

El objeto libro y el poemario: integraciones entre el soporte de inscripción y la escritura poética en *Ande* (1926) de Alejandro Peralta y *5 metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo

The Book as Object and the Poetry Collection: The Integration of Material Support and Poetic Writing in Ande (1926) by Alejandro Peralta and 5 Meters of Poems (1927) by Carlos Oquendo

MARCOS MONDOÑEDO - ORCID 0000-0002-2162-1274

(pág 103 - pág 117)

RESUMEN. Este artículo analiza la integración entre el soporte material del libro y la escritura poética en dos obras fundamentales de la vanguardia peruana: *Ande* (1926), de Alejandro Peralta, y *5 metros de poemas* (1927), de Carlos Oquendo de Amat. A partir de los conceptos de *automatización* y *extrañamiento* de Viktor Shklovski y de su diálogo con las nociones psicoanalíticas de *alienación* y *separación* de Jacques Lacan, se examina cómo estos libros-objeto intervienen en la experiencia de lectura. Utilizando el modelo semiótico de planos de inmanencia de Jacques Fontanille, se describe cómo la materialidad del libro (la alternancia entre texto y xilografía en *Ande*; el formato acordeón de *5 metros de poemas*) no es un mero soporte, sino un actante que media entre el texto, las prácticas de lectura y las estrategias estéticas e ideológicas de la época.

Palabras clave: *libro objeto, extrañamiento, separación, 5 metros de poemas, Ande*

ABSTRACT. This article analyzes the integration between the material support of the book and poetic writing in two fundamental works of the Peruvian avant-garde: *Ande* (1926) by Alejandro Peralta and *5 metros de poemas* (1927) by Carlos Oquendo de Amat. Drawing on Viktor Shklovsky's concepts of automatization and defamiliarization and their dialogue with Jacques Lacan's psychoanalytic notions of alienation and separation, this study examines how these book-objects intervene in the reading experience. Using Jacques Fontanille's semiotic model of planes of immanence, it describes how the materiality of the book (the text-xylography alternation in *Ande*; the accordion format in *5 metros de poemas*) is not a mere support, but an actant that mediates between the text, reading practices, and the aesthetic and ideological strategies of the time.

Keywords: *book-object, defamiliarization, separation, 5 metros de poemas, Ande*

MARCOS JAVIER MONDOÑEDO MURILLO (Lima, 1969) es Doctor en Estudios Psicoanalíticos por la Pontificia Universidad Católica del Perú, Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana y Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, institución en la que se desempeña como docente e investigador. Es coautor de «*Lo que no cesa de no escribirse*». *La interpretación de lo real y la lírica peruana* (2014) y autor de “Condiciones pictóricas de la poesía: análisis de la poética de Moro en su pensamiento sobre la pintura” en *Archivo Vallejo*, 8(15). Ha participado como ponente en congresos nacionales e internacionales. Fue finalista del Premio Copé 2012. mmondedom@unmsm.edu.pe

FECHA DE RECEPCIÓN: 15/03/2026 **FECHA DE APROBACIÓN:** 04/04/2025

1. INTRODUCCIÓN

Dentro de la órbita de la reflexión semiótica, existe un ineludible antecedente, prestigioso y literario, para el pensamiento sobre la relación entre los objetos y el devenir de la vida cotidiana. Nos referimos, claro está, a la relación establecida por los formalistas rusos —y específicamente por Victor Shklovsky— entre la *automatización* y el *extrañamiento*. Según el autor de “El arte como artificio” (1917), habitualmente percibimos los objetos de manera incompleta, por “álgebra”. Los reconocemos solo por algún rasgo (su función, su nombre) y dejamos de verlos realmente. Esto es así por la repetición de los actos y las percepciones que, en el devenir de lo cotidiano, vuelven a tales objetos presa de una relación automática. Por este motivo, la vida en ellos desaparece y los transforma en nada. Frente a esta automatización que “devora los objetos”, Shklovski postula la función principal del arte: devolver la sensación de vida, hacer sentir los objetos, para que percibamos el agua como agua, la piedra como piedra. El arte, así, no busca el reconocimiento, sino la visión. Y la táctica fundamental para lograr este objetivo es el *extrañamiento*, es decir, cualquier procedimiento o conjunto de procedimientos que nos permita recuperar en los objetos la singularidad de nuestra experiencia original con ellos.

A partir de esta reflexión poética, es posible postular un proceso descriptible semióticamente como una alternancia desde la pérdida hacia la recuperación del valor en los objetos. Ellos tuvieron alguna vez —pero este momento no se recuerda— el interés por lo diferente, lo novedoso e importante; pero luego, debido al devenir de lo cotidiano, fueron perdiendo su preeminencia de novedad y se convirtieron en una prolongación ortopédica del cuerpo, y su funcionalidad se automatizó. No obstante, la intervención estética orientada por la poética formalista genera una revitalización de la diferencia que nos permite observar el objeto como por primera vez. Ella opera así, como un corte.

En este punto, nos atrevemos a pensar el corte o la *separación* como una operación que se opone a la *alienación*. Pero para ello, hay que confesar que nos alejamos un poco de las aguas de la reflexión estética para arribar a un puerto que, en este momento, parece, por lo menos, prometedor: el de las observaciones sobre la subjetividad elaboradas por el psicoanálisis. Decimos esto porque alienación y separación (Lacan, 1966) son dos movimientos que le permiten al psicoanalista francés Jacques Lacan establecer instancias de un derrotero analítico. Pero no solo por esto. Atracaremos también y momentáneamente en este puerto porque dichos conceptos parecen tener un aire de familia con los de automatización y extrañamiento elaborados por Shklovski.

En todo caso, antes de atar amarras, debemos señalar que lo que se presenta aquí como un esbozo de articulación interdisciplinaria es el resultado de una exigencia derivada de los objetos de análisis que hemos elegido. En efecto, esta operación de desautomatización que entreavemos en la reflexión del formalista, esa separación que supone una novedad y surge contra el uso habitual y alienado, es, en general, lo que podemos percibir que se realiza, con distintos grados de intensidad, en los dos libros que analizaremos de la vanguardia literaria peruana.

Como veremos, tanto en *Ande* (1926) de Alejandro Peralta como en *5 metros de poemas* (1927) de Oquendo de Amat, el libro, en tanto que objeto, interviene como protagonista poco habitual en la lectura de los poemas que alberga. Por operaciones de naturaleza enunciativa y no solo relativas a la escritura, tales libros, en su dimensión de

soporte de inscripción, permiten y actualizan una lectura desautomatizada, separada de los usos cotidianos del objeto libro. En tal sentido, sus semiosis propiamente tridimensionales y estéticas intervienen de modos específicos y coherentes con la significación textual de los poemas. El propósito de este artículo es describir los procedimientos de significación que se realizan en la integración entre dos niveles de pertinencia semiótica: el del objeto y el de la práctica. No obstante, es evidente que el nivel de pertinencia del texto también se ve comprometido. Por este motivo, tres son los planos de inmanencia principales que se hallan implicados en nuestro interés: el texto, el objeto y la práctica. Y como vemos, el nivel del objeto es el de un mediador que, debido a la postulada desautomatización, resulta destacado.

2. EL EXTRAÑAMIENTO EN SHKOLOVSKI Y EN DE CERTEAU

Sin embargo, resulta necesario establecer, de manera previa y explícita, las relaciones entre las coordenadas y las categorías a las que nos hemos referido de manera somera. Se trata del antecedente del formalismo ruso, de su relación con la alienación y la separación de orientación lacaniana, y de los niveles de inmanencia planteados por Fontanille. Las dos primeras se nos presentan como una base, en cierto modo filosófica, para una breve reflexión sobre el marcado contraste entre los modernos clásicos y los contemporáneos — para llamarlos de algún modo y así nominar una valoración diferenciada— respecto de la relación entre la vida cotidiana y la subjetividad.

En efecto, desde la perspectiva moderna y vanguardista, la percepción cotidiana se vuelve automática o un mero reconocimiento. El arte, mediante procedimientos como el “extrañamiento”, busca romper esta automatización y hacer que la percepción recupere su dificultad y su duración. De este modo, al estar fuera de su contexto habitual, el objeto puede ser visto de nuevo, incluso como nuevo, en lugar de ser solo reconocido.

En cambio, para De Certeau, en *La invención de lo cotidiano* —por citar una fuente que sirve de marco teórico en el número de la revista en el que espero ver publicado este intento—, el orden social, económico y cultural dominante impone sus productos y espacios de manera totalizante. En esto podría estar de acuerdo el formalista ruso. Sin embargo, diferiría en lo que a continuación plantea el historiador: a saber, que el consumidor solo parece condenado a la pasividad; esto sería así porque cabría la creatividad no en un ámbito especial, como el arte, sino en el seno mismo de lo cotidiano. Lo que Shkolovski llama “desautomatización” o “extrañamiento”, en De Certeau, son las “tácticas”, “astucias”, “maneras de hacer”, pero aplicadas a la vida práctica y no solo a la percepción estética. Cuando el ama de casa combina productos de manera inesperada, cuando el peatón toma un atajo que subvierte el plano urbanístico, o cuando el lector “caza furtivamente” significados no previstos por el autor, se está desautomatizando el uso del objeto. Están rompiendo con el “programa” de uso previsto por el sistema productor. Para Shklovski, el arte se postula como el dominio de la libertad perceptiva. En contraste, De Certeau pone énfasis en la práctica de los “débiles” que, sin poder cambiar el sistema de objetos, cambian su función y su sentido mediante un uso creativo. La creatividad no se hallaría en un ámbito separado y “elevado”, sino que es inmanente a las prácticas más humildes. Es, pues, la suya una “poética” de lo cotidiano.

La diferencia entre el primer moderno y el más reciente ya ha sido señalada en otros lugares. Se trata de lo que, por ejemplo, afirma Rancière en términos de una creatividad expandida al ámbito cotidiano que parece cumplir y atenuar, al mismo tiempo, el proyecto artístico vanguardista que procuraba diluir los límites entre el arte y la vida. El filósofo comenta con ironía que esta disolución se habría realizado de dos maneras: la primera, en el arte del régimen soviético, “interesado en convertir a los artistas en constructores de formas de vida y que sólo quería artistas que ilustraran su propia manera de construir la nueva vida”. La segunda forma de disolución se hallaría en el arte dentro del capitalismo, como una estetización generalizada: el arte “que moldea las formas de la vida cotidiana se realizó, irónicamente, en la estetización de la mercancía y de la vida cotidiana del capitalismo” (Rancière, 2019).

3. INSTRUMENTALIZACIÓN ESTÉTICA DE LA ALIENACIÓN Y LA SEPARACIÓN

En todo caso, luego de señalar ese contraste —y podría describirse polémicamente en los términos de una relación entre el entusiasmo y el desencanto—, lo que nos interesa de la relación entre *automatización* y *extrañamiento* es lo que puede verse comprometido en el par lacaniano de *alienación* y *separación*. Ambas oposiciones conceptuales pueden concurrir a la oportunidad de una interacción de enriquecimiento mutuo. Sin embargo, por nuestros intereses actuales, aprovecharemos inicialmente las posibilidades de este encuentro en torno a la cuestión estética. Pero ¿qué entendemos por alienación y por separación?

Estos términos se encuentran en el marco de una elaboración que Lacan desarrolla para describir la relación del sujeto con el inconsciente. La alienación es, en su base, la preeminencia del significante respecto de la aparición del sujeto. La paradoja que ello implica puede describirse como un surgimiento localizado en el proceso de desaparición. En efecto, el sujeto, en tanto que inscrito en un universo simbólico —uno que está articulado desde siempre con significaciones y sentidos institucionales que rigen el derrotero de los individuos—, nunca logra pronunciar su singularidad antes de ser investido con un sistema de lenguajes que determina para él toda posibilidad de decir cualquier cosa. Esa singularidad podrá ser dicha, en todo caso, por medio y más allá de todo ese conjunto simbólico compuesto por la lengua o lenguas de sus mayores, por las historias, discursos organizadores y valoraciones en los que está inmersa una subjetividad, cada subjetividad.

Como afirma Lacan, antes de que el sujeto desaparezca bajo el significante por el simple hecho de que “ello” se dirija a él, el sujeto no era nada. “Pero ese nada se sostiene gracias a su advenimiento, ahora producido por el llamado hecho en el Otro al segundo significante” (Lacan, 2009, p. 795). Es decir, en el Otro —en el lugar, en la batería, en el tesoro de los significantes—, un significante se conecta con otro (S1 S2) y en esa conexión podemos ver marcada, como ausente, la posición de sujeto, escrita por Lacan con una S barrada (S̄). El sujeto es, pues, “ese nada” inscrito, “advenido” y escamoteado entre la conexión entre significantes. Y el S1 será el significante que represente al sujeto para otro significante, el S2.

¿Y qué es el “ello” que se dirige al sujeto? La lectura de Miller resulta aquí muy conveniente para nuestros objetivos. Según él, esto alude al hecho según el cual todos nosotros, por el simple hecho de nacer y sin haber sido nada antes, nos convertimos en

el objeto de una negociación: “...como niño para ser reconocido, niño para heredar, niño previsto, niño predestinado para unir el uno con el otro a la madre con el padre, o para separarlos, destinado a ser apuesta de la rivalidad [...] una apuesta, incluso un anzuelo, o también ser ignorado, abandonado” (Miller, 2018, p. 162). Así, en esta interpretación, el “ello” no sería sino ese entrelazamiento masivo de lazos y modos de articulación familiares y sociales, con todos los deseos y goces que implica, y que se actualizan de un modo preciso para cada sujeto que, por lo tanto, es de alguna manera “hablado” antes de poder hablar.

Así, por un lado, la alienación es la producción de un sujeto como un punto en las coordenadas simbólicas que luego será ocupado por un cuerpo humano. Podríamos decir que adviene como fuera de sí desde el saque, un *fuera de sí* marcado entre su cuerpo y su ser de lenguaje. Por otro lado, la alienación implica que nada es para el sujeto sin la mediación de los lenguajes y los discursos que los actualizan. Todas las cosas son, como él mismo, y aunque no lo sepa, el resultado de un entrecruzamiento múltiple de vectores discursivos de incidencia. Por lo tanto, son invisibles, intangibles sin ese entramado de sobredeterminación. Aunque su función es ya un hecho del lenguaje, los objetos son, además —una simple jarra de café, por ejemplo—, depositarios de huellas de la relación familiar, insignias de distinción o de identidad, o de muchas otras significaciones, y, bajo todo ese envoltorio entramado y tupido, el objeto, en tanto que tal, resulta inaccesible. Según Shkolovski, el arte tendría la fuerza para producir un tajo grande sobre ese tejido que permitiera extraer el objeto por el agujero.

En este punto podemos preguntarnos por la *separación* según Lacan. De inmediato podríamos decir que es la operación de sacar la jarra de café por el agujero. Sin embargo, de este modo podría escapárseles la radicalidad que ella implica. En consecuencia, para introducirnos en esta operación con mayor precisión, podemos aludir al juego de palabras que Lacan realiza para la ocasión: la palabra latina *separare*, separar, es separada ella misma en *se parere*. Pero esto significaría “parirse”, engendrarse a sí mismo. Entonces, respecto de su partición, en un supuesto todo, es que “el sujeto procede a su parto”. Este *se parere* no es, empero, sin un gran sacrificio, el cual tampoco es compensado por una integración a la totalidad. Así, con una gran proeza, el sujeto se separa “[...] para guarecerse del significante bajo el cual sucumbe; el sujeto ataca la cadena, que hemos reducido a lo más justo de un binarismo, en su punto de intervalo. El binarismo que se repite, la más radical estructura de la cadena significante” (Lacan, 2009, p. 802). En otras palabras, la separación es una operación que se realiza contra la alienación del significante, aquella en la que estamos inmersos nosotros, los seres del lenguaje.

Ahora bien, como *parere* es procurar un hijo al marido; Lacan aprovecha esta semántica para sostener que “el sujeto puede procurarse lo que le incumbe, un estado que calificaremos de civil” (Lacan, 2009, p. 802). Algo, pues, se produce no como un objeto meramente residual, sino como un ser que nos concierne íntimamente, al margen de las significaciones convencionales y generales, aunque gracias a o a través de todas ellas. Pero ¿qué es, más precisamente, eso que se pare? En este punto, Lacan crea una figura terrorífica con la que se ayuda a transmitir la simultánea intimidad y ajenidad de ese objeto.

Comienza con la anatomía del nacimiento de nuestra especie, los seres vivíparos: “las membranas son, del huevo fecundado, hijas con el mismo derecho que el viviente que sale a la luz por su perforación” (Lacan, 2009, p. 804). Dice que lo que pierde entonces el recién nacido no es a su madre, sino a su complemento anatómico, las secundillas: “...imaginemos

que cada vez que se rompen las membranas, por la misma salida vuela un fantasma, el de una forma infinitamente más primaria de la vida” (Lacan, 2009, p. 804). Es una forma que primero llama *Hommelette*, por un juego de palabras a partir del francés *Homme*. Así, ella y el hombre surgen juntos. Y la describe primero como una crepa que se desplaza, una ameba, ultraplana, omnisciente por su puro instinto, que la dirige en lo real, inmortal porque se reproduce por partición y mortífera porque surge de una ruptura o desgarrón. Luego, la llama laminilla y la identifica con la libido, que así es descrita como un órgano.

La laminilla es, pues, el resultado de ese objeto primario del ectoplasma que se pierde y que produce una nostalgia, correlativa de un anhelo de recuperación. Esto conllevará la constitución de los objetos sustitutorios. Será entonces la libido de objeto la que veamos aparecer: “Nuestra laminilla representa aquí esa parte del viviente que se pierde al producirse éste por las vías del sexo” (Lacan, 2009, p. 806). De ella, Lacan destaca su forma de corte anatómico, corte del que surge la función que tendrán algunos objetos: “lo que impresiona es la forma de corte anatómico (reanimando el sentido etimológico de la palabra anatomía) en donde se decide la función de ciertos objetos de los que es preciso decir no que son parciales, sino que tienen una situación muy aparte” (Lacan, 2009, p. 806). Y pone el ejemplo del seno materno. Este no es sólo el objeto de una nostalgia regresiva, sino el “pecho especificado en la función del destete que prefigura la castración” (Lacan, 2009, p. 806).

De inmediato podemos percibir que todas las historias de terror que abundan en la cinematografía hollywoodense derivan de estas coordenadas: casas, muñecas, cajas, anillos y una lista no tan grande de objetos transidos de una energía fantasmal o demoníaca serían actualizaciones de esta laminilla inmortal y no nacida, de este órgano libidinal primario. Pero todo este terror, toda esa amenaza no son sino marcas imaginarias y simbólicas de la imposibilidad de comprender, de asir siquiera la dimensión de lo objetal, radicalmente desinvertido de sentido y significación, aunque también inherentemente humana. Y esto es precisamente lo que Lacan pretende transmitir: el “fuera de sentido” no es simplemente una liberación de las cadenas del significante, sino también el acceso a lo *real*, es decir, lo insoportable.

De esto podríamos concluir algo inopinado: el rasgado que Shkolovski promete sobre la tela del sentido que cubre tenazmente los objetos cotidianos podría dejar salir una novedad intolerable. El “extrañamiento” cobraría así un sentido radical. Y es quizás por estas razones y argumentos que podríamos entender el devenir del arte contemporáneo, pendulando entre el extremo de la conceptualización, que suprime la manipulación del objeto, y el otro extremo del desprecio que el objeto recibe y que se hace visible, por ejemplo, en un plátano pegado a una pared con cinta adhesiva. Las artes plásticas se abrían horrorizado ante las posibilidades, practicadas en su historia, del objeto cabalmente desinvertido de significación. Dicho sea de paso, esto también explicaría la diferencia aludida arriba entre el entusiasmo de quien no conoce lo nuevo por surgir y el desencanto de quien retrocede ante el exceso de lo nuevo inesperado.

4. LA DIMENSIÓN DE OBJETO EN LA SEMIÓTICA DE LAS PRÁCTICAS

Retrocedamos, pues, nosotros también y veamos lo que resulta legible —dentro de los polos de la alienación automatizadora y la separación abominable—, en relación con el objeto, su significación y su relación con otras significaciones no objetales: a saber, las

que son propias del texto y de la práctica. —La semiótica, así, puede ser descrita como el dominio de la homeostasis o de la *aurea mediocritas*.

Estas relaciones se inscriben dentro del modelo, elaborado por Fontanille (2014) de los niveles de inmanencia y del recorrido generativo del plano de la expresión que se establece entre ellos. Estos planos organizan la experiencia desde lo más elemental y perceptivo hasta lo más complejo y culturalmente sedimentado. Lo crucial de este enfoque es su carácter integrador y su concepción de proceso: cada nivel superior incorpora el anterior mediante complejas operaciones de esquematización e *integración*.

En el nivel más básico, el de los *signos*, la experiencia es de orden figurativo e icónico; se trata del reconocimiento perceptivo de unidades mínimas mediante operaciones de sustitución y combinación. A partir de esta base, se asciende al nivel de los *textos-enunciados*, donde las figuras se organizan en conjuntos dotados de intencionalidad y direccionalidad. El tercer nivel, el de los *objetos*, introduce la materialidad tridimensional como factor constitutivo de la significación. Los objetos no son meros soportes pasivos, sino entidades con una doble faz: por un lado, son el receptáculo formal de inscripciones textuales; por otro, son actantes materiales que intervienen en prácticas concretas.

El paso al cuarto nivel, el de las *escenas prácticas*, traslada el foco de lo textual y objetual a lo vivencial. En este plano, la significación emerge “en acto”, a través de una negociación continua y no lineal entre actantes, objetivos y resistencias. En este nivel serán fundamentales para nosotros, pero no exclusivas, las prácticas de lectura, escritura y su articulación. En el modelo, estas y todas las demás se articulan, a su vez, en el quinto nivel como *estrategias*, es decir, como composiciones sintagmáticas que gestionan la compatibilidad entre diversas escenas en una coyuntura dada. Finalmente, en el nivel de organización más complejo, se encuentran las *formas de vida*, entendidas como estilos de comportamiento estratégico generalizables y culturalmente configurados, que otorgan coherencia ética y etológica a la existencia.

Lo que nos interesa hoy es destacar el libro como objeto mediador entre la significación del nivel textual y la práctica de la lectura. Y es que en los poemarios que analizaremos —*Ande* (1926) y *5 metros de poemas* (1927)— la integración que se realiza desde esa dimensión hacia las operaciones del lector es destacable y diferenciada.

5. EL LIBRO EN ANDE DE PERALTA

En otro lugar (Mondoñedo, 2021), hemos observado que en el poemario *Ande*, el nivel de pertinencia del objeto cobra relieve como actante mediador entre cuatro prácticas diferentes: dos relativas a la producción textual, a saber, la escritura poética y la producción xilográfica; y dos prácticas inscritas en la interpretación textual, la lectura poética y la contemplación plástica. Se trata básicamente de que, en el libro en cuestión, la poesía de Alejandro Peralta y la xilografía del artista plástico Domingo Pantigoso cohabitan y se alternan de una manera tal que visibilizan un aspecto principal de lo que, en el nivel de las estrategias, es un componente principal de la poética del grupo Orkopata, una pequeña comunidad de intelectuales de provincia —de Puno más precisamente— que, en su momento, querían insurgir como los mediadores principales entre el mundo campesino rural y la academia limeña hegemónica.

Entendemos poética en el sentido de Walter Mignolo (1986, p. 36), como un conjunto de recomendaciones para leer y escribir textos literarios, pero también como un sistema axiológico que orienta las prácticas de producción artística en general. En tal sentido, sostenemos que la poética es, en el modelo de Fontanille, de nivel estratégico porque es allí donde se articulan la producción y la interpretación artística dentro de una conceptualización que pretende gestionar ambas prácticas en un marco unificado o, por lo menos, de cohabitación. Pues, bien, la poética del grupo Orkopata en cuestión puede ser localizado en la inmanencia estrategia y podemos decir que en ella también ubicamos la postulación de una posible cohabitación y diálogo entre las formas tradicionales del lazo social en el Perú y la modernización capitalista que iniciaba su marca definitiva en el inicio del siglo XX. Esta poética, así, promovía la instrumentalización de los logros de la vanguardia artística con el fin de dar a conocer a un lector cultivado el universo de sentido propio del mundo andino tradicional. Se trata del llamado “vanguardismo indigenista”, poética de la cohabitación “dialogante” entre universos de sentido diferentes: el verso mallarmeano, el uso lúdico del espacio en blanco y la “metáfora sorprendente”, por un lado, y la representación de paisajes y personajes andinos, por el otro.

Pues bien, el nivel de inmanencia del objeto se corresponde con el libro en tanto que soporte material. Y en él, como en cada nivel, debemos reconocer dos caras: la faz formal y la faz substancial (Fontanille, 2014, p. 37). La primera acoge lo que proviene del nivel inferior, que, en el caso del libro, se trata del texto: la forma sintagmática local del objeto libro, descrito como el soporte de los textos enunciados, es también la instancia que limita las posibles inscripciones. Por su parte, la faz de substancia material tendrá determinadas cualidades que modalizan las prácticas factibles con el objeto: se trata de su maleabilidad, dureza, rispidez, suavidad, liviandad, pesantez, etc.

No nos interesa la faz substancial del objeto salvo por el hecho de que se trata de aquella dimensión que permite su integración en la práctica de la lectura. Lo que nos importa es, principalmente, la faz formal, su forma sintagmática local. Es en ella que podemos ver proyectado, de manera descendente, el aspecto poético del grupo Orkopata que señalamos más arriba. Se trata de la alternancia “dialógica” y de la cohabitación de dos tipos textuales distintos, la escritura poética y la xilografía, que presuponen prácticas de producción diferentes.

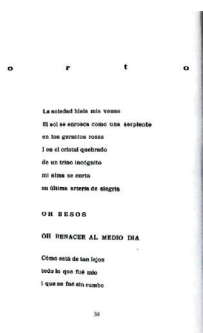


Figura 1. Tomado de *Ande [y] Kollao*, por A. Peralta, 2006, Universidad Católica del Perú, pp. 38-39.

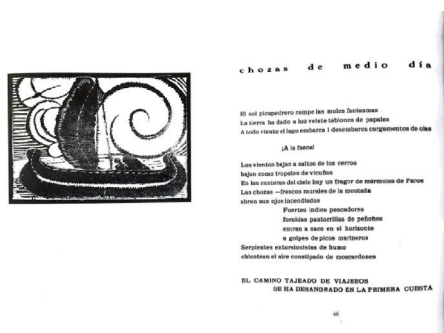


Figura 2. Tomado de *Ande [y] Kollao*, por A. Peralta, 2006, Universidad Católica del Perú, pp. 46-47.

En principio, lo que podemos observar es lo que plantea Fontanille del siguiente modo: “el objeto-soporte de escritura integra el texto proporcionando una estructura de manifestación figurativa a los diversos aspectos de su enunciación”. Respecto al texto-enunciado, esas propiedades del objeto-soporte serán interpretadas como enunciativas” (Fontanille, 2014, p. 36). En el caso concreto que hoy nos convoca, esto significa que la estructura del libro, sus páginas como forma sintagmática de inscripción tanto de escritura como de xilografía —pero también su posibilidad substancial de ser “pasadas” una detrás de otra—, expresa de modo figurativo un aspecto de la axiología que se asume en el nivel de las estrategias y que la enunciación del poemario actualiza: se trata de las ya mencionadas *alternancia* y *cohabitación*.

Habría, pues, una homología estructural entre el objeto y la estrategia: así como en el objeto se alternan y cohabitan dos tipos textuales provenientes de prácticas diferentes, en el nivel de las estrategias lo que se propone la poética del grupo Orkopata es la cohabitación entre la modernidad occidental y las formas tradicionales andinas. Esto se correspondería, además, con la concurrencia y alternancia entre la escritura y la xilografía: mientras que en la escritura poética se practica la modernización de raigambre mallarmeana, en la xilografía de Pantigoso se representan motivos andinos.

Por todo lo mencionado en este apartado, podemos decir que resulta notoria una integración descendente entre los planos de inmanencia estratégica, práctico, de objeto y textual del siguiente modo: en la instancia formal de las *estrategias*, localizamos una poética, una conceptualización desde la cual se proyectan prácticas artísticas, que es característica del vanguardismo indigenista. Dentro de ella, hemos destacado la posibilidad de inscribir lo moderno y lo tradicional, la escritura poética vanguardista y la temática andina. Luego, en el plano de las *prácticas*, un poeta y un artista plástico producen sendas manifestaciones; este nivel no es el principal en nuestro análisis. A continuación, en el nivel del *objeto*, vemos que el soporte de inscripción, el “libro”, permite la cohabitación y alternancia entre las manifestaciones de las prácticas y hace con ellas una totalidad armónica y consagrada por la cultura libresca moderna. En tal sentido, podemos decir que dicho objeto es un actante operador que lleva a cabo la reunión de las significaciones de nivel *textual*. Gracias a su intervención, es posible postular una cierta aproximación y homologación entre ellas. De tal suerte que resulta legible una aproximación a la plástica desde la escritura y un cierto “aplanamiento” de la profundidad figurativa en la xilografía, lo que la aproxima a la bidimensionalidad de la escritura (Mondoñedo, 2018, p. 76). Esta sería la integración descendente en la que el objeto adquiere un rol principal.

Pero no es su único papel, porque también, a partir de él, es posible postular una “síncopa ascendente”, un deseo que no se queda en el nivel de las estrategias, sino que se proyecta hasta el último plano de inmanencia, llamado *forma de vida*. Una síncopa es un “salto” de niveles de pertinencia correlativos; en este caso, se trata de pasar del objeto a la forma de vida suprimiento el nivel de la práctica y la estrategia. Y decimos que es ascendente porque lo que se halla realizado en el nivel objeto, se halla virtualizado en el nivel más complejo. La expectativa en el movimiento ascendente es la realización en el nivel más complejo de lo que se halla presente en el objeto. Dicho de otro modo, en el soporte de inscripción observamos una anticipación hipotética, quizás nunca cumplida, en el nivel etológico. El anhelo de ver la cohabitación y alternancia armónica entre el mundo andino y la modernidad capitalista no se habría realizado. O su realización debería, en todo caso, describirse en los términos de una investigación histórica no semiótica.

Sobre este punto, aunque no es el lugar para ello, podemos acotar, de paso, que se trataría de un fenómeno específico de la economía peruana de principios del siglo XX, descrito por el historiador Aníbal Quijano. Para él, las necesidades del capital implantado en el Perú “encuentran en las relaciones precapitalistas un elemento decisivo para su operación”. En la medida en que el valor de la fuerza de trabajo explotada por el capital monopolístico se constituye fundamentalmente en el área no capitalista de la economía, la tasa de ganancia de ese capital resulta mucho más alta en este país”. (Quijano, 2014, p. 11). En la perspectiva de nuestra investigación presente, lo que se prefigura en el nivel de objeto como cohabitación armónica y alternante adquiere, en el nivel de las formas de vida, el estatuto de una cohabitación, sí, pero de modos tradicionales de existencia: los andinos, la economía capitalista, la internacional, y de una relación de explotación de los primeros por la segunda. La armonía y el diálogo quedarían virtualizados para siempre.

Para retomar nuestra perspectiva orientada por el psicoanálisis, podríamos decir que el objeto libro está envuelto por los entramados significantes que lo *alienan* y automatizan. Tanto es así que, sin saberlo, sus productores crean un modelo a escala, una condensación que cabe entre las manos, de la explotación capitalista de ese momento. Sin embargo, el análisis que realizamos —y que aquí se piensa a sí mismo—, opera como una intervención que *separa*, que rasga la tela del sentido y la significación para, probablemente, revelar un residuo monstruoso: la solidaridad entre el proyecto del grupo Orkopata y la explotación capitalista.

6. EL LIBRO EN 5 METROS DE POEMAS DE OQUENDO DE AMAT

Este libro es contemporáneo de *Ande* y, sin embargo, configura una manera de intervenir en su mundo completamente diferente. En otro lugar (Mondofredo 2023), hemos dejado apuntadas algunas ideas respecto de las relaciones entre la significación textual, la que se configura en el nivel de objeto y la que se realiza en el de las prácticas. Como se sabe, la faz sustancial del libro de Oquendo tiene una estructura que le permite desplegar sus páginas como un acordeón y que, totalmente extendido, se asemejan a una gruesa cinta métrica que alude al título y que, en él, se asimila al instrumento que sirve para medir generos textiles.



Figura 3. Foto tomada de BNP (24 de enero de 2024). “BPN: obra ‘5 metros de poemas’ es Patrimonio Cultural de la Nación” <https://www.bnp.gob.pe/bnp-obra-5-metros-de-poemas-es-patrimonio-cultural-de-la-nacion/>

Esta disposición de sus páginas, unidas lateralmente, incorpora un modo de contemplación del libro que no se halla inscrito dentro de las prácticas derivadas de la faz sustancial del libro convencional. Es verdad, no obstante que, debido al pliegue de las mismas, la lectura tradicional resulta también una práctica factible. Este solo hecho nos permite observar que la lectura que automatiza el soporte de inscripción se hace visible, retroactivamente, gracias al hecho de que se ha convertido en una posibilidad hallada aquí en igualdad de condiciones que la lectura lúdica que se propone el objeto: hay, pues un efecto de “extrañamiento” que opera de inmediato en nuestra experiencia sensible con el poemario.

En el nivel textual, al inicio, se localiza una indicación, a modo de epígrafe y en el espacio de una página completa, que tiene una significación analógica actualizada mediante la forma de un símil. Se trata de una recomendación que alude a la práctica añadida: “abra el libro como quien pela una fruta”. No se trata, pues, solo del instrumento de medir aludido en el título, sino que se le añade una alusión a otra práctica muy alejada de la medición: se trata de comer una fruta y de pelarla previamente. En este sentido, podríamos decir que un aspecto de la faz sustancial del libro, la unión lateral de sus hojas, es envuelta de isotopías distantes que se aproximan. Estas son, sin embargo, de carácter práctico: la lectura de poemas, la medición de géneros textiles y el consumo de alimentos se articulan metafóricamente.

Debemos notar de inmediato que aquí se produce una integración ascendente desde el nivel textual hasta el práctico, y que el objeto libro cumple también una función mediadora. Sin embargo, algo especial ocurre con dicho soporte de inscripción: su específico modo de paginación se presta como una materia que será sustancia para diversas formas. A la manera del mármol que no tienen ninguna relación de naturaleza con la escultura —por ejemplo una venus griega— que, sin embargo, lo tendrá como su soporte, dicha disposición y articulación de páginas, la faz sustancial del objeto, se presta para las formas de las prácticas indicadas: la lectura como principal, pero también la medición de telas y el pelado de una fruta para ser comida, la cual se halla más distante y por eso es explícitamente convocada.

Pero eso no es todo. A dichas isotopías prácticas hay que añadir la práctica de la contemplación cinematográfica tradicional porque, antes del quinto poema, se añade una página en la que se proponen, sin usar el espacio para otra inscripción, “10 minutos de intermedio”; frase que es inscrita en sentido oblicuo. Una vez más, una magnitud de nivel textual, una frase, se proyecta sobre una práctica determinando un modo de lectura. Es lo que Fontanille denomina *prefiguración*, que se opone a la *representación*. Este par de conceptos tiene una aparición fugaz en la presentación del proyecto del semiótico; sin embargo, creemos que tiene una potencia explicativa que podría explotarse mucho más.

Hablando de la relación entre una instrucción de nivel textual y otros planos de inmanencia, el autor propone:

Si esa presentación es anterior al uso o a la construcción del objeto, o a la puesta en marcha de una práctica, tenemos que ver entonces con un texto o con una imagen de *prefiguración* (por ejemplo el esquema gráfico de un utensilio). Si esta presentación es posterior, nos enfrentamos a textos e imágenes de *representación* (por ejemplo, en una instrucción de montaje, la fotografía del mueble que hay que armar). (Fontanille, 2014, p. 76).

Se trata, pues, de dos modos de relación entre un texto y un plano de inmanencia de nivel superior: un objeto o una práctica. Lo interesante de esta oposición es que la

consabida función representativa de raigambre jakobsobiana puede verse relativizada por una función par, complementaria y alternativa, la que podríamos llamar “función prefigurativa”. Y esta se relacionaría con la realidad exterior de un modo diferente, transformador: en esta función hipotética, deberíamos postular la posibilidad de hacer del lenguaje un instrumento de intervención y transformación de la realidad. Así, lo que no existe en el mundo podría planearse orientado por un deseo y proyectarse sin necesariamente verse realizado. Esta oposición podría plantearse para ser puesta en cuestión dentro de los estudios literarios: no se trataría, por ejemplo, de que tal novela o corriente literaria *represente* su momento histórico, podríamos discernir si cabe la posibilidad de una novela de *prefiguración* de la realidad, sin que por ello sea condenada a ser de un género menor o de entretenimiento, como la ciencia ficción.

Volviendo al caso de los “10 minutos de intermedio” proyectado sobre un ecran, el texto puede considerarse una prefiguración de una práctica, la que llevaba a los espectadores a salir de sus asientos, en los cines de principios de siglo, y dirigirse a un salón, por ejemplo, para esperar más cómodamente. No obstante, el enunciado no determina una práctica específica, sino que anuncia la suspensión de la proyección a partir de la cual el espectador, en un marco espacial y temporal delimitado, es libre para realizar distintas actividades. Esta escena práctica, a su vez, se escenifica dentro del poemario en cuestión. Pero esto no puede sino describirse en términos de una proyección descendente y concentrada desde la práctica hacia el nivel textual.

De este modo, la lectura de poesía queda inscrita entre otras prácticas de la vida cotidiana moderna y no al margen de ellas. Así, ya desde este componente de la significación principalmente inscrita en la articulación entre el nivel de objeto y el de la práctica, podemos observar una realización característica y fundamental de la vanguardia artística: aquella que le imponía al arte salir de su estatuto de privilegio y reestablecer la perdida continuidad entre la vida y el arte —Pero ya hemos visto que esta continuidad puede haberse realizado en sentidos inopinados o nunca pensados desde el entusiasmo vanguardista.

En todo caso, es muy impresionante saber, por ejemplo, que luego de la publicación de su único libro, Oquendo de Amat se dedicó a una labor de proselitismo marxista en varios lugares del interior del país. El suyo habría sido un devenir desde el nivel de la *práctica* de la poesía hacia la *forma de vida* de activista político revolucionario: algo en la significación de su obra, donde se integran la significación textual y la del objeto, se hallaba virtualizado y se proyectó con eficacia en el nivel de la forma de vida para realizarse en ella. Este afán lo hizo cruzar la frontera con Bolivia y por esta labor —pero también por un artículo crítico contra la decadente clase dominante—, se vio confrontado con la represión policial de la derecha boliviana, la que lo encarceló, lo torturó y finalmente lo deportó de regreso al Perú. Estos y otros detalles los narra su exhaustivo biógrafo (Ayala, 1998).

Pero volvamos al rol del objeto libro en la articulación entre distintos niveles de pertinencia. Y lo que hemos respecto de la significación textual encontrado en una investigación anterior es que su escritura se asienta en la elaboración de un lenguaje poético que inventa y que cuestiona radicalmente la racionalidad moderna. Oquendo, así, opera una sistemática destitución de los procedimientos constitutivos de dicha racionalidad. Como en el poema “campo”, donde se produce un trastrocamiento enunciativo de la lógica que relaciona y distingue la figura respecto del fondo, la distinción constitutiva de la percepción occidental y moderna. O como ocurre en el poema “puerto”, del mismo poemario, lugar en el que se aboca a la inversión de la jerarquía entre la cualidad sensible y la presencia:

Mientras que el pensamiento moderno obliga a entender la cualidad como un rasgo derivado o adjetivo respecto de la presencia que la centra y desde la cual se desprende, lo que ocurre en este poema de Oquendo es que, a la inversa, la presencia se torna en una manifestación de la cualidad. Podríamos decir que el rasgo de la arbitrariedad del signo se generaliza, sale de su marco lingüístico y adquiere pertinencia entre la cualidad y lo cualificado. (Mondoñedo, 2023, p. 220).

Pero estas y otras operaciones no implican una destrucción trágica que nos condena a la desolación, sino que lo que trasciende de sus versos es un goce de la vida sin más. Esta significación gratificante y relativizadora de nivel textual adquiere en el nivel del objeto una prolongación: del mismo modo en que se cuestionan las premisas de la categorización occidental para suspenderlas y dar paso a su relativización radical, las operaciones descritas como una integración ascendente desde el objeto libro a la práctica, hacen de la lectura una de las varias posibilidades de hacer con el soporte de inscripción, lo cual tiene el valor de un extrañamiento: ver películas, pelar una fruta, medir telas para su venta, son puestas como alternativas no jerárquicamente organizadas.

6. CONCLUSIONES

El análisis realizado permite concluir que tanto *Ande* como *5 metros de poemas* ejemplifican una operación de desautomatización del objeto libro, en la que su dimensión material deja de ser un soporte neutro para convertirse en un componente activo de la significación poética.

En *Ande*, la alternancia y la cohabitación entre la escritura poética y las xilografías en el soporte material constituyen una homología estructural con la poética del grupo Orkopota, que buscaba un diálogo entre lo andino y lo moderno. Sin embargo, una lectura más profunda sugiere que esta “armonía” formal en el nivel del objeto podría prefigurar, de manera inconsciente, la relación de explotación económica que subyacía a dicha coexistencia cultural, revelando un residuo conflictivo o “monstruoso” al confrontarlo con la realidad histórica.

En *5 metros de poemas*, el innovador formato de acordeón no solo permite, sino que equipara la práctica tradicional de lectura con otras prácticas cotidianas como medir telas o pelar una fruta. Esta integración ascendente, que va del objeto a la práctica, se ve reforzada por instrucciones textuales (“10 minutos de intermedio”) que prefiguran modos de uso lúdicos y performáticos. Así, el objeto libro se convierte en un dispositivo que, en sintonía con el proyecto vanguardista, disuelve la jerarquía del arte sobre la vida y propone una experiencia estética integrada en el devenir cotidiano, relativizando las premisas de la racionalidad moderna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYALA, J. L. (1998). *Carlos Oquendo de Amat: Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión semántica a la utopía social*. Editorial Horizonte.
- CERTEAU, M. DE. (2000). *La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.

(Trabajo original publicado en 1980).

FONTANILLE, J. (2014). *Prácticas semióticas*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

LACAN, J. (2009). Posición del inconsciente. En *Escritos 2* (3.ª ed. rev. y corr., pp. 789–808). Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1966).

MIGNOLO, W. (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. UNAM.

MILLER, J.-A. (2018). *Del síntoma al fantasma. Y retorno*. Paidós.

MONDOÑEDO MURILLO, M. (2023). *La praxis enunciativa y lo real: Articulaciones interdisciplinarias para un método de análisis del discurso* (Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica del Perú).

— (2021). “I se han sajado las carnes”: Sexualidad femenina y enunciación cosmista en *Ande* de Alejandro Peralta. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 69(69), 57–92. <https://doi.org/10.46744/bapl.202101.003>

QUIJANO, A. (2014). José Carlos Mariátegui: Reencuentro y debate: Prólogo a 7 *ensayos de interpretación de la realidad peruana*. En *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506034649/eje2-1.pdf>

RANCIÈRE, J. (2019). El monumento y sus secretos, o Deleuze y la capacidad de resistencia del arte. En *Disenso: Ensayos sobre estética y política*. Fondo de Cultura Económica.

SHKLOVSKI, V. (1978). El arte como artificio. En T. Todorov (Ed.), *Teoría de los formalistas rusos* (pp. 55–70). Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1917).