de ilusión, entre otros.

Asimismo entre las diferentes lecturas que utiliza como referencias para sus investigaciones y su argumentación, aparecen estudios de medicina, zoología, neurofisiología, alusiones a exploradores del mundo subacuático, nutricionistas, psicoanalistas o científicos; casi en la misma proporción en la que aparecen citados poetas de distintas corrientes.

La razón de esta insistencia se debe a que lo biológico es un momento clave en la teoría del crítico canadiense. El objetivo principal de McLuhan

fue analizar la relación de los hombres con sus medios. Es decir, quería comprender cómo actúan los individuos dentro de sociedades mediatizadas y cuáles son los efectos de estos medios sobre nuestro organismo social. En ese sentido, lo orgánico es un problema derivado de su preocupación mayor, pero no por ello un problema irrelevante. De hecho, McLuhan piensa que los medios que creamos son prótesis de nuestro cuerpo biológico y de nuestras mentes. Son prótesis psicofísicas. El título de su libro más conocido lo afirma explícitamente: *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*.

El conjunto protésico o universo mediático al que hace referencia contiene desde «un *hardware* o *software*, *bulldozers* o botones, hasta estilos poéticos o sistemas filosóficos» (McLuhan, 2009, p. 290).

No es este el espacio para entrar en detalle a la propuesta sobre tecnología y medios o para discutir sus limitaciones o virtudes. Nos basta con ajustarnos a la relación entre malestar y cuerpo que el autor propone. Y para ello es necesario preguntarnos, ¿qué lugar tiene el malestar en nuestras sociedades mediatizadas?

En *El amante de juguete*, cuarto capítulo de *Comprender los medios de comunicación*, aparece por primera vez y de forma enigmática la noción de entumecimiento o narcosis, que da título a este artículo.

El mito griego de Narciso atañe directamente a un hecho de la experiencia humana, como lo indica la palabra Narciso. Esta proviene de la palabra griega *narcosis* o *entumecimiento*. El joven Narciso confundió su reflejo en el agua con otra persona. Esta extensión suya insensibilizó sus percepciones hasta que se convirtió en el servomecanismo de su propia imagen extendida o repetida. La ninfa Eco intentó cautivar su amor con fragmentos de sus propias palabras pero fue en vano. Estaba entumecido. Se había adaptado a su extensión de sí mismo y se había convertido en un sistema cerrado (McLuhan, 1996, p.61).

Lo que parece sugerir McLuhan, a partir de una nueva lectura del mito de Narciso, es que en el contacto con nuestras extensiones (medios), en nuestra experiencia cotidiana en el mundo; surge un fenómeno de doble impacto. Al vivir en sociedades productoras de información, medios y saberes, por un lado obtenemos una ganancia al amplificar o intensificar ciertas facultades, pero, por otro lado, devenimos en un proceso de insensibilidad o de adormecimiento. Destinados a vivir anestesiados, los hombres nos convertimos en sistemas cerrados incapaces de estética (*aisthesis*), término que proviene de αἴσθητική y que originalmente significa «percepción».

Más adelante, afirma McLuhan (1996):

Cualquier invento o tecnología es una extensión o autoamputación del cuerpo físico, y, como tal extensión, requiere además nuevas relaciones o equilibrios entre los demás órganos y extensiones del cuerpo. [...] Para contemplar, utilizar o percibir cualquier extensión nuestra en su forma tecnológica, primero hay que abrazarla. Escuchar la radio o leer una página impresa supone aceptar estas extensiones de nosotros en el sistema personal y experimentar la «cerrazón» o desplazamiento de la percepción que automáticamente les sigue. Es este abrazo continuo de nuestra propia tecnología en su empleo de cada día lo que nos pone en el papel de Narciso de conciencia subliminal y de entumecimiento hacia la imagen de nosotros mismos (p. 65).

Las razones y los argumentos que esgrime McLuhan (1996) son, en muchos casos, de orden clínico:

Fisiológicamente, hay muchas razones que hacen que una extensión nuestra induzca un estado de entumecimiento. Investigadores médicos como Hans Selye y Adolphe Jonas sostienen que todas nuestras extensiones, en la enfermedad y la salud, son intentos de mantener el equilibrio. Consideran cualquier extensión del ser como una autoamputación y que el cuerpo se vale de este poder o estrategia de autoamputación cuando su poder de percepción no puede localizar, o evitar, el origen de una irritación. [...] Aunque no era su intención justificar la inventiva y la tecnología humanas, Jonas y Selye nos han dado una teoría de la enfermedad (malestar) que llega muy lejos en la explicación de por qué el hombre se ve compelido a extender varias partes de su cuerpo mediante una especie de autoamputación. [...] El principio de la autoamputación como alivio instantáneo de una presión sobre el sistema nervioso central puede aplicarse muy fácilmente a los orígenes de los medios de comunicación desde el habla a los ordenadores (p. 62).

Todo el capítulo es una presentación de esta dialéctica extensión/ablación, inherente a las sociedades mediatizadas. Según esta propuesta, vivimos en un escenario en el que todo cambio mediático supone un proceso traumático. La reacción de los individuos frente a estos cambios es precisamente el adormecimiento. Mientras en un sentido los nuevos medios extienden y amplifican ciertos órganos o sentidos, en otro, nuestra mente y cuerpo se ven amputados de ciertas facultades. Esto puede verse fácilmente en la interacción con los nuevos medios de la era digital. Pero un ejemplo más provocador es el que ofrece McLuhan al describir la experiencia de la lectura. El autor sostiene que la aparición de la escritura permitió a los hombres amplificar experiencias como el individualismo,

la fragmentación, la objetividad, el aislamiento o el pensamiento lineal y abstracto, donde descansa, entre otras cosas, el concepto de historia. En oposición, los hombres fueron despojados de otras facultades como la simultaneidad o la participación, propias de las culturas orales o tribales como las denomina McLuhan; y que, según piensa, son características que van reapareciendo en nuestra era a la que denomina, electrónica. Por más problemáticos que puedan parecer estos ejemplos, la idea de una experiencia humana mediática atravesada por este conflicto dramático, no deja de ser atractiva para el análisis y la interrogación.

Así como Narciso, los individuos estamos condenados a servir a nuevos dioses o a idolatrar a nuevas imágenes, en la más absoluta ablepsia. Frente a la situación traumática que supone cualquier relación mediaticizada, los individuos nos anestesiarnos sin darnos cuenta de las heridas que nos han causado dichos procesos. Al mismo tiempo que amplificamos ciertas facultades, estamos perdiendo otras sin darnos cuenta. Y es en estas circunstancias que aparecen dos riesgos: por un lado, adaptarnos hasta perder de vista nuestra capacidad para decidir si el camino al que nos llevan estas mutaciones es el que queremos seguir. Y, por otro lado, la imposibilidad de anticiparnos a las transformaciones culturales que en el futuro, nos someterán los desarrollos mediáticos. De esta manera, tanto el cuerpo individual como el cuerpo colectivo, son vulnerables a padecer un viaje narcótico ininterrumpido. Anestesiados, los cuerpos sirven de esclavos de sus propios medios, expuestos a la imposibilidad de percibir en un sentido pleno. Nos convertimos en cuerpos y mentes sin estética.

Ahora bien, ¿qué hacer entonces con este cuerpo sancionado y autoamputado? ¿Cómo enfrentar socialmente el impacto de nuestras propias creaciones y extensiones? ¿Existe algún tipo de salvamento o antídoto frente al inevitable adormecimiento de las prótesis?

Una acusación recurrente contra el esquema mcluhaniano es su fuerte carga determinista. Si cada medio que creamos nos determina existencialmente, ¿qué posibilidades nos quedan de administrar el cuerpo y las percepciones? En la aparente estrechez de esta propuesta, la imposibilidad de inmunizarnos contra los efectos traumáticos y el viaje hipnótico que nos estabiliza en la rutina de insensibilización y nos condena a vivir en un sistema cerrado de percepción, pareciera inevitable.

Sin embargo, McLuhan (1996) nos frece una salida:

Los nuevos medios y tecnologías con los que nos amplificamos y extendemos constituyen una inmensa operación quirúrgica practicada en el cuerpo social con absoluto desprecio de los antisépticos. Si dicha operación es necesaria, debe considerarse la inevitabilidad de

infectar todo el organismo en su transcurso. Al operar una sociedad con una tecnología nueva, no es el área de la incisión la más afectada. La zona del impacto y de la incisión es insensible. Es el organismo entero el que ha cambiado. [...] Lo que buscamos ahora es o bien una forma de controlar las fluctuaciones de las proporciones sensoriales de la perspectiva psíquica y social o una manera de evitarlas del todo. Padeecer una enfermedad sin presentar sus síntomas equivale a estar inmune. Ninguna sociedad consiguió saber lo suficiente acerca de sus acciones como para desarrollar inmunidad a sus nuevas extensiones o tecnologías. *Ahora hemos empezado a sentir que el arte bien podría proporcionar dicha inmunidad* (p. 85).

II. Poema: sistema abierto

Lo que me interesa rescatar de este esquema es la manera de presentar a las sociedades como colectivos amputados y adormecidos, en el inicio misma de su desarrollo productivo. O dicho de otra manera, tal vez más dramática, vinimos al mundo padeciendo repetidas mutilaciones porque la dinámica misma de nuestra vida en el contacto con sus creaciones y sus servicios, nos provoca lesiones y nos arroja a un viaje hipnótico.

Frente a este escenario trágico, McLuhan afirma que ninguna sociedad ha sabido lo suficiente de sus acciones como para desarrollar inmunidad. Salvo hasta ahora (cronológicamente estos planteamientos fueron desarrollados en la segunda mitad del siglo XX) que hemos empezado a sentir que el arte puede cumplir un rol inmunizador.

¿Qué le permite a McLuhan afirmar esto? Nunca llega a desarrollar claramente esta idea. Sin embargo, podemos deducir dos razones: la relación de los artistas con lo perceptivo y el interés por lo cognoscitivo-productivo. En una entrevista que le hizo el periodista Eric Norden de la revista *Playboy*, el crítico afirma lo siguiente:

hasta que escribí mi primer libro, *The Mechanical Bride*, adopté un enfoque extremadamente moralista hacia toda la tecnología ambiental. Odié la maquinaria, abominé las ciudades, equiparé la Revolución Industrial con el pecado original y los medios de masas con el ocaso. En pocas palabras, rechacé casi todos los elementos de la vida moderna a favor de un utopismo rousseauiano. Pero gradualmente percibí qué estéril e inútil fue esa actitud y comencé a darme cuenta de que los más grandes artistas del siglo XX —Yeats, Pound, Joyce, Eliot— habían descubierto un enfoque totalmente diferente, basados en la identidad de los procesos de cognición y creación. Me percaté de que la creación artística es el playback de la experiencia ordinaria —desde la basura hasta los tesoros—. Dejé de ser moralista y me convertí en estudiante (citado en Islas y Benassini, 2011, p. 48).

Hay varios momentos interesantes en este fragmento. El viraje académico y existencial que supuso pasar del prejuicio a la aceptación del ambiente tecnológico, la relación entre tecnología y modernidad o la relación de las prácticas artísticas y la experiencia ordinaria.

Pero un momento clave es cuando hacen su aparición los poetas como los más grandes artistas del siglo XX. Son ellos los llamados a «comprender» de mejor manera los cambios que surgen en la experiencia cotidiana. Y esto, sugiere McLuhan, se debe a que poseen dos facultades: por un lado, trabajan directamente con lo perceptual y sensorial; y, por otro lado, poseen la capacidad y la voluntad para indagar en los procesos gnoseológicos y en la creación o *poiesis* (que proviene de *ποιέω*, término que hace referencia a la creación o procreación en el ámbito técnico como en el médico).

Son pues los poetas, las «antenas de nuestra raza» —como llama McLuhan en otro pasaje a los artistas— quienes tienen la misión de indagar en los efectos cognitivos, físicos o estructurales que toda transformación tecnológica efectúa sobre las sociedades, con la finalidad de debilitar las arremetidas y comunicar a «la raza» estos acontecimientos. Para espanto de Platón, McLuhan invierte los papeles. No es más el filósofo que, habiendo visto el destello fugaz del Bien fuera de la caverna, regresa a comunicar la verdad a los ennegrecidos. Es el poeta, ya expulsado de la República, el que ahora retorna a mostrarnos (no decirnos explícitamente) en qué consisten las trampas sensoriales que ensombrecen nuestra vida dentro de la cueva mediática. Y esto es posible, como hemos dicho, porque son aquellos los receptores de la experiencia cotidiana, inspectores de los procesos de asimilación y conocimiento de esa experiencia, excavadores del espacio sensorial.

En un pasaje en el que describe el poema «Jerusalén» de William Blake, McLuhan (1996) afirma lo siguiente:

Blake ve al hombre fragmentado por sus tecnologías. Pero insiste en que estas son autoamputaciones de los propios órganos. Una vez amputado, cada órgano se convierte en un sistema cerrado de grado y nueva intensidad que empuja al hombre «a martirios y guerras». Además, Blake declara que el tema de «Jerusalén» son los órganos de percepción: «Si varían los Órganos de la Percepción, parecen variar los Objetos de la Percepción, si se cierran los Órganos de la Percepción, parecen cerrarse también sus Objetos» (p. 65).

Son varios los pasajes en los que —en oposición al poder sedativo de los medios— el poema se presenta como un sistema de apertura perceptiva y como instrumento de visión futura. Y esto es particularmente

interesante si pensamos que este autor es tomado en cuenta exclusivamente para el estudio de medios de comunicación y tecnología. Con suerte, sus textos transitan por las facultades de comunicación y diseño, pero tienen restringido el acceso a las aulas de letras.

En otros pasajes, al hablar de James Joyce, uno de sus artistas favoritos, McLuhan le asigna a su obra un poder anticipatorio de largo alcance. Ve en su trabajo literario muchas de las mutaciones que sufriría el cuerpo social en adelante. Por ejemplo, el traspaso de una cultura visual característica de la escritura hacia una cultura auditiva característica de nuestra era «electrónica», el viraje de Occidente hacia Oriente, los estragos políticos provocados por el periodismo, los efectos del libro impreso, la recuperación de la unidad del espacio icónico y plástico, el impacto de la fotografía sobre los sentidos, el lenguaje y los procesos mentales, entre otros fenómenos. El poeta se erige así como el agente encargado de revelar los profundos cambios que se cocinan en el fondo de nuestra psique y nuestra corporalidad. Y esto nos obliga a recordar un asunto fundamental. La razón por la que no podemos percibir de manera directa estos cambios es clave: todo cambio mediático opera de manera subliminal. Al ser subliminal modifica patrones y estructuras difícilmente perceptibles. La auscultación y la inmersión del poeta en el ritmo ordinario de las cosas circundantes, en la práctica cotidiana del mundo y las manifestaciones de la experiencia, y su posterior traducción en intensidad afectiva (poema); es lo que nos permite una salvación. El poeta es entonces, como lo definía Rimbaud, un desregulador de los sentidos.

Así, el poema se presenta como opción alternativa a la narcosis sufrida por el impacto de los medios. Es un sistema abierto de observación y captación, que hace frente a la homeostasis y que fractura las esclavitudes que la estabilización del medio provoca siempre de manera subconsciente, alterando los propios cuerpos. Sin la intervención del poema el hombre está expuesto, «se convierte en un servo-mecanismo. Adorará a los ídolos de la Tribu, de la Caverna, o del Mercado» (McLuhan, 2009, p. 289).

Llegados a este punto podemos reconocer dos funciones fundamentales del poema. En primer lugar, es un antinarcótico en tanto despierta del letargo, provocando atención y *aisthesis*. En segundo lugar, inmuniza, vacunándonos o previniéndonos de los cambios futuros. Otorga autoconciencia e inmunidad descolocando el mundo al que nos habíamos adaptado y construyendo un mundo nuevo posible. En la terminología mcluhaniana, el arte que logra estos objetivos, es un arte que crea anti-entornos. Se convierten en una sonda capaz de medir el entorno al que nos vamos habituando y lo ataca, animando la atención y la percepción y abriendo nuevos campos sensoriales.

La invitación final que nos hace el crítico canadiense para hacerle frente al adormecimiento individual y social es indagar o pensar en las estrategias que los artistas han llevado a cabo en el último siglo, con la esperanza de encontrar nuevas estrategias pedagógicas y críticas; y sobre todo, para inmunizar el cuerpo social afectado.

III. Vallejo: inmunizador y antinarcótico

Recojamos entonces esta última invitación y preguntémosnos, ¿qué implica leer la poesía Vallejana desde este esquema? ¿Es Vallejo un inmunizador o un antinarcótico de nuestro cuerpo social? Si es así, ¿qué fue lo que nos ofreció o qué transformaciones alentó desde su praxis poética?

No son pocas las alusiones o referencias tecnológicas y biológicas de las que se sirve Vallejo para presentar su visión estética. En algunos de sus textos en prosa o documentos periodísticos más conocidos encontramos claros ejemplos de ello. Décadas antes de la aparición en escena de McLuhan, el poeta peruano, en el marco de una disputa por el uso de nuevos lenguajes poéticos, denuncia:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras «cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos», y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva (Vallejo, 2002, p. 301).

Vallejo ataca la comprensión del poema como un reflejo meramente nominal de las producciones tecnológicas en desarrollo. Sin embargo, el poeta peruano contrapone a esta posición una manera más sutil de asumir las transformaciones sociales. Utilizando metáforas referidas a lo biológico o la corporalidad, afirma:

En la poesía verdaderamente nueva pueden faltar imágenes o «rapports» nuevos [...] pero el creador goza o padece allí una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la sensibilidad (Vallejo, 2002, p. 301).

El poeta propone sumergirse en los cambios surgidos en la experiencia cotidiana, para apropiarse de ello y construir una especie de integración sensible, en cierto sentido fenomenológica, que atienda a los efectos y el impacto subliminal de los medios. Más adelante, en el mismo artículo, sostiene:

No hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser

asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir «telégrafo sin hilos», a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y dosificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva (Vallejo, 2002, p. 301).

Abrazar las tecnologías y medios humanos, no para celebrarlos acríticamente haciendo eco de la novedad, como en el mejor sueño del movimiento futurista, sino para comprender las transformaciones que operan en el reino de lo subconciente. Indagar en las operaciones no visibles para asimilar las amputaciones que sufre nuestro cuerpo social e individual y sus consecuencias en nuestras relaciones sociales. A esto le llama Vallejo sensibilidad nueva.

Ahora bien, para que el proceso inmunizador o antinarcótico pueda cerrar o alcanzar cierto grado de efectividad, es necesario traducir el balance anterior en un producto estético: el poema. Pero, como ya nos advirtió Vallejo, este no debe contener necesariamente accesorios nuevos. Puede ser incluso acusada de anacrónica: «la poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna» (Vallejo, 2002, p. 301).

Aunque no logró desarrollarla de manera más exhaustiva, la intuición de Vallejo es estupenda y nos brinda una clave para comprender una estrategia fundamental del arte inmunizador o antinarcótico: el recurso de la recuperación. La noción de recuperación, como recuerda el filósofo Graham Harman (2015), es el dominio por excelencia de los artistas de la innovación³. Un ejemplo paradigmático de ello es el esfuerzo plástico llevado a cabo por Picasso y Braque. Considerado por diversos críticos el movimiento de vanguardia plástica más importante de siglo XX, el cubismo rescató elementos anteriores para construir nuevas vías de expresión y de creación. En su fase más importante recogió un elemento olvidado en el pasado: la relación entre la ilusión de tridimensionalidad y el soporte bidimensional, que lo llevó a producir una serie de efectos sensoriales que anticiparon las transformaciones en el presente siglo.

En otro texto, titulado «El hombre moderno», Vallejo demuestra nuevamente un acercamiento perspicaz a los cambios experimentados a inicios de siglo, recogiendo la opinión común para ponerla a prueba:

3 Un análisis interesante de esta idea aparece en el ensayo titulado «McLuhan al máximo» (Harman, 2015).

Dicen que nuestro tiempo se caracteriza por los caballos de fuerza que tiran de los carruajes. [...] La velocidad es la seña del hombre moderno. La velocidad, pues, signo es de nuestro tiempo. No soy yo quien lo dice; yo solo glosó un concepto general. Algunos se preguntan: —¿De qué manera se es rápido? ¿Qué se debe hacer para acelerarnos? [...] Estos son los que creen en que la rapidez nos lleva por buen camino. Ya sabemos que los que crean así, echan una buena yuca a los demás y no hay Santo que los mueva, sino con las espaldas vueltas a la máquina (Vallejo, 2002, p. 173).

Contrario a la doxa y al comentario generalizado; Vallejo vuelve a sospechar del sentido común o la percepción generalizada para proponer un acercamiento intuitivo más interesante:

No hay que olvidar, por lo demás, que la velocidad es un fenómeno de tiempo y no de espacio; hay cosas que se mueven más o menos ligeras, sin cambiar de lugar. Aquí se trata del movimiento en general físico y psíquico. En algún verso de *Trilce* he dicho haberme sentado alguna vez a caminar (Vallejo, 2002, p. 173).

El tiempo y la velocidad que reclama atender el poeta, es físico y psíquico. Es un tiempo que actúa a nivel interior. Y es a partir de esta constatación que Vallejo arremete con una nueva vía:

La disciplina de la velocidad existe, heredada o aprendida. Ella consiste en la posesión de una facultad de perspicacia máxima para la recepción, o, mejor dicho, para traducir en conciencia, los fenómenos de la naturaleza y de reino subconsciente, en el menor tiempo posible; emocionarse a la mayor brevedad y darse cuenta instantáneamente del sentido verdadero y universal de los hechos y de las cosas (Vallejo, 2002, p. 174).

Aquí radica uno de los grandes méritos de Vallejo y la superioridad indiscutible sobre sus contemporáneos: el haber comprendido que todo medio, tecnología o fenómeno social nuevo; introduce una nueva escala, nuevas estructuras y patrones inéditos en los distintos ámbitos humanos. Que toda experiencia mediática implica una reconfiguración sensorial, una experiencia fenomenológica distinta, y no simplemente «cambios materiales y lingüísticos». Digámoslo de otra manera, el poeta peruano comprendió que los cambios dramáticos no actúan en el orden de los soportes y lo material, sino en el de una gramática nueva interna. Su objetivo fue mostrar que los cambios perceptivos pueden ser reproducidos parcialmente en la experiencia poética, a partir de una asimilación «fidedigna» o «sensible» de la experiencia ordinaria. Si pensamos a Vallejo desde esta lectura, la conclusión de Enrique Ballón en su clásico libro *Vallejo como paradigma*, adquiere una actualidad particular: «los textos de

Vallejo son un incentivo que procura nuevas formas de vida y de sentir al inventar nuevos legibles: este es el carácter radicalmente revolucionario de su escritura fundadora de diferencias» (Ballón, 1974, p. 195).

Ahora bien, el problema que queda por tratar es el siguiente: ¿cómo se traduce esto en el poema? Lo que quiero proponer brevemente es que la poética vallejianca buscó comprometer la corporalidad o los sentidos corporales, de manera que estos puedan experimentar situaciones reconfiguradas o desreguladoras. O, para decirlo en términos mcluhanianos, el poema de Vallejo buscó ser un inmunizador y un antinarcótico.

Hay que precisar que las lecturas que han abordado el problema de la corporalidad en Vallejo tienden a pensar esta como tematización. El cuerpo aparece nombrado como un agente dolido, lacerado, al borde del desahuciamiento y ahogado por la precariedad. Pero esto no llega a explicar ni el efecto importante que tuvo el artefacto poético vallejianco sobre lo sensorial corpóreo, ni los recursos innovadores que aplicó el poeta. Para que la corporalidad se vea afectada o para que se realice el proceso inmunizador es necesario que el medio poético presente, aunque con las limitaciones y particularidades propias de su lenguaje, ciertos efectos sensoriales inéditos.

Quisiera describir brevemente algunas estrategias que el poema de Vallejo puso en práctica para lograr estos cometidos.

En un texto titulado *Lectura del tiempo en Trilce*, William Rowe recuerda la injusta valoración crítica que se hizo en torno al lugar y la significación del tiempo en el poemario de 1922. Las interpretaciones que se han hecho acerca de este fenómeno no permiten comprender su importancia en tres aspectos: en la experiencia del lector, como principio de construcción dentro del poema y como despliegue del ritmo.

La intención del crítico es mostrar cómo el tiempo configura y produce el sentido de los poemas de *Trilce*. Esto es, que el tiempo es el núcleo y el principio edificante de los sentidos que se ponen en juego en uno de los libros más importantes de la poesía peruana y universal. Esto no es poca cosa.

Como recuerda Rowe (1986), Vallejo fue consciente de algo importante: para traducir las alteraciones del tiempo (aquel tiempo al que alude en las citas que hemos colocado anteriormente), es fundamental el sentido auditivo. Citando a Orme⁴, Rowe recuerda que el sentido por excelencia facultado para distinguir los fenómenos del tiempo, la sucesión, el ritmo

4 Rowe hace referencia al texto «Time, Experience and Behaviour» (1986), de J. E. Orme. En W. Rowe, *Lectura del tiempo en Trilce*. Hueso Húmero, 21, pp. 100-111.

y el compás, es el oído. Este sitúa con admirable precisión los estímulos temporales. La prosodia presente en *Trilce* es precisamente el recurso que Vallejo ideó para poder mostrar las dinámicas temporales.

Vallejo lo que hace es socavar el concepto lineal del tiempo y romper las series rítmicas, sostiene Rowe (1986). De ahí que considere que en *Trilce* se asume un cultivo deliberado de la inseguridad. Pero esta inseguridad no funciona el resultado de una batalla entre tiempos opuestos. Por ejemplo, tiempo cósmico *versus* fenomenológico (algo que han sugerido otros autores). El tiempo, tal y como lo utiliza el poeta, produce el sentido en el poema, haciendo de este un artefacto inestable. El tiempo va construyendo el poema y, a su vez, afecta al lector, de tal manera que lo altera colocándolo en un escenario sensorial atípico: el escenario de la oscilación tan opuesta a la seguridad temporal y lineal producto del mundo de la escritura.

Después de elaborar un elegante análisis en relación con los cruces temporales entre *Los heraldos negros* y *Trilce*, o del poema «LXI» de *Trilce*, Rowe (1986) concluye que en Vallejo hay un trastrocamiento de los tiempos. Pasado, presente y futuro no pueden reordenarse en una escala lineal, sino que derivan en una subversiva simultaneidad de tiempos. El tiempo se divide y se pliega y el perspectivismo se hace imposible. El poema habla siempre desde un presente, pero un presente dividido. Si bien el poema trabaja con el tiempo, mientras que la pintura con el espacio, no me parece exagerado relacionar (otra vez) esta estrategia con las experiencias que el espectador enfrenta al observar un cuadro cubista.

Como recuerda McLuhan, el cubismo, al aglutinar en el cuadro de dos dimensiones todo lo de dentro, fuera, arriba, abajo, delante y detrás, renuncia a la ilusión de la perspectiva por una percepción sensorial instantánea del conjunto. A través de esta estrategia, el arte cubista propone una *nueva forma de sentir*, más cercana a percepciones relativas a la era electrónica. Vallejo hace lo suyo en el universo poético, arrojándonos a una experiencia sensorial de simultaneidad del tiempo que reconfigura la percepción y que, más de un siglo después de creado, cobra una actualidad inusitada.

Un segundo aspecto que vale la pena describir es el de la oralidad. El primer crítico en hacer referencia a este aspecto fue José Carlos Mariátegui, al declarar que «Vallejo tuvo la voz más que los temas del Perú indio» (Zapata y Biondi, 1994, p. 104).

Antonio Cornejo Polar, Eduardo Zapata y Juan Biondi han retomado este acercamiento y lo han hecho objeto de sus investigaciones de formas sugerentes y provocadoras. El primero, colocando en tensión la relación

conflictiva entre dos tecnologías (escritura y oralidad), y los dos últimos mostrando cómo lo oral define elementos y relaciones en presencia dentro del poema, a tal punto que podría afirmarse que lo oral compromete la organización y concepción de la propia expresión vallejana.

A través de un análisis del poema «Pedro Rojas», que inicialmente fue un papel garabateado por un militante de la República posteriormente fusilado, Cornejo Polar llama la atención sobre el proyecto oral del poema y sus efectos:

Es como si la carga dramática del poema no pudiera caber en el espacio cerrado de la escritura y buscara la expansión del sonido sin fronteras. Recuerdo a este respecto los siguientes versos vallejanos: ¿qué me da que me azoto con la línea / y creo que me sigue, al trote, el punto? Cuyo sentido parece remitir a la conciencia de la linealidad y finitud de la palabra escrita, del renglón perseguido por el punto que acabará con su enunciado. [...] en el caso de «Pedro Rojas» habría algo así como una ficción segunda, la ficción de la oralidad, como componente esencial de un discurso que expresa —como ya se dijo— una intensa vocación por la palabra hablada (Cornejo, 1994, p. 187).

Por otra parte, Zapata y Biondi en el análisis que desarrollan del poema «LXXV» en *Trilce*, sostienen que la oralidad es un núcleo central de la poética de Vallejo. El poeta quiere convertir la letra en voz en un anhelo de imposible retorno a la oralidad desde la escritura: «si una mente libre como la de Vallejo no tenía una razón más de terca agonía al verse asediado por un código de la escribaldad que con sus modas literarias lo acechaba poniendo en riesgo su voz e identidad» (Zapata y Biondi, 1994, p. 111).

Así, la marginalidad adquiere un nuevo significado: no la del poeta asediado por los problemas económicos o médicos (que sin duda los padeció), sino el del hombre marginalizado y escindido como consecuencia de no sentirse parte de un sistema escribal. Cornejo llega a sostener incluso que Vallejo escribió para analfabetos.

Este conflicto que Vallejo sufrió al vivir dividido entre dos tecnologías (oralidad y escritura), permitió también que su producción poética brindara posibilidades insospechadas al lector, pero también cualidades predictivas. En otro texto, Eduardo Zapata y Juan Biondi, al examinar las características propias de la comunicación en la contemporaneidad afirman lo siguiente:

[El nuestro] es un mundo de interconectividad, de interactividad, pero a la vez de empoderamiento del ser humano. Se está empezando a romper los cánones o, dicho con mayor rigor, el «paradigma» de la escribaldad, con toda esa racionalidad de ordenar la vida a través de la escritura, donde esta es «la última palabra», lo inapelable.

Y como por arte de magia, la electronalidad se vincula con la oralidad, en una sociedad de relaciones más directas y sin intermediación. (Zapata, Biondi y Miró Quesada, 2010, p. 13).

A diferencia del paradigma de la escritura, la oralidad pone énfasis en la participación, en la simultaneidad y en la aproximación. Los análisis que elaboran Cornejo, Zapata y Biondi comparten la convicción de que estos elementos están presentes en la obra de Vallejo, como puntos medulares de su expresión. La crisis identitaria entre dos paradigmas y los elementos que pone en juego en el poema; exigen un modo diferente de lectura, una participación sensorial distinta y un adelanto: la caducidad de las formas tradicionales de comunicación escritural y el inevitable retorno a formas expresivas propias de la oralidad.

En los dos casos —el tratamiento del tiempo y de la oralidad— los críticos que he mencionado sugieren la adscripción por parte del poeta a códigos de enunciación híbridos. Literalmente, el poeta pone su propia corporalidad en juego dentro del poema. Sus sensaciones, las formas mixtas de comunicación, las formas perceptivas alteradas por el entorno particular que le tocó vivir. Cada una de estas situaciones se tradujeron en proyectos estéticos que provocaron un enrarecimiento de la lectura, un contacto reconfigurador o una experiencia sensorial singular. El lector no puede serle ajeno al extrañamiento. En medio de la expresión vallejana se encuentra el desencaje y la fractura, como recursos de intensidades afectivas que afectan el flujo perceptivo del lector.

Imaginar a Vallejo escribiendo a inicios del siglo pasado, inmerso en la experiencia de tiempos simultáneos o desde una oralidad constitutiva del poema en el que —como afirman Zapata y Biondi— se deja de lado al hombre metafórico y se da paso al hombre metonímico; no deja de ser sorprendente. Su escritura anticipó la proximidad participante; la experiencia del presente continuo; antes de la aparición de todos los fenómenos culturales actuales, y esto no hace más que dibujar al poeta con una capacidad anticipatoria, que explica el vigor y la vigencia de su obra.

Quisiera ahora agregar una última consideración. Ana María Gazzolo ha señalado, en un texto donde trata de mostrar las confluencias entre la poética de Vallejo y los recursos pictóricos del cubismo, que el poeta peruano estuvo profundamente preocupado por «la necesidad racional de ofrecer más de un punto de vista sensorial» (Gazzolo, 1992, p. 40). Este proyecto, parece sugerir Gazzolo (1992), fue tan importante que el propio poeta tiende a subordinar el lugar del lenguaje o la forma en la que se articula, para prestarle atención a los efectos perceptivos. Es decir, su interés fue dar respuesta a la pregunta, ¿qué le hace la escritura al cuerpo o a los sentidos?

Para mostrar cómo Vallejo intenta desafiar lo sensorial Gazzolo acude al poema «La paz, la avispa, el taco, las vertientes». Este es un poema que siempre me provocó extrañeza y a falta de lecturas críticas ingeniosas, ha terminado por ser calificado de experimental. Gazzolo (1992) ve en este poema los principios de la eliminación de lo adjetivo y de lo descriptivo, la ausencia de elementos de transición, la eclosión en un solo cuerpo de lo que se ve, lo que se recuerda y se piensa, y el fragmentarismo que podría ser visto como una realidad fracturada que debe ser reconstruida. La crítica ve en el poema caos. Un caos que deja al lector el desafío de coordinar la multiplicidad.

Estoy de acuerdo en parte. En realidad, el poema parece trabajar en los dos extremos de la entropía: el orden y el desorden. Vallejo aplica una forma de ordenamiento particular. A cada párrafo le corresponde una categoría gramatical. Al primero le corresponden los sustantivos; al segundo, los adjetivos; al tercero los verbos; al cuarto, los adverbios, y al último, los adjetivos sustantivados.

La paz, la avispa, el taco, las vertientes,
el muerto, los decílitros, el búho,
los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las morenas,
el desconocimiento, la olla, el monaguillo,
las gotas, el olvido,
la potestad, los primos, los arcángeles, la aguja,
los párrocos, el ébano, el desaire,
la parte, el tipo, el estupor, el alma...

Dúctil, azafranado, externo, nítido,
portátil, viejo, trece, ensangrentado,
fotografiadas, listas, tumefactas,
conexas, largas, encintadas, pérfidas...

Ardiendo, comparando,
viviendo, enfureciéndose,
golpeando, analizando, oyendo, estremeciéndose,
muriendo, sosteniéndose, situándose, llorando...

Después, estos, aquí,
después, encima,
quizá, mientras, detrás, tanto, tan nunca,
debajo, acaso, lejos,
siempre, aquello, mañana, cuánto,

¡cuánto!...

Lo horrible, lo suntuario, lo lentísimo,
lo augusto, lo infructuoso,
lo aciago, lo crispante, lo mojado, lo fatal.
lo todo, lo purísimo, lo lóbrego,
lo acerbo, lo satánico, lo táctil, lo profundo...⁵

Lo que el poema no puede nombrar es lo que a Gazzolo le permite calificar el texto de caótico: la sintaxis. El poema no puede nombrar aquello que ordena el texto para cumplir su función comunicativa escritural. El poema no lo dice, porque no puede; pero por ausencia contradictoriamente, lo muestra.

Vilém Flusser, el filósofo checo que pasó la mayor parte de su vida en Brasil obsesionado con analizar el universo de las imágenes técnicas, recuerda en un pasaje lo siguiente:

Los textos son series de conceptos, ábacos, collares. Los hilos que ordenan los conceptos (por ejemplo, la sintaxis, las reglas matemáticas y lógicas) son fruto de la convención. Tuvieron que pasar más de tres mil años [...] antes de que aprendiéramos que el orden descubierto en el universo por las ciencias de la naturaleza es proyección de la linealidad lógico-matemática de sus textos, y que el pensamiento científico concibe según la estructura de sus textos. Esta concientización reciente hace que se pierda confianza en los hilos conductores. Las piedritas de los collares comienzan a rodar libres de los hilos que se han podrido, y a formar montones de caóticos de partículas, de quanta, de bits, de puntos cerodimensionales (Flusser, 2015, p. 31).

En este poema Vallejo parece anticiparse —casi cien años antes— a esa disolución que anota Flusser, comprometiéndonos a experimentar en la lectura la sensación de una desintegración, de la explosión de aquellos conectores lógicos convencionales a través de la aparición aleatoria de objetos, acciones y atributos, oscilando sin un orden aparente⁶.

Tiempo, oralidad y desintegración son algunas de las apuestas que Vallejo asumió como formas de movilizar la corporalidad y que cargó consigo como un programa de articulación creativa y como principios constructores estéticos. Desde el pasado, desde los inicios de un siglo conflictivo, desde el poema participativo y aproximado, Vallejo le está hablando a un siglo anticipado en el poema. Pero, sobre todo, proyecta su objetivo hacia la posibilidad de crear sistemas de percepción abierta que permitan

5 Utilizamos la versión del libro *César Vallejo. Poesía completa* (2013), introducción, edición y notas de Ricardo González Vigil.

6 En la nota a pie 225, página 505, Gonzales Vigil elabora un resumen sucinto y útil de las lecturas e interpretaciones de este poema (Vallejo, 2013).

inmunizarnos y despertarnos del adormecimiento que sufren nuestros cuerpos sociales e individuales.

En todas las épocas de la historia humana la propensión a exaltar nuevos dioses y rendirles pleitesía ha opacado otras posibilidades de lectura y de existencia provechosas. En esto consiste la dinámica de extensión/ amputación que intenté describir en la primera parte. Nuestra época no le es ajena a esta dialéctica. La hipóstasis del lenguaje, el imperativo que nos exige estudiar los aparatos poéticos como ejercicios de autorreferencialidad, ha provocado un olvido: que un poema es ante todo una situación afectiva, un evento que afecta la corporalidad y lo sensorial. Entumecidos por la seducción del discurso contemporáneo, no nos queda más que declarar que la causa y el fin del poema es el lenguaje. Y solo este podrá hacerle frente al poder y a la larga noche capitalista.

Vallejo sabía, evidentemente, que el poema es un mecanismo lingüístico; pero me parece más interesante aún ver al poeta peruano como alguien que pensó ante todo las posibilidades del lenguaje poético al servicio de lo perceptivo, buscando crear impactos en las intensidades afectivas, construyendo de esta manera «nuevos mundos posibles» o nuevas maneras de percibir el mundo.

Con estos comentarios no he querido sugerir que ya no es más posible leer a Vallejo desde su compromiso político, tan evidente en su programa estético o desde su compromiso con el Perú. Tampoco he querido sugerir que el acercamiento al poeta colocando el énfasis en el lenguaje haya prescrito. Lo que he buscado, en todo caso, es presentar algunas lecturas que muestran a Vallejo preocupado principalmente por los cambios materiales, físicos y subliminales de su tiempo, como insumos fundamentales para la creación estética. Además, he intentado sugerir que la pregunta «¿qué le hace la escritura al cuerpo?» es altamente provechosa cuando intentamos acercarnos a su obra. Es precisamente su deseo de alterar el cuerpo y los sentidos lo que hace posible concebir su trabajo como inmunizador. Es decir, capaz de despertarnos del letargo a los que nos somete la dinámica social y los medios que creamos. Considero por ello que en la actualidad ingresar desde los efectos de su escritura en la corporalidad puede brindarnos respuestas a la pregunta ¿por qué sigue vigente la escritura de Vallejo?⁷.

7 En esa línea se encuentra un ensayo lúcido y provocador del profesor y crítico Carlos Manrique, *Escritura, cuerpo y acción: apuntes sobre la relación entre literatura y política en Derrida, Rancière y César Vallejo*. En C. Manrique y L. Quintana (2016) *¿Cómo se forma un sujeto político? Prácticas estéticas y acciones colectivas*. Bogotá: Universidad de Los Andes.

Parte de su proyecto consistió en ser el termómetro de una época. Su función consistió en ser un «hombre del clima». Vallejo buscó ser un pararrayos de lo nuevo, asumiendo simultáneamente la tarea de recuperar elementos del pasado para contrastarlos y traducir una experiencia sensorial en sintonía con los nuevos tiempos y los nuevos medios. Su obra es una amplia red heterogénea de significaciones y potencialidades que desregulan lo sentidos y afectan nuestra percepción corporal. Tal vez, si somos capaces de acercarnos de manera atenta y de poner el cuerpo al servicio de esta escritura, encontraremos al poema como un artefacto lo suficientemente capaz de inmunizarnos frente a los cambios imperceptibles y dramáticos que se avecinan en el futuro cercano y que, sin duda, comenzamos a experimentar en el presente inmediato.

Contribuciones

Manuel Ramos Van Dick ha participado en la concepción del artículo, en la recolección de datos, en la redacción y aprobación de la versión final.

Fuente de financiamiento

Autofinanciado.

Conflictos de interés

El autor declara no tener conflicto de interés.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballón, E. (1974). *Vallejo como paradigma*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Islas, O. y Benassini, C. (2011). *Conocer y pensar a Marshall McLuhan*. Tenerife: F. Drago. Andocopias.
- Cornejo Polar, A. (1994). Vallejo: la nostalgia de la oralidad (notas sobre «Pedro Rojas»). En *Vallejo. Su tiempo y su obra*. Actas del coloquio internacional, pp.181-191. Lima: Universidad de Lima.
- Flusser, V. (2015) *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gazzolo, A. M. (1992). *El cubismo y la poética vallejana*. En: Cuadernos Hispanoamericanos. n 510. Pp. 30-42.
- Groys, B. (2008). *Política de la inmortalidad*. Buenos Aires: Katz.
- Harman, G. (2015). *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Caja Negra.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- McLuhan, M. (2009). Las leyes de los medios. *CIC, Cuadernos de Información y Comunicación*, 14, pp. 285-316.
- McLuhan, M. (2015). *Inédito*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Nugent, G. (1999). Marshall McLuhan. ¡Cuidado!, pasa corriente. *Quehacer*, 118, pp. 87-93.
- Rowe, W. (1986). Lectura del tiempo en *Trilce. Hueso Húmero*, 21, pp. 100-111.
- Zapata, E. y Biondi, J. (1994). Oralidad y representación en el poema «LXXV» de *Trilce*. En *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del coloquio internacional* (pp.103-111). Lima: Universidad de Lima.
- Zapata, E., Biondi, J. y Miró Quesada, S. (2010). *Derribando muros. Periodismo 3.0: oferta y demanda de comunicación en el Perú de hoy*. Lima: El Comercio.
- Vallejo, C. (2002). *Artículos y crónicas completos I y II*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (2013). *Poesía completa*. Lima: Copé.

Recibido: 21/9/2019
Aceptado: 5/11/2019