



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Unidad de Posgrado

**Entre la soledad y el encuentro con lo divino: la  
subjetividad creadora en *Cinema de los sentidos puros*  
y *Zona de angustia* de Enrique Peña Barrenechea**

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura Peruana y  
Latinoamericana

**AUTOR**

Arquímedes Américo MUDARRA MONTOYA

**ASESOR**

Marco Gerardo MARTOS CARRERA

Lima, Perú

2018



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

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

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

## Referencia bibliográfica

---

Mudarra, A. (2018). *Entre la soledad y el encuentro con lo divino: la subjetividad creadora en Cinema de los sentidos puros y Zona de angustia de Enrique Peña Barrenechea*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---



UNIDAD DE POSGRADO  
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE  
GRADO ACADÉMICO DE DOCTOR

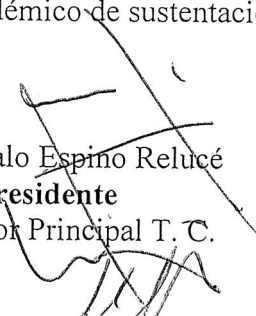
Siendo los veintiséis días del mes de diciembre del dos mil dieciocho, a las 11.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Gonzalo Espino Relucé (Presidente), Dr. Marco Martos Carrera (Asesor), Dr. Mauro Mamani Macedo (Informante), Dr. Richard Leonardo Loayza (Informante) y Dr. Antonio González Montes (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada Entre la soledad y el encuentro con lo divino: la subjetividad creadora en *Cinema de los sentidos puros y Zona de angustia* de Enrique Peña Barrenechea, presentada por el magíster Arquímedes Américo Mudarra Montoya, magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana, para optar el Grado de Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Art. 69 del Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 04790-R-18 del 08 de agosto de 2018.

MUY BUENO (18)

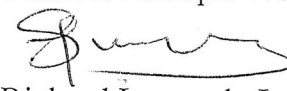
Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana al magíster Arquímedes Américo Mudarra Montoya.

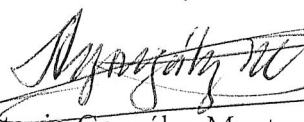
El acto académico de sustentación concluyó a las 11:10 horas.

  
Dr. Gonzalo Espino Relucé  
**Presidente**  
Profesor Principal T. C.

  
Dr. Marco Martos Carrera  
**Asesor**  
Profesor Principal T.C.

Dr. Mauro Mamani Macedo  
**Informante**  
Profesor Asociado T.C.

  
Dr. Richard Leonardo Loayza  
**Informante**  
Profesor Auxiliar T.C.

  
Dr. Antonio González Montes  
**Miembro**  
Profesor Principal T.C.

*Dedicatoria*

Para Gloria Andrea y Gloria  
Stefania, mis hijas.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	5
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>La crítica literaria peruana ante la poesía de Enrique Peña Barrenechea</b>	14
1.1. Periodización de la crítica ante la poesía de Enrique Peña Barrenechea	17
1.1.1. La crítica durante el periodo de publicación recurrente (1926-1936)	24
1.1.2. La crítica durante el periodo de publicación esporádica (1937-1956)	35
1.1.3. Primer redescubrimiento desde la crítica: miradas panorámicas a la poesía de Enrique Peña Barrenechea (1977-1988)	43
1.1.4. Segundo redescubrimiento desde la crítica: atención exclusiva a <i>Cinema de los sentidos puros</i> (2000-2012)	54
1.2. Tópicos y filiación de la poesía de Enrique Peña Barrenechea: un balance sobre el rol de la crítica	57
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>La figura del poeta y la naturaleza de la poesía en la ensayística de Enrique Peña Barrenechea</b>	62
2.1. La escritura ensayística: definiciones y rasgos	66
2.1.1. El autor y el ensayo: una unidad singular	67
2.1.2. El ensayo y la realización del yo	71
2.1.3. El ensayo: un espacio de encuentro con el mundo	73
2.2. La creación poética en la ensayística de Enrique Peña Barrenechea	75
2.2.1. La poesía como revelación del mundo interior del poeta	77
2.2.2. El rol de las emociones en la creación poética	79
2.2.3. La necesaria sensibilidad del poeta	81
2.2.4. El territorio del poema	83

2.2.5 La artificialidad en la creación poética	85
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>La configuración del sujeto lírico en el poema en prosa</b>	<b>87</b>
3.1. La lírica: una revelación del mundo interior	89
3.2. Dimensión pragmática de la lírica	99
3.3. Consideraciones sobre el sujeto lírico	106
3.4. El poema en prosa: definición y rasgos esenciales	111
<b>CAPÍTULO IV</b>	
<b>La subjetividad creadora en <i>Cinema de los sentidos puros</i> y <i>Zona de angustia</i></b>	<b>117</b>
4.1. Campo retórico de <i>Cinema de los sentidos puros</i> y <i>Zona de angustia</i>	120
4.1.1. <i>Cinema de los sentidos puros</i> : la exploración del mundo onírico	126
4.1.2. <i>Zona de angustia</i> : la revelación de la divinidad	134
4.2. Campo figurativo de <i>Cinema de los sentidos puros</i> y <i>Zona de angustia</i>	143
4.2.1. Lectura interpretativa de <i>Cinema de los sentidos puros</i>	144
4.2.2. Lectura interpretativa de <i>Zona de angustia</i>	153
4.3. Del deslumbramiento al desamparo: travesías del sujeto creador	162
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>164</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>168</b>

## INTRODUCCIÓN

En la actualidad, no existen análisis profundos de los vasos comunicantes que se extienden entre los distintos conjuntos de textos (la gran mayoría de ellos, inéditos) que conforman la obra de Enrique Peña Barrenechea (Lima, 1904-1988). Es muy probable que la insularidad del autor, tanto en su literatura como en su vida, haya llevado a que, pese a su relevancia inicial, él y su obra queden cada vez más postergados, al menos entre las generaciones más recientes. Si bien es cierto que se suele hacer referencia a su figura cuando corresponde delinear un panorama general de la poesía peruana de las décadas de los veinte y treinta (González Vigil 1979, Lauer 2001, Ortiz Canseco 2013), la crítica, salvo honrosas excepciones, no ha ido más allá de la mención y de la descripción de rasgos muy específicos, ya sea al momento de examinar su obra, muchas veces con premura, o ya sea al centrarse — en especial desde el cambio de siglo— en un único título, como *Cinema de los sentidos puros* (1931).

Si bien consideramos valiosa toda su obra, solo nos vamos a centrar, para efectos de esta investigación, en los libros *Cinema de los sentidos puros* y *Zona de angustia*. No solo porque, se tratan de dos de las colecciones de poemas que más comentarios han merecido de parte de la comunidad de críticos locales, sino también porque coinciden en el empleo de la prosa para la ejecución de sus composiciones. En cambio, el resto de la producción de Peña Barrenechea encaja sin problemas en los moldes tradicionales del género lírico, puesto que recurren al uso del verso y de la métrica, por mencionar someramente algunos rasgos elementales. Es así como el lector que hurgue en este segmento de la poesía de Peña Barrenechea se encontrará con sonetos y romances, tanto de mediados de los años veinte como de buena parte

de los cuarenta. Asimismo, estos poemas se caracterizan, la gran mayoría de ellos, por pertenecer a conjuntos de textos cuyo registro se distancia evidentemente del que se presenta en *Cinema de los sentidos puros* y *Zona de angustia*.

Los estudios realizados acerca de la poesía de Enrique Peña Barrenechea pueden ser divididos en dos grandes etapas. El criterio para diferenciarlos es la recurrencia con la que publicó nuestro autor. Entre 1926 y 1936, salieron a la luz los libros *El aroma en la sombra* (1926), *Cinema de los sentidos puros* (1931) y *Elegía a Bécquer y Retorno a la sombra* (1936). En cambio, desde 1936 en adelante Peña Barrenechea, solo publicará poemas sueltos en revistas o antologías. Será recién en 1977, con la edición de su *Obra poética*, que Peña Barrenechea traslade a un mismo volumen la mayoría de sus textos. Ese será su último libro impreso en vida. Es así como cabe distinguir dos grandes momentos: el de la publicación frecuente (1926-1936) y el de la publicación esporádica (1936-1977). Durante el primer momento, la recepción crítica se divide en dos periodos y tiene como hito divisor la aparición de *Cinema de los sentidos puros*. Hasta antes de este libro, Peña Barrenechea es un poeta reconocido y con proyección, según revelan los premios conseguidos en aquellos años. Se le reconoce una estirpe romántica. Sin embargo, sobre su obra no existe aún producción crítica, en el sentido estricto de la palabra. Solo hay opiniones, no razones. Y si las hay, apenas son desarrolladas. Después de este libro, sin embargo, Peña Barrenechea se convierte en uno más de los poetas cuya obra, en el Perú, es emparentada con el surrealismo. Esto ocurre, antes de una explícita adscripción a dicho movimiento, porque emplea alguno de los recursos expresivos que los surrealistas popularizaron desde la década de los veinte. Su obra, de todos modos, promueve un breve debate al interior de la escena literaria de Lima. En su caso, es respecto a la vigencia y vitalidad del surrealismo que él parece representar a los ojos

de más de un autor, en aquellos años. Martín Adán, Xavier Abril, José Varallanos y Luis Alberto Sánchez, en instantes diferentes, pero muy cercanos entre sí, puesto que suceden entre 1928 y 1931, discuten, cuestionan o celebran el giro que representa *Cinema de los sentidos puros* para la trayectoria seguida hasta entonces por Peña Barrenechea. La “vuelta al orden” que ejecuta con *Elegía a Bécquer* y *Retorno a la sombra* no provoca los mismos espavientos que sí produjo su paso por el vanguardismo. En el segundo momento, que se corresponde con su insularidad, la crítica sobre Peña Barrenechea puede ser ordenada en dos fases, pero esta vez de acuerdo con su manera de acometer la obra de nuestro autor. Así, se puede reconocer un grupo de trabajos interpretativos y apreciativos que al haber sido producidos por autores contemporáneos o muy cercanos a él proponen lecturas que no se sujetan únicamente a las páginas de *Cinema de los sentidos puros*. Es entre estos textos que hallamos referencias, algunas más consistentes que otras, sobre otros de sus libros, como *Secreta forma de la dicha* (1947) o *Zona de angustia* (1952), por citar a los más mencionados. Estos trabajos son, en un comienzo, parte de investigaciones de largo alcance acerca de la poesía peruana en general. Es el caso de Estuardo Núñez (1938), Sebastián Salazar Bondy (1946) y Luis Monguió (1954), quienes enmarcan a Peña Barrenechea, dentro de la tradición poética peruana, como un baluarte del vanguardismo, aunque no dejan de aludir al resto de su producción. Núñez lo considera un representante del “purismo”. Monguió coincidirá relativamente con Núñez, pues lo contemplará dentro de “la poesía purista”. A principios de los cincuenta, Peña Barrenechea es aceptado en la Academia Peruana de la Lengua. Posteriormente, los trabajos se suceden a lo largo de la década de los ochenta. Valga agregar que entre las décadas de los sesenta y setenta no hemos rastreado trabajo crítico alguno. Tal vez no sea casual este hecho, si se considera que también su

producción poética, tanto la que escribe como la que publica, mengua durante estas mismas décadas.

La publicación de su *Obra poética* probablemente ayudó a que su nombre despertara el interés otra vez entre los lectores. Unos años después, Ricardo Gonzáles Vigil (1979) y Javier Sologuren (1981) son los que iniciarán el proceso de reincorporación de Peña Barrenechea al canon poético peruano. Esta tarea continuará con la edición que la revista *Cielo Abierto* le dedicará en 1984, a propósito de su octogésimo onomástico. En esta publicación participaron Emilio Adolfo Westphalen, Luis Alvarado, Luis Jaime Cisneros, Ricardo Silva-Santisteban, José Alvarado Sánchez y también Gonzáles Vigil. Las lecturas que proponen estos autores se detienen en diferentes pasajes de la obra de Peña Barrenechea, antes, en o después de *Cinema de los sentidos puros*. Un rasgo recurrentemente resaltado entre estos autores es la soledad en la que se halla el yo poético. Lo cristalino y el tono nostálgico son otros de los rasgos que son descritos. En este proceso de reincorporación al canon, se procura exponer los tránsitos por los que ha atravesado la escritura de Peña Barrenechea. De allí que todos estos trabajos, algunos con más detenimiento que otros, reconozcan determinados patrones en la obra de nuestro poeta, los cuales fungen de puentes entre los libros. Si bien ocurre una expansión de las propuestas en torno a la poesía de Peña Barrenechea, su inmersión —su análisis— en la misma aún es mínima o fugaz. El registro común es el de exponer, de describir, de mostrar las características de una obra que se supone casi desconocida para la mayoría de los lectores, de allí que no apunten a realizar una interpretación más ambiciosa. Las celebraciones de aniversarios de nacimiento, en los primeros años del siglo XXI, de algunos de los escritores más representativos de la vanguardia propiciaron una revalorización de las obras y sucesos más relevantes de la misma.

Es en ese contexto que, en el nuevo siglo, el acercamiento a la obra de Peña Barrenechea se realiza solo a través de su participación en la vanguardia, es decir, a través de *Cinema de los sentidos puros*. Los trabajos de edición e investigación que cumplen Víctor Vich (2000) y Luis Chueca (2009) coinciden en ofrecer al lector contemporáneo la obra más comentada de Peña Barrenechea. Si bien se hace referencia a su propuesta renovadora del lenguaje o a la modernidad de su poesía por el papel que se le confiere a la subjetividad, ambos estudiosos terminan encontrando que el eje que vertebra el libro, es la soledad del yo poético.

En consideración a este escenario, nos proponemos un análisis de un elemento común, la subjetividad creadora, es decir, al sujeto lírico en cuanto creador, ya sea en su propio mundo o en el mundo exterior, en dos series diferentes de composiciones de Peña Barrenechea: *Cinema de los sentidos puros* y *Zona de angustia*. Realizar la comparación entre dos momentos específicos de la escritura de nuestro autor (1931 y 1952, respectivamente), a partir de un mismo aspecto, nos permitirá identificar algunos de los cambios y las continuidades registrados en su concepción de la poesía, así como en su escritura. Sin duda, otro obstáculo para esta tarea, aparte de la ausencia de propuestas cabales de sistematización de la obra poética de Peña Barrenechea, es la reducida —por no decir casi nula— consideración de la crítica literaria peruana por un género como el poema en prosa (salvo lo hecho por Chueca et al 2010). Lo señalamos porque precisamente los dos títulos que hemos escogido para nuestro trabajo han empleado dicha forma literaria.

Desde esta perspectiva, nuestra hipótesis postula que una lectura comparativa de los poemarios *Cinema de los sentidos puros* (1931) y *Zona de angustia* (1952) revela la transformación de la “subjetividad creadora” en un desplazamiento que va del asombro al desasosiego. En el primer caso, el yo poético renuncia al mundo exterior

por considerarlo “falso”, plagado de mentiras e imposturas. En su búsqueda de verdad, decide sumergirse en su interior, en su mundo onírico, donde descubre las posibilidades infinitas de la imaginación creadora que le permite superar los límites de la racionalidad y la homogenización de la vida cotidiana. Frente a la realidad externa, la riqueza de imágenes, formas y sensaciones que dominan la interioridad ilimitada del yo poético constituyen la única verdad. En tal sentido, en *Cinema* predomina la sensación de asombro de un yo poético rebasado por la experiencia del descubrimiento propio. Por el contrario, en *Zona de angustia*, el yo poético sale hacia el mundo exterior para redescubrir la realidad y la presencia de los otros. Este recorrido se caracteriza por el malestar de la subjetividad creadora, provocado por la expectación de un universo gobernado por el dolor y la desdicha. El encuentro con los otros se revela como una experiencia terrible al descubrir que el mal que asola al mundo no puede ser eliminado. En este caso, el yo poético anhela una comunicación directa con la “divinidad”. Este proyecto queda trunco, ya que ante sus reclamos únicamente la indiferencia y el silencio constituyen la única respuesta. El hablante descubre que el mundo es atroz y que no existe ninguna fuerza, ni humana ni divina, que pueda transformarlo. Por otro lado, este tránsito del yo poético supone también una modificación radical del lenguaje empleado que, aunque ambos poemarios comparten la forma esencial del poema en prosa, pasa del flujo de imágenes de clara herencia surrealista a un tono más pausado y solemne. Es decir, se pasa del desborde de imágenes, algunas veces sin relación lógica discernible entre ellas y con una clara agramaticalidad deliberada, predominante en *Cinema*, a la observación y a la descripción exhaustivas de escenas muy puntuales que caracterizan el lenguaje de *Zona de angustia*. Es decir, el cambio experimentado al nivel de la representación de la subjetividad poética afecta la constitución formal de los poemas en prosa.

Por estas razones, resulta necesario descubrir cuáles son los rasgos esenciales de la poesía de Peña Barrenechea, más allá de un solo libro; además de reconocer, en una justa medida, su valor, en cuanto se trata de uno de los primeros exponentes, en nuestro país, del poema en prosa. Transcurrido el tiempo, la poesía de Enrique Peña Barrenechea ha ido quedando restringida, ante la comunidad académica y ante la mayoría de los lectores en el Perú, a un único título, al libro *Cinema de los sentidos puros*, lo que ha provocado que prácticamente quede invisibilizada el resto de su producción. La crítica en torno a Peña Barrenechea es, a su vez, exigua, si se la compara con la que han suscitado algunos de sus compañeros generacionales, como, por ejemplo, Carlos Oquendo de Amat o Emilio Adolfo Westphalen, los cuales también asumieron cierto protagonismo en las décadas del veinte y treinta del siglo XX, y que también publicaron muy pocos títulos (uno y dos, respectivamente), para luego caer en un extenso —si no, permanente— silencio editorial. En el caso de Peña Barrenechea, aparte de algunas referencias en las historias de la literatura peruana, así como la admiración de pocos poetas, todavía no se ha realizado una investigación que busque identificar las concepciones elementales sobre las que se ha sostenido su escritura creativa. Conocimiento que sería valioso contrastar con lo desarrollado en su trabajo reflexivo, puesto que Peña Barrenechea también escribió ensayos acerca de la obra de otros poetas, situación que, en más de una ocasión, lo llevó a explicar su visión de la poesía, así como del ser poeta. En ese sentido, ante la ausencia de estudios especializados sobre su obra poética —en cuanto sistema y no solo como una sucesión de textos—, resulta pertinente apelar al contenido de sus ensayos, ya que este tipo de textos revela, si no con mayor certeza, al menos sí con mayor claridad, los lineamientos con los que un autor se organiza a sí mismo. En los ensayos de Peña Barrenechea, que fueron escritos precisamente en los años

ubicados entre los dos libros que vamos a analizar, se configura el perfil del poeta en cuanto es un ser capaz de crear y las implicancias que ello le conlleva.

El primer capítulo, debido a que pretende presentar el escenario en el que se desarrolló Peña Barrenechea, ha adquirido un perfil más histórico, ya que cumple con ordenar y narrar los episodios más relevantes de su carrera literaria. Esta tarea es necesaria porque tampoco existe un trabajo de esa índole. Así que nuestra investigación contribuye, además, en cubrir algunos de los vacíos existentes alrededor de la figura de Peña Barrenechea. Se reseñan los trabajos realizados en torno a la poesía de nuestro autor para luego proponer una sistematización de su comunidad crítica. El segundo capítulo revisa la definición de ensayo literario y reconoce algunos rasgos de su naturaleza. Asimismo, lleva a cabo un primer acercamiento a parte de la ensayística de Peña Barrenechea. Producto de este análisis, se recuperan los rasgos esenciales que, según la propuesta de nuestro autor, caracterizan a la poesía y al poeta. El tercer capítulo, asimismo, incide en una revisión teórica en torno a la lírica, en cuanto género literario, y la figura del sujeto lírico, en cuanto categoría. Estas dos propuestas de lectura tienen como base los desarrollos de la pragmática literaria. Por ello, resulta necesario emprender una revisión de los postulados de la teoría de los actos de habla, así como un rastreo de los vínculos entre esta y la crítica literaria. El último capítulo consiste en la interpretación de cuatro poemas de cada libro. Se emplea, para esta tarea, las categorías de campo retórico y campo figurativo propuestas por Stefano Arduini (2000). Reconocer los campos figurativos a nivel general en la poesía de Peña Barrenechea nos ha permitido, luego, identificarlos a nivel particular, tanto para *Cinema de los sentidos puros*, como para *Zona de angustia*. La intertextualidad al descubierto contribuye a realizar un trabajo de análisis de los poemas más certero y preciso.

Esta investigación se realizó sobre la base de dos fuentes bibliográficas claves: *Obra poética* (1977) y *El silencio que nos nombra* (2000). El primer volumen es una reunión de poemas que estuvo a cargo del propio Peña Barrenechea. En su composición, muchos de los textos fueron modificados con respecto a las ediciones príncipes. En este libro, se encuentran las versiones “intervenidas” de *Cinema de los sentidos puros* y de *Zona de angustia*. El segundo volumen, cuya selección y edición estuvo a cargo de Víctor Vich, recoge, en cambio, las versiones inicialmente publicadas por nuestro poeta de su libro más emblemático, así como de algunas de las colecciones de poemas inéditos. El contraste entre ambas ediciones nos ha permitido realizar a cabalidad esta investigación.

Finalmente, mi agradecimiento a mi asesor el Dr. Marco Martos, ilustre poeta y maestro de generaciones, por sus sugerencias a lo largo de esta investigación; a mi amada esposa, Gloria Luz; a mis adoradas hijas, Gloria Andrea y Gloria Stefanía, por su aliento permanente y la alegría de vivir; y a todos mis colegas de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, quienes, de una u otra forma, han contribuido al desarrollo de este proyecto.

# **CAPÍTULO I**

## **La crítica literaria peruana ante la poesía de Enrique Peña Barrenechea**

En este capítulo procederemos a precisar cuál fue el comportamiento de la crítica literaria peruana ante la obra poética de Enrique Peña Barrenechea a lo largo del siglo XX y parte del XXI. El objetivo de realizar esta revisión de gran escala es identificar las maneras en que la producción de nuestro autor ha sido apreciada y catalogada, además de comprender por qué, pese a la aparente certeza de que se trata de un autor tan relevante para el canon poético peruano, su obra no ha suscitado una similar o cercana cantidad de producción crítica, como sí ha ocurrido con algunos de sus compañeros generacionales. Prestar atención al comportamiento de la crítica ante la obra de algún escritor ayuda a advertir los períodos en los que dicha obra adquiere o pierde relevancia dentro de una determinada tradición literaria. Con esta afirmación no se quiere aludir al número de lectores con el que un texto —o un grupo de textos— puede contar, ya que es cierto que este índice no es siempre directamente proporcional a la atención que desde la academia puede prestársele al mismo. Ejemplos de esta situación, por supuesto, abundan en la historia de la literatura. En nuestro caso, identificar los intervalos de tiempo en los que la obra de Peña Barrenechea fue atendida, en mayor o menor grado, permitirá, también, detectar los rasgos, correspondientes a los diferentes niveles del texto, que han servido de claves para su interpretación y estudio. Creemos que detrás de esas claves es posible hallar lineamientos útiles para aplicar en nuestro trabajo de análisis.

Esta indagación nos conduce a reflexionar sobre el concepto de canon y los procesos seguidos para su conformación y establecimiento. Para Walter Mignolo hay que tener en cuenta que en la tarea de conformar un canon existe una comunidad involucrada. A propósito de ello señala: “la formación del canon en los estudios literarios no es más que un ejemplo de la necesidad de las comunidades humanas de estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro” (1998: 251). Para nuestro trabajo, la comunidad, término que alude inevitablemente a una comunión entre ciertos individuos, así como a un compartir de determinados valores y conocimientos, es, de acuerdo con Mignolo, la comunidad epistémica que conforma la crítica literaria peruana. Con respecto a esta necesidad y su vinculación con el canon, Mignolo anota: “la estabilización del pasado es igualmente relevante para las decisiones que se tomen en el presente y para los valores que se transmitan en el futuro. Mediante la formación del canon una comunidad define y legitima su propio territorio, creando y reforzando o cambiando una tradición” (1998: 251-252). En ese sentido, por una cuestión de practicidad metodológica, esta comunidad epistémica comprendería dentro de ella a aquellos investigadores y analistas que hubieran elaborado uno o más textos con información perteneciente a algún aspecto de la obra poética de Enrique Peña Barrenechea. La idea de comunidad resulta pertinente si se considera que una característica de la crítica literaria es que las decisiones tomadas por algunos de sus miembros en el pasado pueden determinar las de otros en el futuro. Todas estas tareas se llevan a cabo en aras de una necesidad “de estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro”, recordando lo apuntado por Mignolo. Esta necesidad, para la crítica literaria local, estaría relacionada a la intención de entender y ordenar el desarrollo de la poesía en el Perú.

La labor de la crítica, que implica tanto una construcción como una transmisión de conocimientos, encuentra en el canon el recurso con el cual establecer una suerte de jerarquización entre sus componentes. Cabe, por ello, reconocer una vinculación entre el interés de la crítica por una obra (o por un aspecto de ella) y la relevancia en el canon de tal obra. Sin embargo, todos los elementos aquí descritos siempre son circunstanciales. Susana Zanetti ofrece una descripción del canon que atiende su condición temporal: “por el canon pasa un foco de irradiación que ilumina el tejido de una temporalidad compleja donde se refractan lecturas, intertextualidades, linajes y polémicas, así como un universo simbólico e imaginario que sustentan nuestras concepciones estéticas” (2000: 230). Esas “lecturas, intertextualidades, linajes y polémicas” son, precisamente evidencia del trabajo de la crítica. El canon, por lo tanto, sería el medio por el que la crítica, como comunidad epistémica, regula, de una u otra forma, qué resaltar o qué ignorar de un proceso literario. Sobre este mismo punto Zanetti escribe:

La noción de canon guarda siempre su lazo original con el dogma, esgrime simbólicamente su varita disciplinante a través de los dictámenes de una élite, de instituciones que ejercen el poder de reglar el gusto, de sostener la preminencia de ciertos ‘valores estéticos’. Selecciona y, por lo tanto, ignora, en función de intereses no sólo artísticos sino también políticos e ideológicos. Su ductilidad se sujeta al simulacro de que esos clásicos surgen de juicios complejos, representativos de un acuerdo respecto de los valores y la identidad de un amplio conjunto social (...) el canon protege a los textos en él incluidos del desgaste del paso del tiempo, de los cambios de retóricas, de estéticas, etc., a través de una continua interpretación crítica que busca mantenerlos en una modernidad intemporal. Pero no sin problemas”. (2000: 231)

Se revela, así, el rol que cumple la crítica como la encargada de difundir —o, en su defecto, ocultar— el legado y valor de una obra específica, lo cual ejecuta de manera concreta cuando la incluye —o no— en el canon literario.

## 1.1. Periodización de la crítica ante la poesía de Enrique Peña Barrenechea

Los estudios y comentarios realizados en torno a la poesía de Enrique Peña Barrenechea se ubican en un arco temporal que se extiende entre la década de los veinte del siglo pasado y los primeros lustros del siglo XXI. Sin embargo, este conjunto de trabajos no se desarrolló de forma ininterrumpida a lo largo de todos esos años. Al respecto, resulta pertinente consultar la biografía de Peña Barrenechea, pues esta nos revela que, debido a sus tareas de diplomático de carrera<sup>1</sup>, iniciadas a finales de la década de los veinte, el poeta debió vivir fuera del Perú por diferentes épocas de su vida<sup>2</sup>. Habría que recordar, además, que la recurrencia con la que Peña Barrenechea publicó sus libros varió a lo largo de los años. Estos hechos influyeron, sin duda alguna, en la respuesta de la crítica. Es posible identificar cuatro periodos en los que dicha producción crítica, enfocada en la poesía de nuestro autor, se incrementó, estimulada por distintos motivos. El primero de estos periodos se extiende entre 1926 y 1936, el segundo entre 1937 y 1956, el tercero entre 1977 y 1988, y el último entre 1999 y 2012. En esta parte de la investigación se realizará, primero, un recorrido cronológico para identificar los hitos de cada periodo de

---

<sup>1</sup> De hecho, no es casual que la impresión de *Obra poética* (1977), gracias a la editorial Juan Mejía Baca, haya sido gestionada por los antiguos colegas de Peña Barrenechea. En la dedicatoria del volumen se puede leer las siguientes líneas: "Al crecido grupo de miembros del Servicio Diplomático del Perú que en noble y amistoso gesto hizo editar estos poemas". Aquellas líneas fueron firmadas, con "hondo agradecimiento", por Peña Barrenechea, quien se encontraba en situación de retiro para entonces.

<sup>2</sup> Peña Barrenechea obtuvo el grado de doctor en Letras, en 1937, en la Universidad Mayor de San Marcos. Entre 1935 y 1938 fue docente en su *alma máter*. Unos años antes, en 1928, se había incorporado al servicio diplomático. Durante las décadas de los treinta y cuarenta, debido a sus labores en Cancillería, viajó a diferentes países de América: Brasil (1933), Honduras (1939), Venezuela (1942 y 1945) y Colombia (1944). Estuvo en Francia entre 1947 y 1949. Posteriormente, llegó a República Dominicana (1951), así como a Gran Bretaña (1956). Regresó a Francia como encargado de negocios y ministro consejero (1956-1960). También fue consejero de la representación ante la UNESCO (1962-1964). Finalmente, fue embajador ante las repúblicas de Costa de Marfil, Níger y Alto Volta (1964-1967), en África; y en Suecia (1968) y Noruega (1968-1970), en Europa. Desde 1952 vivió fuera del Perú de manera continua.

producción crítica; y, a continuación, se procederá a revisar al detalle cada periodo con el fin de rastrear las maneras en que se ha leído a Peña Barrenechea a lo largo del siglo XX y parte del XXI.

En el primer período, Peña Barrenechea editó *El aroma en la sombra* (1926), su primer libro; *Cinema de los sentidos puros* (1931), el que ha sido su título más comentado por la crítica peruana; y *Elegía a Bécquer y Retorno a la sombra* (1936), el libro que marca su “vuelta al orden”<sup>3</sup>. La aparición de *Cinema de los sentidos puros* significó un punto de quiebre en la carrera de Peña Barrenechea. Si por el premio obtenido por su primer libro solo mereció los comentarios del jurado del concurso, su segundo libro, por el contrario, estimulará a escribir a más de un crítico. Las intervenciones de Martín Adán y José Varallanos<sup>4</sup>, en la revista *Amauta*, en 1928, tras darse a conocer los nuevos poemas de Peña Barrenechea, y las reseñas de José Varallanos y Luis Alberto Sánchez, una vez editado el libro en 1931, permitirán conocer las expectativas que sobre la figura de Peña Barrenechea se estaban formulando en esos años, a raíz del que sería su libro más celebrado.

En los veinte años pertenecientes al segundo intervalo (1937-1956), Peña Barrenechea no dejó de escribir, aunque optó por ya no enviar a la imprenta ningún otro grupo de composiciones bajo un título en particular. Incluso anunció la existencia de libros en preparación, en más de una oportunidad, pero únicamente publicó poemas sueltos en revistas o antologías, además de colaborar con algunos ensayos sobre otros escritores. En este periodo, la crítica lleva a cabo las primeras lecturas

---

<sup>3</sup> Se considera en este caso las observaciones que Guillermo de Torre ([1925] 2001: 73-98) realizó sobre el fenómeno ocurrido en la poesía en castellano, luego del periodo de experimentación vanguardista, que consistió en el retorno, de parte de poetas tanto en España como en Latinoamérica, a las fuentes clásicas españolas y francesas.

<sup>4</sup> El escritor huanuqueño firmaba inicialmente como “José Vara Llanos”, tal como era su nombre oficialmente. No obstante, lo cambiará tiempo después a “José Varallanos”. Para todo nuestro trabajo se optará por utilizar esta segunda denominación, con el fin de evitar probables equívocos.

que contempla a sus distintos libros. Un primer ejemplo de ello es Luis Fabio Xammar, quien en 1937 presentó un artículo que revisaba de forma sucinta la poesía de Peña Barrenechea. Xammar planteaba, así, la primera lectura transversal sobre dicha obra. Luego, si bien no aparecieron publicados nuevos libros bajo la autoría de Peña Barrenechea, su nombre no dejó de ser incluido en diversos tratados acerca de la poesía peruana del siglo XX. Muestra de ello son los estudios de Estuardo Núñez, en *Panorama actual de la poesía peruana* (1938); de Sebastián Salazar Bondy, en *La poesía contemporánea del Perú* (1946); y de Luis Monguió, en *La poesía postmodernista peruana* (1954). Un rasgo común entre estos tres autores es que exponen algunos aspectos de la poesía de Peña Barrenechea, pero no solo de *Cinema de los sentidos puros*. A este grupo habría que agregar el nombre de Luis Jaime Cisneros, quien había preparado un texto en el que revisaba la poesía editada (hasta ese momento) de Peña Barrenechea, debido a una ceremonia realizada en honor del poeta, en 1952, en el Instituto Riva Agüero de Lima. Luego, como ya se ha señalado previamente, vendrán el silencio editorial de Peña Barrenechea y la ausencia de interés de la crítica. Esta situación se mantendrá hasta la edición de *Obra poética* (1977).

En el tercer intervalo, que se extiende entre la publicación de *Obra poética* (1977) y el fallecimiento del poeta, acaecido en 1988, Peña Barrenechea no presentó ninguna nueva composición. En el caso de *Obra poética*, Peña Barrenechea trasladó a ese volumen la mayoría de sus poemas, ya que algunos de los poemas de libros como *Secreta forma de la dicha* (1947) y *Zona de angustia* (1952) habían sido publicados de forma separada en distintas revistas. Asimismo, en *Obra poética* aparecen tan solo cuatro colecciones de poemas inéditos cuyas fechas son indicadas con precisión: *Cerro de Plata* (Tegucigalpa, 1939), *Secreta forma de la dicha* (París,

1947), *Zona de angustia* (París, 1952) y *Costa de Marfil* (1964). Del resto de conjuntos de textos sin publicar, apenas unos cuantos poemas cuentan con una indicación cronológica que, por cierto, nunca se ubica más allá de 1964. Un detalle que habría que mencionar de este volumen es que gran parte de los poemas pertenecientes a *Cinema de los sentidos puros* presentan ligeras variaciones con respecto a sus versiones iniciales. Recién a mediados de los ochenta la crítica se enfocó nuevamente en su poesía. Estas lecturas, producidas por autores contemporáneos o muy cercanos al poeta, no se sujetan únicamente a las páginas de *Cinema de los sentidos puros*. Es entre estos textos que hallamos referencias, algunas más consistentes que otras, sobre otros de sus libros, como los casi inéditos *Secreta forma de la dicha* o *Zona de angustia*. Un gesto compartido por estos autores fue el de reivindicar la figura de Peña Barrenechea, olvidada, al parecer, por los lectores y la academia de aquellos años. En 1986, precisamente como parte de este “redescubrimiento” de Peña Barrenechea, la Academia Peruana de la Lengua incorporó al poeta como Académico de Número. Al año siguiente, en 1987, se publicó una nueva edición de *Cinema de los sentidos puros*, un volumen que estuvo a cargo de Ricardo Silva Santisteban; además de una antología de su poesía denominada *Paisaje de los sueños*. Silva Santisteban comenta la alteración de los poemas de *Cinema de los sentidos puros* producida por el propio Peña Barrenechea: “En la edición de la *Obra poética* se reprodujo *Cinema de los sentidos puros* incompleto y con bastantes retoques que, creemos, le quitaron gran parte de su encanto vanguardista” (8). Esta efervescencia investigativa por Peña Barrenechea, correlativa a la reedición de sus poemas, no obstante, terminó por extinguirse. Durante los noventa la reflexión sobre el trabajo de nuestro autor se reduce considerablemente. Si bien se lo nombra en los manuales y en las antologías de poesía peruana, no surgen nuevos estudios ni análisis.

El siguiente episodio que propició el retorno de la crítica a la obra de Peña Barrenechea fue la difusión de su poesía —y con ella, la de otros poetas vanguardistas peruanos— en el cambio de siglo. En 1999, en la revista *More Ferarum*, se publicaron algunos poemas de *Cinema de los sentidos puros*. Y en 2000, se publicó la antología *El silencio que nos nombra*, cuya selección estuvo a cargo de Víctor Vich. Aquí se hallan las primeras versiones de todos los poemas de *Cinema de los sentidos puros*, así como de aquellos por los que Peña Barrenechea figuró en revistas locales durante el periodo que dejó de publicar. El criterio del antologador fue similar al que se expresó años atrás sobre *Obra poética*: la reescritura efectuada por Peña Barrenechea había trastocado a dichos textos. Hay que anotar que en más de una antología de poesía peruana, correspondiente a la vanguardia, aparecida por esos años, la presencia de Enrique Peña Barrenechea resultaba indiscutible. Estos son los casos de la *Antología de la poesía vanguardista peruana*, de 2001, que estuvo a cargo de Mirko Lauer; y de *Poesía peruana vanguardista*, de 2004, cuya selección realizó Ricardo González Vigil. En 2009, apareció *Poesía vanguardista peruana*, dos volúmenes preparados por Luis Fernando Chueca que reproducía de manera facsimilar diferentes poemarios de dicha etapa. Uno de esos libros era *Cinema de los sentidos puros*. Si bien se podría afirmar que tales antologías vendrían a ser la evidencia definitiva de que Peña Barrenechea se encontraba insertado nuevamente en el canon poético peruano, también es cierto que al concretarse ese proceso se terminó por ignorar el resto de su producción poética. Una última muestra de esta tendencia es de 2012. Benggi Bedoya publica un breve artículo que fue presentado originalmente como una ponencia en un congreso internacional sobre poesía de vanguardia celebrado en Lima. Su análisis es sobre *Cinema de los sentidos puros*. Bedoya asocia a Peña Barrenechea con Federico García Lorca y Rafael Alberti, por

su capacidad de valerse, los tres poetas, de recursos y procedimientos que concilian lo tradicional con lo moderno. En este segundo “redescubrimiento” de su figura, la crítica se terminó enfocando únicamente en su trayecto por la vanguardia, es decir, en un solo libro, siempre el mismo: *Cinema de los sentidos puros*.

Así pues, en consideración a las fechas de publicación de Peña Barrenechea, cabe distinguir dos periodos en su producción poética: uno de publicación frecuente (1926-1936) y otro de publicación esporádica (1937-1977). Se puede indicar que la respuesta de la crítica, es decir su interés en estudiar y analizar la poesía de Peña Barrenechea, es directamente proporcional a la difusión y alcance editorial que esta llega a alcanzar aquella en el circuito local. Por ello, el primer periodo de la crítica coincide plenamente con el periodo de producción; mientras que el segundo periodo se distingue por veinte años del periodo de producción. En el caso del segundo periodo, la extensión corresponde hasta 1956. Por conveniencia para este trabajo se mantendrá la misma denominación de ambos periodos. En el primer periodo, se prestó mayor atención a *Cinema de los sentidos puros*. En el segundo, en cambio, dado que Peña Barrenechea ya se hallaba plenamente insertado en el canon poético peruano, la mirada sobre su producción fue, más bien, panorámica. No obstante, durante las décadas de los sesenta y setenta el interés por su obra —de parte de la crítica— se redujo notablemente. No se registró trabajo crítico alguno entre estos años, los cuales coinciden con el periodo de silencio editorial por el que atravesó Peña Barrenechea. Luego, es posible reconocer dos momentos en los que un acontecimiento específico motivó nuevamente a la crítica a fijarse en la poesía de Peña Barrenechea. El primer acontecimiento fue la publicación de *Obra poética*

(1977)<sup>5</sup>, de allí que durante los años ochenta se haya experimentado un primer “redescubrimiento” del poeta y su obra. La reimpresión de parte de su obra, así como el homenaje efectuado a Peña Barrenechea en la revista *Cielo Abierto*, permite constatar que fue así. El segundo acontecimiento fue el interés que resurgió a principios del siglo XXI por las vanguardias literarias históricas. Dentro de ese proceso, se volvió a Peña Barrenechea por medio de un solo título: *Cinema de los sentidos puros*. En este segundo “redescubrimiento”, se concentró exclusivamente en su periodo vanguardista, a la par que se ignoraba su etapa inicial y su etapa de “vuelta al orden”. Una vez identificados los hitos de cada periodo, ahora corresponde revisar y analizar las intervenciones llevadas a cabo por la propia crítica frente a la poesía de Enrique Peña Barrenechea. Procederemos a comparar, con el fin de hallar coincidencias y discrepancias, las lecturas que diversos autores —muchos de ellos dedicados a la escritura de poesía, por cierto— han ofrecido acerca de la escueta producción lírica de nuestro autor. Al respecto, valga apuntar que estos trabajos vienen a ser, en su gran mayoría, artículos presentados a revistas especializadas, aunque se incluye, además, algunos segmentos o capítulos provenientes de estudios panorámicos de la poesía peruana del siglo XX. El resultado de estas indagaciones ayudará a comprender cabalmente a partir de qué factores la crítica peruana ha delineado la figura de Peña Barrenechea, así como ha definido la relevancia de su obra.

---

<sup>5</sup> A propósito de este nuevo acercamiento a Peña Barrenechea, Luis Fernando Chueca presenta una mirada más amplia del fenómeno. Durante la década de los setenta, la revista *Creación y Crítica* había homenajeado a Xavier Abril (1971) y a Emilio Adolfo Westphalen (1977). Asimismo, también por aquellos años, se había publicado la obra poética de Martín Adán (1976). Es así que Chueca, en su estudio incluido en *Poesía vanguardista peruana*, indica lo siguiente: “Cabe decir que el impulso que experimentó, entre finales de los 70 y los 80, el interés crítico por la vanguardia poética peruana como tema de estudio se enmarcó, en términos generales, en los esfuerzos de la crítica literaria latinoamericana por establecer una caracterización de la vanguardia del continente que se distanciara de la afirmación, tantas veces repetida, de que esta era apenas un eco de las europeas” (2009: 11).

### 1.1.1. La crítica durante el periodo de publicación recurrente (1926-1936)

El periodo de publicación recurrente transcurre entre la publicación de *El aroma en la sombra* (1926) y de *Elegía a Bécquer y Retorno a la sombra* (1936). Fue debido al primer título que el poeta logró, en 1924, el primer puesto de los Juegos Florales Universitarios, los cuales habían sido convocados por la Federación de Estudiantes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Peña Barrenechea, quien aún no estudiaba en la Decana de América, apenas tenía 19 años. Un par de años después, en 1926, nuestro autor obtuvo el Primer Premio del concurso de poesía realizado por la Facultad de Letras de la Universidad Católica. La colección con la que lo consiguió se titulaba *Ventanas al campo y al mar*, la cual —como indicaría Peña Barrenechea, en más de una oportunidad— no vio la luz a posteriori porque buena parte de su contenido terminó por extraviarse. Fue recién ese año que apareció impreso *El aroma en la sombra*. Por tal motivo, 1926 resulta una fecha útil para demarcar la trayectoria de Peña Barrenechea, en este caso, como el hito inicial.

Luis Alberto Sánchez, que formó parte del jurado del concurso de San Marcos, señaló algún tiempo después (1988 [1969]) que el grupo de poemas presentado por Peña Barrenechea había sido “el más sorprendente” (362) de los cinco o seis envíos que destacaban entre todos los demás. Asimismo, lo describió como “un conjunto de versos becquerianos, de puro y acendrado lirismo” (362). De acuerdo con este mismo testimonio de Sánchez, la apertura de los sobres con las identidades de los no premiados —acto que contó con la aquiescencia de José Carlos Mariátegui, otro de los jurados, junto con Percy Gibson, Manuel Beingolea y Manuel Beltroy— dejó al descubierto que Peña Barrenechea se había impuesto sobre algunos autores renombrados en aquellos años, como el arequipeño Alberto Guillén o el chiclayano

Juan José Lora. A propósito de esta inusual primacía de un poeta novísimo, resulta pertinente citar algunos pasajes del fragmento del Fallo del Jurado que se imprimieron en la primera edición de *El aroma en la sombra*, como para graficar el impacto que provocó Peña Barrenechea al principio de su carrera literaria. En primer lugar, los jurados, si bien celebraban la elección que habían realizado, aprovecharon la situación para prácticamente desairar de manera expresa al resto de concursantes:

La sorpresa [de elegir a Peña Barrenechea] ha sido mayor en este caso, pues creímos ya que nuestra misión habría de concretarse a la poca grata labor de sacrificadores, sin tener ocasión de discernir premio alguno y porque el poeta, a quien consideramos digno de obtener el galardón es totalmente nuevo y no ha figurado nunca —por lo menos no lo conocíamos— entre nuestros literatos y poetas (1926: [7]).

También hay que resaltar el hecho de que se enfatice la condición de forastero que Peña Barrenechea ostentaba hasta entonces, porque el jurado avalaba, a la vez, el acceso del joven poeta al circuito literario de Lima. En segundo lugar, los mismos jurados se convierten en los primeros exégetas del joven creador y, en esa labor, procuran emparentarlo con alguna figura literaria conocida en ese momento, de allí que afirmen: “El señor Enrique Peña Barrenechea tiene en su poesía marcadísima influencia maeterliniana” (1926: [8]). La referencia es, obviamente, al poeta belga Maurice Maeterlinck, quien había obtenido el Premio Nobel de Literatura en 1911. La breve alusión a Maeterlinck permite asociar a Peña Barrenechea, en cierto grado, con fenómenos culturales tan relevantes para Occidente como el idealismo y el romanticismo alemanes o el simbolismo francés. Los miembros del jurado, como lo demostrará la producción posterior de Peña Barrenechea, no estaban equivocados en sus lecturas. Por último, el jurado adopta una actitud que ya lindaba con lo paternal: “si el Jurado puede permitirse dar consejos, no use sinó [sic] con mucha discreción [sic] de su premio; que no se vanagloríe [sic] inútilmente de su triunfo, y siga

trabajando, igual que hasta ahora, con sencillez y devoción, sin ruido, en su arte” (1926: [9]). A continuación, se suceden seis personajes más<sup>6</sup> en compartir sus opiniones acerca de la obra ganadora del concurso organizado por los estudiantes sanmarquinos. Se trata de breves reproducciones de las palabras que cada uno de estos invitados ofreció durante la fiesta celebrada por la entrega del premio. No cabe duda, por lo tanto, que este episodio, es decir el temprano reconocimiento del circuito literario local, le permitió a Enrique Peña Barrenechea, no solo evitar quedar opacado por el prestigio de su hermano mayor, el también poeta y dramaturgo Ricardo (1896-1939), sino también hacerse de un nombre propio en la escena poética e intelectual de la capital.

Entre 1928 y 1930, Peña Barrenechea publicó en diferentes revistas, como *Amauta*, *Abcdario*, *Bolívar* y *Mundial*, algunos de los poemas que luego conformarán *Cinema de los sentidos puros*<sup>7</sup>. De acuerdo con Estuardo Núñez (1978), quien fue testigo presencial de muchas de las actividades de los poetas limeños coetáneos a él, la publicación de los poemas de Peña Barrenechea en *Amauta* era consecuencia de la apertura que Mariátegui mostraba en ese momento hacia el surrealismo, desde su retorno al Perú, luego de viajar por Europa, entre 1919 y 1923. Fue así que un poeta —empleando las palabras de Núñez— “surgido del post-modernismo” (70),

---

<sup>6</sup> De acuerdo con lo que se indica en la primera edición de *El aroma en la sombra*, estos personajes son el poeta Percy Gibson, quien además de su comentario incluyó un soneto a causa del premio de Peña Barrenechea; Luis Alberto Sánchez, mantenedor de los Juegos Florales; Pedro E. Muñiz, presidente interino de la Federación de Estudiantes del Perú; Manuel A. Seoane, presidente de la misma organización; y el poeta Manuel Bedoya.

<sup>7</sup> Al respecto, la información recopilada por Ricardo Silva-Santisteban (1987) es la siguiente: “Cercana [sic] a su publicación, *Cinema de los sentidos puros* estuvo precedido de algunos poemas aparecidos en revistas pero que no presentan grandes diferencias con la versión editada en forma de libro, razón por la cual omitimos aquí su reproducción. Sin embargo, para ‘testimoniar alguna deferencia a los escoliastas futuros’, he aquí la lista: los poemas 11 y 27 en *Abcdario* N° 1, Lima, 1929; los poemas 21, 17 y 18, en ese orden y sin separaciones, bajo el título ‘Desespero: Ritmo claro de ánge[l]’ en *Abcdario* N° 2, Lima, 1930, texto reproducido en *Bolívar* N° 12. Madrid, 15 de 1930, con el título, más largo aún, *Ordenación del sueño*. ‘Desespero: ritmo claro de ángel’; el poema 20, dedicado a Alfonso de Silva, en *Mundial* N° 514, Lima 26 de abril de 1930” (8).

como lo era Peña Barrenechea, una vez que adoptó “los alados esguinces surrealistas” (70), comenzó a aparecer en las páginas de *Amauta*. En esta revista, en marzo de 1928, Martín Adán ya advierte la transformación ocurrida en la escritura de su compañero generacional. En este caso, lo que motivó el comentario del autor de *La casa de cartón* fue la publicación del poema “Elogio a miss Baker”<sup>8</sup>, de Peña Barrenechea. En estos versos la mención explícita que hace Peña de distintas áreas de la anatomía femenina contrastaba con el candor que predominaba en sus primeros conjuntos de poemas. La sensualidad de la célebre bailarina de piel morena Joséphine Baker (1906-1975), estrella del cine mudo y de la música “charleston”, ambos productos culturales vigentes en esos años, le permite al poeta establecer, a través de las escenas que describe, vínculos entre la figura de la artista franco-estadounidense y diferentes símbolos de la naturaleza:

negra desnuda y alegre como un grito marinero / para ti es este puñado de versos puesto que  
bailas en mi vigilia y en mi sueño / con tus plumeros de colores en las nalgas eres el / ave  
taumaturga guiadora a los nuevos puertos / maravilloso árbol de una pascua pagana adornada  
con los abalorios de tus ojos y de tus senos de ti cuelgan los juguetes posibles para el ansia  
desentornillada de mi sexo... (1928: 21).

Es a causa de un poema como este, escrito por un poeta como el que había sido Peña Barrenechea hasta entonces, que Martín Adán, quien era uno de sus amigos más cercanos, expresa por escrito su asombro, pero también su admiración. De allí que, en aquella edición de *Amauta*, aparezca, en la página siguiente al poema de Peña, la “Nota polémica contra Josefina Baker” de Martín Adán. Para ello, recurre a

---

<sup>8</sup> Hay dos detalles que resultan llamativos con respecto a este poema. El primero es que no figura en la *Obra poética*. Cabría inferir que el autor ya no lo consideró más como propio. El segundo es que este texto está dedicado a Xavier Abril, el cual, a su vez, unos años antes, en 1926, también había escrito un poema acerca de la misma artista. En la sección titulada *Poemas Turistas*, fechado precisamente entre 1926 y 1927, y perteneciente al libro *Hollywood* (1931), se hallan los versos en los que se dice de Baker que “Ella es la luna de África. La noche de África. El calor de África” (2009 [1931]: 81). Así como para Peña, para Abril la imagen de la famosa artista, a quien se la conocía por entonces como “La Diosa Criolla”, es asociada con la naturaleza, como una manera de graficar su sensualidad.

la figura de Mariátegui, a quien convierte en personaje de su comentario —en un gesto que evidenciaba la confianza existente entre el director de la revista y sus jóvenes colaboradores—, para hacer la observación a través de él que era extraño “que Peña, el casto y sombrío poeta de *El aroma en la sombra*[,] pueda experimentar la emoción cabal y exacta de estas danzas lúbricas” (1928: 21). Líneas más adelante, no obstante, esta vez sin necesidad de refugiar sus palabras detrás de otros personajes —así como Mariátegui, también eran nombrados en la nota Estuardo Núñez y Ricardo Martínez de la Torre—, Martín Adán afirma: “E. Peña Barrenechea es uno de nuestros más puros y verdaderos líricos” (1928: 21). A partir de ambos pasajes es posible señalar que, desde la perspectiva del autor de *La casa de cartón*, hay dos visiones contrapuestas en torno a Peña Barrenechea. Desde un ángulo, ha habido un cambio en su poesía que se evidencia, formalmente, en su versificación, en su estructura, pero también en su contenido, tanto en el tema como en la manera de abordar —de parte del poeta— dicho tema. No obstante, desde otro ángulo, la poesía de Peña Barrenechea, más allá de esta serie de cambios, continúa siendo considerada lírica. Este último rasgo se constituirá en uno de los más señalados por el resto de los críticos y comentaristas.

La aparición, en setiembre de 1928, de tres nuevos poemas de Peña Barrenechea, en la revista *Amauta*, distintos, por completo, de lo que había compartido hasta entonces<sup>9</sup>, llevó a José Varallanos a escribir, celebrando el gesto del autor y la calidad de los textos: “Enrique Peña Barrenechea, el de “EL AROMA EN LA SOMBRA” [sic] y el Concurso de la Universidad Católica, ha muerto” (1928: 73).

---

<sup>9</sup> En al menos dos de estos tres poemas, la tipografía empleada varía de un verso a otro, así como la disposición de los mismos escapa de la habitual y se desplaza a lo largo de la página. Detalles que contrastaban con lo visto en *El aroma en la sombra* y *Ventanas al campo y al mar*, cuyos formatos eran más tradicionales.

La muerte significaba, al mismo tiempo, resurrección y renacimiento, es decir, renovación. El título bajo el que se agrupaba a estos novísimos y peculiares versos era “Cinema de los sentidos puros”. Las palabras de Varallanos aparecían al final de la serie de poemas. Los atributos que rescata de la poesía del nuevo Peña Barrenechea son los siguientes: “poesía a raptos, balbuceos divinos, yemas de color, luces de emoción, cinematismo lírico zigzagueante de humanidad, subconciencia de lo bello” (1928: 73). Los raptos, los balbuceos y el zigzagueo son fenómenos que coinciden en el hecho de que se reiteran una y otra vez, de forma abrupta. Harían alusión, entre todos ellos, a algunas de las propiedades textuales de los nuevos poemas de Peña Barrenechea, como la discontinuidad y la incoherencia entre varios de sus versos y de sus imágenes. Esto traería como resultado que los poemas sean más exigentes para sus anteriores lectores. Varallanos se refiere a estos como “los estancados”, los que se dedicarán a enjuiciar al poeta por su transformación. Para finalizar, exclama: “Más [sic] abre bien los ojos, burgués, y calle. He aquí que amaneció hoy el POETA” (1928: 73). Peña Barrenechea es descrito por Varallanos como un poeta al que se puede contraponer con el burgués<sup>10</sup>.

Un hito trascendental en la carrera literaria de Peña Barrenechea fue la aparición de *Cinema de los sentidos puros* (1931). Si bien hasta antes de este libro ya se trataba de un poeta con proyección, tal como lo revelaron los premios conseguidos unos años

---

<sup>10</sup> No habría que dejar de señalar, por lo significativa que resulta esta circunstancia, planeada por Mariátegui sin duda alguna, dado su rol de director de la revista, que, a continuación de los poemas de Peña Barrenechea y el comentario de Varallanos, se presenta un grupo de poemas de Martín Adán, reunidos bajo el título de “Itinerario de primavera”. Se tratan de las composiciones que Mariátegui, en la nota que acompaña dichos poemas, habrá de bautizar como “anti-sonetos”. La definición que brinda Mariátegui de dichos textos es la siguiente: “Ahora sí podemos creer en la defunción definitiva, evidente, irrevocable del soneto. Tenemos, al fin, la prueba física, la constancia legal de esta defunción: el anti-soneto. El soneto que no es ya soneto, sino su negación, su revés, su crítica, su renuncia” (1928: 76). Evidentemente, y acorde con el espíritu confrontacional de *Amauta*, Varallanos y Mariátegui interpretan la actividad de Peña Barrenechea y Adán, ambos, poetas “puros” —o, en todo caso, los menos vinculados a movimientos políticos—, según sus intereses ideológicos.

antes, este título le permitió ganarse el respeto inmediato de la crítica literaria local. Se le había reconocido tempranamente una estirpe romántica (se lo asoció con Maerterlinck y Bécquer). Sin embargo, sobre su obra no existía aún producción crítica, en el sentido estricto de la palabra. Solo había opiniones, no razones. Y si las había, apenas eran desarrolladas. Después de este libro, sin embargo, Peña Barrenechea se convierte en uno más de los poetas peruanos cuya obra es inmediatamente emparentada con el surrealismo. Esto ocurre, no por una explícita adscripción del poeta a dicho movimiento, sino porque emplea, o aquella era la impresión que generaba en sus exégetas, algunos de los recursos expresivos que los surrealistas popularizaron desde la década de los veinte. Claras muestras de ello son las reseñas de José Varallanos y Luis Alberto Sánchez, las cuales fueron escritas en instantes diferentes, pero cercanos entre sí, puesto que ambos se publicaron en 1931.

El primero en publicar fue José Varallanos. Su reseña, publicada en abril de 1931, en la revista *Mundial* de Lima, se organiza a partir de dos ideas centrales: la reiteración —si se recuerda su comentario de 1928— de que Peña Barrenechea se ha convertido en un nuevo poeta y la aseveración de que *Cinema de los sentidos puros* es un poemario surrealista. Según lo que escribe Varallanos, Peña Barrenechea había dejado atrás los “giros románticos” y los “delicados tonos simbolistas”, que hacían de él un poeta “tan dulce” en el pasado. Por eso, el reseñista afirma que en el presente: “Ya no existe el lírico biográfico, tradicional, ya sea romántico, modernista, etc.” (1931: 21) Líneas más adelante, Varallanos cuestiona los atributos de los movimientos de vanguardia porque, en su consideración: “Bajo el cartel de ‘vanguardismo’ solían guarecerse el confucionismo, el fácil réclam y hasta la pose... Así los poetas se titulaban a la vez ‘futuristas’, ‘cubistas’, ‘ultraístas’, etcétera (...) El vanguardismo hoy es cosa muerta. Hace tiempo” (1931: 21).

Varallanos desea evidenciar la actualidad de la poesía de Peña Barrenechea, pero, de acuerdo con estas últimas declaraciones, no quiere vincularlo con algunos de los grupos vanguardistas que surgieron en esos años. La salida por la que opta Varallanos es la de referirse a una “belleza pura surrealista”. En ese sentido, reconoce la identificación de nuestro autor con la poesía pura (“en lo que se refiere a la categoría de sus versos sin lindes terrenos, y con perdón de Valéry”, anota en las primeras líneas de su reseña), así como también reconoce la singularidad de *Cinema de los sentidos puros*, razón por la que lo asocia con el surrealismo. Varallanos agrega, a continuación: “[Peña Barrenechea es] Poeta puro. Sin filiación político-social, como diría con tristeza un economista literal aprista” (1931: 21). Con la intención de distinguirse de ella, el reseñista hace referencia, no sin emplear un tono irónico, a la otra lectura que se tenía de la poesía pura en ese momento, la cual era orientada por su carga ideológica. Esto explicaría por qué Varallanos, con el fin de remarcar su postura, incide en que el sujeto creador es quien determina, valiéndose de la libertad que le permite el arte, qué rumbo seguir en su obra. Esta “libertad estética”, de acuerdo con la lógica de Varallanos, es la que permite que Peña Barrenechea opte por la poesía surrealista, más allá de que el vanguardismo ya no estuviera vigente.

Acerca de *Cinema de los sentidos puros*, al que califica como un libro de “prosa poemática”, Varallanos escribe que se trata de un “un volumen del progreso de la sensibilidad e irrespetuoso con la libertad absoluta como don principal del artista” (1931: 21). Precisamente, es esta libertad lo que le permite experimentar con la palabra. Líneas más adelante, con el fin de demostrar que *Cinema de los sentidos puros* se ajusta a las características del surrealismo, Varallanos enumera, lo que él denomina, “las virtudes surrealistas”: “culto a la velocidad, amor al cinematógrafo, a

los ritmos primitivos, el desprecio a ciertas máximas, creencias o convenios románticos, ilógicos” (1931: 21). Para Varallanos, el sueño, la imaginación y la subconciencia son elementos presentes en los poemas de Peña Barrenechea. Destaca la visualidad de estos: “Muchos de los poemas de CINEMA DE LOS SENTIDOS [sic] revelan una milagrería. Se abren, intempestivamente, a nuestros ojos, mil ventanas de emoción e inesperada victoria de belleza, ilógica, claro, ilógica” (1931: 22). Es por estos tópicos que establece la asociación del libro con el surrealismo: “[En *Cinema de los sentidos puros*] Se hurga la subconciencia, se manifiesta el yo íntimo, profundo. Surrealismo: subconciencia”. La filiación de Peña Barrenechea a este movimiento se evidencia, a consideración de Varallanos, no solo con la libertad estética con la que opera para escribir, sino también con la exploración del mundo interior que lleva a cabo en sus poemas. Asimismo, la referencia al surrealismo, sobre el cual reconoce que “ha dejado de ser escuela o movimiento a estas horas”, le sirve para fechar el momento de escritura del libro. Es así como Varallanos anota: “Enrique Peña no escribió estas bellas prosas estos días, datan de año ha. Con esta aclaración no sonrío de mi festejo que, a decir verdad, va atrás, hasta: 1928”.

Unos meses después, en agosto, en la revista *La Gaceta Literaria* de España, aparece la reseña de Luis Alberto Sánchez sobre *Cinema de los sentidos puros*. Al igual que en el texto de Varallanos, se parte de la idea de que el surrealismo es una clave para indagar en la composición del libro. Sin embargo, Sánchez, en comparación a Varallanos, considera que la poesía de Peña Barrenechea, al alinearse con los giros y recursos del surrealismo, no es más que otra muestra de la obra de “evasión”, característica del artista de vanguardia. A propósito de este término escribe: “La evasión sólo tiene de realidad las palabras y el material de figuras que

sirven igual para el realismo que para el suprarrealismo”. Al parecer, para el intelectual aprista, la falta de cohesión lógica en los poemas de *Cinema de los sentidos puros* no permitiría realizar una representación de la realidad que contribuyera en cuestionar a esa misma realidad. Resulta obvio que, mientras Varallanos se fijaba en el ámbito estético, Sánchez lo hacía en el político. De hecho, en el artículo, la reflexión sobre la vigencia de la actitud evasiva entre los autores de América Latina ocupa un notorio porcentaje, si se lo compara con el número de líneas dedicadas exclusivamente a *Cinema de los sentidos puros*. Para Sánchez el libro, debido a la evasión que encuentra en sus textos, es “un programa de vacaciones”. No hay marcos de referencia (cronología, espacialidad) debidamente establecidos. En el juicio de Sánchez sobre el propio Peña Barrenechea se remarca, al describir los atributos del poeta, algunos de los rasgos asociados a la poesía pura: “evadido perenne de la realidad, lírico sin mezcla, puro, de veintiún quilates”. Hay que resaltar que, así como Martín Adán, Sánchez también destaca la condición de “lírico” de nuestro autor. Un dato llamativo que ofrece Sánchez, cuando vuelve su atención al libro, es la existencia de otro volumen de poesía que, por lo que se puede inferir de sus palabras, estuvo listo al mismo tiempo que *Cinema de los sentidos puros*: “Conozco sus inéditos poemas de *Ortoclax*. Los habría preferido ahora a *Cinema de los sentidos puros*”. Sánchez reconoce la valía de Peña Barrenechea, no en vano había integrado el jurado que le otorgó su primer premio, pero, usando una analogía, cuestiona el camino seguido para realizarse como poeta: “le faltan alas al espíritu para seguir la parábola incesante, o se prolonga con exceso la parábola en un tiempo en que las pistas de ceniza convidan a correr sin descanso en renovado esfuerzo para alcanzar una meta, y con la meta, quebrar un *récord*”. La contraposición entre la altura y la superficie terrestre refleja la oposición entre una actitud evasiva y otra comprometida.

Tanto Varallanos como Sánchez coinciden en considerar acabado al movimiento surrealista. Luego de ello, adoptan posiciones contrarias acerca del valor de la poesía. Varallanos se fija en la exploración estética llevada a cabo por Peña Barrenechea. Sánchez, en cambio, se enfoca en el grado de responsabilidad o de compromiso político que alcanzan el poeta y su poesía. Con su única coincidencia ambos autores no hacían más que afirmar la tesis que César Vallejo ya había expuesto en 1930 sobre el final del surrealismo como escuela, como agrupación, en su conocido ensayo "Autopsia del superrealismo". En este texto, Vallejo señala la razón del fracaso del movimiento, tanto en lo creativo como en lo político: "Desde el punto de vista literario, sus producciones siguieron caracterizándose por un evidente refinamiento burgués. La adhesión al comunismo no tuvo reflejo alguno sobre el sentido y las formas esenciales de sus obras. El superrealismo se declaraba, por todos estos motivos, incapaz para comprender y practicar el verdadero y único espíritu revolucionario de estos tiempos: el marxismo" (2001: 212). Mirko Lauer, quien ha rastreado muchas de las bases estéticas e ideológicas de la vanguardia peruana, ha señalado que en el debate que surgió sobre la poesía en esa época "es posible discernir en él por lo menos cinco actitudes diferenciadas" (2001: 11). Lauer sitúa a Peña Barrenechea como un caso de la segunda actitud, la de los "poetas pragmáticos, que no percibieron mayor conflicto en lo del vanguardismo, y utilizaron por igual técnicas literarias nuevas y recursos del modernismo ambiente" (2001: 11-12). Mariátegui, quien apoyó la difusión del surrealismo por medio de *Amauta*, es muestra, según Lauer nuevamente, de la tercera actitud, la de los críticos que simpatizaron con el vanguardismo. Vallejo, según lo que escribirá algunos años después, refleja la cuarta actitud, la del rechazo contundente al vanguardismo. Si se observa los casos de Varallanos y Sánchez, ambos tienen en cuenta los recursos poéticos del surrealismo para comenzar a

descifrar la obra de Peña Barrenechea. no obstante, para distanciarlo del movimiento, que para la época ya estaba en crisis, lo describen como un autor purista. Se hallan alineados en la misma actitud que la de Vallejo. Resulta evidente que desde un principio se reconoció la coexistencia de tradición e innovación en los poemas de *Cinema de los sentidos puros*.

La “vuelta al orden” que Peña Barrenechea ejecuta con *Elegía a Bécquer y Retorno a la sombra* (1936) no provocó los mismos espavientos que sí produjo su paso por el vanguardismo. Esta fue la última colección de su poesía que mandó a publicar. Por los próximos años, su poesía solo aparecerá por partes en algunas revistas.

### **1.1.2. La crítica durante el periodo de publicación esporádica (1937-1956)**

El periodo de publicación esporádica se extiende entre 1937, fecha cuando aparece el primer trabajo analítico sobre la obra de Peña Barrenechea cuya intención es contemplarla de forma panorámica, y 1956, año en que apareció publicado el artículo de Luis Jaime Cisneros. Durante este periodo se constituyen las dos tendencias de investigación entre las que fluctuará la crítica en torno a Peña Barrenechea hasta la actualidad: una, de enfoque específico, en la que el análisis se centra en determinados tópicos temáticos presentes en la producción de nuestro autor, ya sea en un libro o en más de uno; y otra, de enfoque panorámico, en la que la tradición literaria en la que se enmarca esa misma producción poética ofrece las pautas para su interpretación global.

El texto de Luis Fabio Xammar, “Cronología de la flor”, publicado, en 1937, en la *Revista de la Universidad Católica*, marca el principio de este periodo, ya que, en comparación a los artículos escritos en el periodo anterior, la mirada no apunta a un solo libro, sino a toda la trayectoria. Por otra parte, también resulta representativo porque en su desarrollo no se alude a la vanguardia. Son las cualidades de los libros lo que le interesa precisar a Xammar. Así pues, de *El aroma en la sombra* rescata su “extraordinaria riqueza íntima, plena de dulce violencia” (1937: 65). Acerca de *Cinema de los sentidos puros* comenta que: “El poeta prefiere el gesto exquisito que lo aleja cada vez más de los ojos y los oídos. Es el gesto absoluto de romper su nexos con el mundo; superar la propia torpeza de un dolor, para elevarlo a una exenta geografía” (1937: 66). Xammar está reconociendo un proceso de inmersión en el sujeto lírico de los dos primeros libros de Peña Barrenechea. En el primero existe una “extraordinaria riqueza íntima”, una clara alusión al lirismo. En el segundo el creador se ha refugiado tan en sí mismo que se “aleja cada vez más de los ojos y los oídos” de los demás. Con respecto a *Elegía a Bécquer y Retorno a la sombra*, Xammar afirma que el poeta ha regresado, pues “Viene de dibujar el aire donde acontecen las flores” (1937: 66). Para el comentarista, entonces, *Cinema de los sentidos puros* representa, en el camino seguido por el poeta, la estación más alejada de la superficie, ya que se ubica en su propio interior.

El siguiente grupo de críticos está conformado por Estuardo Núñez, con su *Panorama actual de la poesía peruana* (1938); Sebastián Salazar Bondy, por su texto en la antología *La poesía contemporánea del Perú* (1946); y Luis Monguió, por el ya clásico *Poesía postmodernista peruana* (1954). El rasgo que comparten estos tres trabajos, y razón por la que se los vincula, es que se tratan de investigaciones que revisan los procesos de la poesía peruana del siglo XX y, en esa labor, no dejan de

mencionar a Peña Barrenechea, pese a que él, conforme pasan los años, no edite ningún nuevo poemario. La lectura de Núñez establece una serie de categorías para diferenciar a las tendencias más notorias de la poesía peruana de esos años. Una de ellas es la de impresionismo modernista, la cual, a su vez, se subdivide en neo-impresionismo, expresionismo y purismo. A propósito del purismo, que es donde se sitúa a Peña Barrenechea, junto a los nombres de Abril, Oquendo y Westphalen, se indica que es la “superación de todo límite impuesto por la realidad, sustracción a estímulos cotidianos, carencia de conexión intelectualista, el alejamiento de la preocupación conciente [sic], en busca constante y angustiosa de las creaciones del inconsciente” (1938: 48). Los autores contemporáneos con los que Núñez procura revelar la dimensión del purismo son Federico García Lorca, Jorge Guillén y André Breton. En contraste a lo ejecutado por la crítica en el periodo anterior, en este, no se apela al surrealismo para explicar la obra de Peña Barrenechea, más bien se establece un emparentamiento por determinados rasgos en la escritura. El poeta, con lo exhibido en su segundo libro, demuestra, en palabras de Núñez: “la más cabal captación de sensaciones puras” (1938: 65). Las afirmaciones del comentarista son contundentes: “por su primer libro, la poesía de Peña pertenecía al pasado” (1938: 50), o “[*Cinema de los sentidos puros* es] el documento de la evolución más neta y concluyente obrada en la historia de la poesía peruana” (1938: 50). Entre las propiedades que Núñez destaca de este libro están el evitar el color, el recurrir a una imaginería vegetal y a una mineral, y presentar humanidades deformadas. Asimismo, señala que debido a la búsqueda interior que había realizado el poeta, había descubierto “un mundo maravilloso” (1938: 51). Así como Xammar, Núñez también deslumbra en *Cinema de los sentidos puros* un trayecto de inmersión que es llevado a cabo por el sujeto poético. Un aspecto que hay que destacar de Núñez es que en

su análisis de la poesía de Peña Barrenechea incluye hasta los poemas que habían sido publicados en revistas, es decir, no solo los que integraban algún poemario. Esta acción le permite acceder a algunas de las composiciones que habrían de formar *Zona de angustia*, por lo que es capaz de afirmar que en estos textos se “transparenta una placidez infantil envuelta en delirio de imágenes, en pura liberación de sensibilidad” (1938: 54). El empleo de las imágenes y de la sensibilidad del sujeto poético es un recurso que los poemas de *Zona de angustia* compartirían con *Cinema de los sentidos puros*.

En 1946, Salazar Bondy se encarga de la edición, junto con Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren, de la antología *La poesía contemporánea del Perú*. Entre los tres jóvenes poetas, miembros ya de una generación posterior al grupo que Peña Barrenechea conformaba, se encargan de escribir los ensayos que anteceden a los poemas de los autores seleccionados. Inmaculada Lergo ha escrito acerca de esta antología que “ofrece una propuesta distinta a las hechas anteriormente, fundamentalmente por la novedad de un planteamiento que contemplaba por primera vez un análisis y valoración de la poesía peruana desde presupuestos esencialmente literarios” (2013: XXIX). Asimismo, Camilo Fernández Cozman, en su trabajo sobre la poética de Jorge Eduardo Eielson, hace mención de las intenciones de Salazar Bondy con la antología: “...estaba muy interesado en la formación de la tradición literaria peruana y en la influencia que las diversas corrientes literarias europeas han tenido en dicho proceso. Escribió numerosos artículos, entre los cuales destacan los aparecidos en la antología *La poesía contemporánea del Perú*” (1996: 56). En ambas citas, se incide en que había una preocupación de parte de los editores en reconfigurar la constitución de la tradición poética peruana. Salazar Bondy demuestra dicho interés cuando se encarga de elaborar el prólogo de la antología. Los poetas

seleccionados (Martín Adán, Westphalen, Abril, Oquendo, Ricardo y Enrique Peña Barrenechea), de acuerdo con lo planteado por Salazar Bondy “heredan las conquistas de los dos iniciadores [Eguren y Vallejo] y crean una poesía que, ajena a todo lo que les antecedió, va pareja con una definición más universal y perdurable del arte” (1946: 13). La presencia de nuestro autor confirmaría su plena integración al canon.

Salazar Bondy identifica al autor textual con el sujeto poético. Es un recurso que emplea por fines estéticos. Es pertinente indicarlo, ya que la construcción de su texto tendrá como soporte esta identificación entre autor y obra, sobre todo porque señala que las emociones juegan un rol fundamental en la actividad creativa de Peña Barrenechea. Es por eso que apunta: “Angustia, [sic] que en toda su obra posterior, será denso subsuelo en el que se ha de nutrir la belleza de su poesía” (1946: 119). Se trata de una angustia ética, pues detrás existe una preocupación moral. Así como otros lectores previos, Salazar Bondy también percibe un proceso de distanciamiento del sujeto lírico —si se lo compara con su configuración en *El aroma en la sombra*— que en *Cinema de los sentidos puros* desemboca en lo siguiente: “Enrique Peña ha de ir liberando sus sentidos y hundiéndose sin tasa en la sima de su soledad, sumiéndose hasta tornar purísimos e independientes sus sentidos” (1946: 121). La conciencia del poeta es atormentada por un pesar que afecta su interior. Se trata de, según describe Salazar Bondy, “la sublimación, consciente o inconsciente, de la inquietud moral, y por eso humana y esencial, que carcome su trama espiritual con fino dentículo y lenta agonía” (1946: 121). Para Salazar Bondy, el segundo libro de Peña Barrenechea muestra la soledad “más concéntrica, más rotunda” en la que se ha hundido el poeta. Es así como retoma la idea de que se trata de un momento durante el que el poeta se aparta del mundo real, para acceder a su propio mundo

interior: “He aquí el fantástico mundo en que mora, solitario en su opulencia de lágrima y sueños; mundo que lleva en sí, que de él sale para a él volver en parabólica trayectoria” (1946: 123).

Luis Monguió reconoce en su trabajo, *La poesía postmodernista peruana*, publicado en 1954, que en el Perú existen una “poesía pura” y una “poesía social”. Dado el contexto en el que se halla, la postura política influye en la manera de leer a un poeta. Monguió indica que en el caso de los puros estos: “trataron o tratan de expresar su visión poética personal de su mundo interior y exterior sin la voluntad *a priori* de insertarla en un esquema determinado cara al campo de acción” (1954: 150). La definición, como se puede advertir, se sostiene fundamentalmente en una supuesta libertad de acción de la poesía. La intención de Monguió es contraponerla con la de la poesía social, en donde la poesía, más bien, sí sería “instrumentalizada” al servicio de una causa o de un programa. Cuando le toca leer a Peña Barrenechea, identifica en su obra una conjunción entre el romanticismo y el surrealismo. Esta idea le permitirá explicar la principal cualidad de la escritura de *Cinema de los sentidos puros*: “una nota, esencialmente romántica en este caso, puede ahora expresarse, gracias al superrealismo, con una libertad psíquica infinitamente más amplia y, por decirlo así, más consciente de lo inconsciente, de la que jamás se tomó, que yo sepa, ningún romántico” (1954: 165-166). Esta predisposición a conjugar recursos y mecanismos tanto tradicionales como modernos (y aquí cabría recordar a Lauer y su categoría de “poetas pragmáticos”) continuará en el siguiente libro de Peña Barrenechea. Monguió describe esta situación: la precisa forma no limita, sino que concreta, un destilado arte de esencia conceptista, metáfora culterana y moderna fluencia de imágenes de base onírica, combinando así tradición y modernidad” (1954: 167).

El trabajo de Luis Jaime Cisneros, “Sobre la poesía de Enrique Peña”, aunque fue escrito en 1952, recién apareció publicado en 1956. Así como otros comentaristas de Peña Barrenechea, Cisneros también establece una asociación directa entre la poesía y la vida de nuestro autor. Desde esa óptica aborda sus tres libros. Cuando se enfoca en *El aroma en la sombra*, al que señala como “el libro de balbuceo”, deja al descubierto el canon personal de Peña Barrenechea. Entre los nombres que se mencionan están Gabriela Mistral, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, José de Espronceda, José Asunción Silva, Rafael Alberti, Maurice Maeterlinck, Rabindranath Tagore, Rainer Maria Rilke, Paul Valéry, Stephan Mallarmé y Alfred de Musset. Cisneros considera la importancia que cumple el paisaje en los poemas de Peña Barrenechea. Por eso afirma que el poeta y el mar son los protagonistas de sus dos primeros libros. Con respecto a *Cinema de los sentidos puros* indica que es “el anuncio de un nuevo lenguaje [que] asoma con toda evidencia” (1956: 523). La valía del segundo libro de Peña Barrenechea se halla en el hecho de que en este conjunto el poeta “se muestra dueño de una voz, quizá la más pura y tierna y de más quintaesenciada melancolía de su generación” (1956: 524). Aquí es importante advertir que nuestro autor no solo ya se halla insertado en el canon, sino que también es celebrado por sus cualidades singulares. Cisneros precisa uno de los mecanismos de la escritura de *Cinema de los sentidos puros*: “[es ese] rasgo asindético (característico de su estilo) que se conlleva con ese sentido secreto de la angustia que va encadenando en él voces y figuras siempre tenues, a veces ásperas” (1956: 527). De esta manera, Cisneros reconoce que la manera en que la prosa ha sido dispuesta para la elaboración del poema influye en la lectura interpretativa del mismo. Por último, en su lectura de *El retorno a la sombra* [sic] solo rescata la continuidad de un símbolo como el del mar, el cual también se encuentra en sus otros dos libros.

Cisneros, como Núñez en su momento, realiza un comentario de las composiciones más recientes del poeta. La descripción, que incide en la cuestión religiosa, precisamente por este detalle, parece referirse a los textos que conforman *Zona de angustia*: “Todo va en Peña, o parece ir, hacia un mejor conocimiento de Dios, el dios poético resucitado en el *Animal de fondo* de Juan Ramón [Jiménez]” (1956: 528).

Tanto Salazar Bondy como Cisneros, así como Xammar, se distinguen del tipo de análisis que realizan, por su parte, Núñez y Monguió. Los primeros tratan de nombrar y describir las directrices esenciales de la escritura de Peña Barrenechea y para ello terminan estableciendo algunos de los tópicos que, posteriormente, demás lectores del poeta reconocerán como inherentes a su obra: la soledad y la angustia. Para realizarlo, deben revisar los tres poemarios publicados. Los otros procuran, más bien, ubicar a Peña Barrenechea en algún instante de la historia de la poesía peruana, razón por la que lo asocian con determinados movimientos culturales. Son también estos autores quienes concentran su lectura esencialmente en *Cinema de los sentidos puros*. Los primeros no le endilgan ninguna etiqueta, pero sí nombran sus temas eje; los segundos sí lo hacen, por lo que lo clasifican como un representante del “purismo”, de la “poesía pura”. Sin embargo, existe un aspecto en el que los cinco críticos concuerdan: *Cinema de los sentidos puros* es un libro en el que el individuo, el sujeto poético, se distancia del mundo al profundizar, al sumergirse, en su propio mundo. Durante los años sesenta y setenta no habrá producción crítica sobre la poesía de Peña Barrenechea.

### **1.1.3. Primer redescubrimiento desde la crítica: miradas panorámicas a la poesía de Enrique Peña Barrenechea (1977-1988)**

La publicación de *Obra poética* probablemente ayudó a que el nombre de Enrique Peña Barrenechea sonara otra vez entre los lectores. Unos años después, Ricardo Gonzáles Vigil (1977) y Javier Sologuren (1981) son los que iniciarán el proceso de reincorporación del poeta al canon peruano. Esta tarea continuará con la edición que la revista *Cielo Abierto* le dedicará en 1984, a propósito de su octogésimo onomástico. En esta publicación participaron Emilio Adolfo Westphalen, Luis Alvarado, Ricardo Silva-Santisteban, José Alvarado Sánchez y también Javier Sologuren y Gonzáles Vigil. Como parte del proceso de “redescubrimiento”, en 1986, se incorpora al poeta a la Academia Peruana de la Lengua. El texto preparado por Antonio Tamayo Vargas a propósito de la ocasión también se vincula con la crítica producida en estos años. Las lecturas de estos distintos autores se detienen en diferentes pasajes de la obra de Peña Barrenechea, antes, en o después de *Cinema de los sentidos puros*. Un rasgo recurrentemente resaltado entre estos autores es la soledad en la que se halla el yo poético. En este proceso de reincorporación al canon, se procura exponer los tránsitos por los que ha atravesado la escritura de Peña Barrenechea. De allí que todos estos trabajos, algunos con más detenimiento que otros, reconozcan determinados patrones en la obra de nuestro poeta, los cuales fungen de puentes entre los libros. Si bien ocurre una expansión de las miradas en torno a la poesía de Peña Barrenechea, su inmersión —su análisis— en la misma aún es mínima o fugaz. El registro común es el de exponer, de describir, de mostrar las características de una obra que se supone casi desconocida para la mayoría de los lectores, de allí que no apunten a realizar una interpretación más ambiciosa.

En 1977, Ricardo Gonzales Vigil, a propósito de la publicación de *Obra poética*, escribe una reseña en la que expone las orientaciones estéticas predominantes en la poesía de Peña Barrenechea. No hay que dejar de señalar que en las primeras líneas de su texto celebra la publicación: “Celebremos la ‘recuperación’ de una de las obras fundadoras de nuestra poesía contemporánea, la de Enrique Peña Barrenechea” (1991 [1977]: 79). Esto evidencia que, para fines de los setenta, cuarenta años después de la impresión de su último libro, la poesía de nuestro autor se hallaba confinada tan solo a un reducido círculo de lectores. Gonzales Vigil anota que Peña Barrenechea es un “protagonista destacado” de la “constelación lírica más brillante”, la que se sitúa en medio de las dos guerras mundiales. En el recorrido que realiza sobre la poesía, el crítico reconoce tres momentos: las raíces románticas y modernistas, los aires vanguardistas, y la vuelta al orden. Con respecto a *Cinema de los sentidos puros* hace la siguiente afirmación: “El acercamiento a la prosa poética, al verso libre y a la sintaxis descoyuntada de los ismos de vanguardia (¿creacionismo? ¿ultraísmo? [sic] ¿surrealismo?), por ejemplo, pareciera provenir en Enrique Peña de una irrupción incontenible de la sensibilidad, calificada como ‘magia’, ‘delirio’ o ‘laberinto’; en algunos casos, el germen es la ‘alegría gorila’, en la mayoría, la ‘zona de angustia’ —la desesperación [sic] la rabia, la locura—” (1991 [1977]: 80). La radicalización de la experiencia estética, a decir de Gonzales Vigil, implica una autonegación del sujeto poético. Luego agrega que: “[la autonegación] es una de las caras de la conciencia creadora de Peña, precisamente la que asegura autenticidad y hondura, la que, en vez de respaldar, desacredita toda fácil oposición entre ‘poesía pura’ y ‘poesía social’” (1991 [1977]: 81). Es así como identifica la trama central de la poesía de Peña Barrenechea: la soledad, nutrida por la ausencia, la nostalgia y el desamparo, es lo que da origen a su actividad creativa.

En 1981, Javier Sologuren publica un artículo en la revista *Lexis*, “Visión y forma secreta en Enrique Peña Barrenechea”, en el que también ejecuta, así como Gonzales Vigil, un análisis de los tres libros de nuestro autor. La diferencia es que Sologuren se ciñe a un concepto en particular que rastrea entre cada poemario publicado: la soledad. Al respecto, agrega: “la palabra soledad acude una y otra vez a lo largo de su obra entera, signándola radicalmente, es decir, trazándole un sino, un destino, un camino” (1988 [1981]: 262). En cualquiera de los libros de Peña Barrenechea, la soledad, en consideración de Sologuren, cumple un rol axial. La soledad es un estado que permite que el sujeto poético dialogue consigo mismo: “Perderse en la soledad no significa aniquilarse en ella ni perder la palabra. Esta salta de ella como el fuego de la yesca. Paradójicamente, la soledad es el acicate que impulsa hacia la expresión dialogística: ese hablarse a sí mismo, ese decirse las palabras que procuran asegurarnos, por lo menos, nuestra identidad y existencia” (1988 [1981]: 263). Se trata de una actitud íntima y primordial en su expresión poética:

La forma secreta se da más acá de la forma interior. Si ésta (en lo más arraigado y puro de la poesía de Enrique Peña) estriba en los sentimientos de exaltación ascendentes hasta la euforia misma y en los de caída en las simas de la tristeza y la zozobra —un arco abierto y recorrido constantemente en los términos vivenciales de su experiencia anímica—, en aquélla se halla la condición germinal del sentimiento de la soledad que, como lo estamos señalando, informa sustancialmente la totalidad de su poesía, lírica en esencia, canción remontándose desnuda y libremente”. (1988 [1981]: 264)

Pese a su brevedad, la lectura de Sologuren evidencia que en la poesía de Peña Barrenechea hay tópicos que se mantienen entre un libro y otro y que, según ese libro, pueden representar situaciones o experiencias distintas.

En 1984, la revista *Cielo Abierto*, cuya dirección estaba a cargo de Javier Sologuren, preparó un número de homenaje a Peña Barrenechea, quien por aquella fecha iba a cumplir ochenta años. En la revista participan autores relativamente

coetáneos al poeta (como Alvarado Sánchez o Westphalen), además de otros autores que, desde la crítica, se acercaban a él y a su poesía (estos eran la mayoría). Sologuren tan solo interviene con el texto de presentación. Aquí retoma la idea desarrollada en su artículo anterior: la poesía de Peña Barrenechea surge a partir de un componente emocional: “Así, entre soledad y nostalgia, entre la aguda y domeñada angustia y la suave melancolía, han ido brotando uno a uno sus límpidos versos” (1984: 2). Si bien el objetivo del texto es describir brevemente la trayectoria del homenajeado, Sologuren no desaprovecha la ocasión para resaltar el valor de un título en particular, un libro medianamente inédito: “Tal vez sea en los poemas de *Zona de angustia* en los que trasparezca mejor la honda y agitada vida interior del poeta (...) La soledad lo conduce a dialogar con lo invisible, a interrogarse por la realidad y el sentido de la existencia, a elevar su plegaria”. Como ya se puede advertir, y como se habrá de constatar en los siguientes casos, un sector de la crítica apuesta por considerar a *Zona de angustia* como un título valioso, incluso tal vez más que *Cinema de los sentidos puros*. Asimismo, de entre los colaboradores de la revista solo es Silva Santisteban quien realiza un texto de largo aliento. Luis Jaime Cisneros también lo hará así, no obstante, su texto no será revisado en este apartado, puesto que es el mismo que preparó en los años cincuenta, solo que con un título diferente. A continuación, se presenta las principales ideas de cada una de estas intervenciones.

Emilio Adolfo Westphalen escribe un artículo breve en el que propone que “La imagen de la transición, de la incertidumbre, de la ambivalencia” es la imagen alegórica en la que se condensa la actitud vital sobre la que descansa la poesía de Peña Barrenechea. Un texto de *Zona de angustia*, publicado en *Las Moradas* alguna vez, es citado por Westphalen para esclarecer el sentido de aquella imagen. El texto

elegido es ese en cuya primera línea dicta: “Soy el caminante”. “Allí Enrique Peña hace declaración explícita” (1984: 2), apunta Westphalen. Luego, procede a rastrear esta observación en otro pasaje de la obra de Peña Barrenechea. Westphalen, finalmente, afirma: “*Los caminos y los sueños*, acertada denominación aplicable a toda su obra poética, síntesis de lo primordial y lo más hondamente sentido. Por los caminos y los sueños Enrique Peña se extravió siempre en el goce y la angustia de su propia sangre” (1984: 3). Este estado de tránsito sería, en consideración de Westphalen, el rasgo más llamativo de la poesía de nuestro autor.

Antes de empezar su lectura de la poesía de Peña Barrenechea, José Alvarado Sánchez lamenta la situación de olvido en la que parecen hallarse nuestro autor y sus compañeros generacionales (Abril, Martín Adán, Westphalen). El comentario crítico contra el presente, no obstante, deviene en uno esperanzador con respecto al futuro: “Como sus olvidados epígonos, los poetas de esta generación impar e inesperada no alcanzarán probablemente la gloria arbitraria de ese país oficial felizmente percedero (...) Su verdadera gloria comenzará en los corazones de los más jóvenes y es previsible que su poesía encienda en los labios de las muchachas del futuro nuevas canciones de ignota melodía” (1984: 3). En el caso de Alvarado, el acercamiento que lleva a cabo ocurre en dos momentos. En el primero, su mirada pasa rápidamente por los libros que conforman la obra editada. En este trayecto, así como anteriores lectores de Peña Barrenechea, Alvarado detecta un movimiento de inmersión en *Cinema de los sentidos puros*, al que describe como “un trayecto por recién descubiertos territorios oníricos” (1984: 4), que termina con el siguiente libro. En el segundo momento, su mirada es más atenta. Aquí recorre el camino desde el último libro editado por Peña Barrenechea, *Elegía a Bécquer*, hasta *Zona de angustia*. Sobre este proceso, Alvarado apunta: “Y en esta jornada reconstruye sin cesar los caminos

que llevan a todo poeta hacia la verdadera patria común de los hombres, la comarca perdida de su infancia (1984: 4). La infancia es un tópico en el que Alvarado coincide con Estuardo Núñez, quien —si se recuerda— también había dicho sobre *Zona de angustia* que en sus textos se “transparenta una placidez infantil envuelta en delirio de imágenes, en pura liberación de sensibilidad” (1938: 54). En consideración de Alvarado, *Zona de angustia* es el libro en el que se encuentran la inocencia de la infancia con el irrevocable destino.

Ricardo Silva Santisteban, quien presenta un trabajo que se preocupa en revisar la poesía tanto editada como inédita de Peña Barrenechea, presenta a nuestro autor como una figura que destaca “por su encantador lirismo y la elegancia de su discreta personalidad” (1984: 7). Al igual que Alvarado, Silva Santisteban se desplaza en un primer movimiento por la poesía editada, para luego, en otro movimiento, acercarse con mayor detenimiento a dos de los mejores poemarios inéditos, desde su punto de vista: *Zona de angustia* y *Secreta forma de la dicha*. Con respecto al primer libro de Peña Barrenechea, el crítico afirma que “carece de las virtudes de sus obras posteriores. Este libro impresionista y misceláneo ha envejecido notablemente” (1984: 7). Es el primero que valora de esa manera a *El aroma en la sombra*. En el caso de *Cinema de los sentidos puros*, escribe “El encuentro entre la tradición y la aventura tiene una feliz conjunción en su siguiente obra publicada” (1984: 7). Si los demás comentaristas de Peña Barrenechea consideraban que el segundo libro era la representación de un recorrido interior del sujeto poético, Silva Santisteban plantea otra analogía para describir su diferencia con respecto al primero: “libro encendido por esa luz meridiana, que ilumina los paisajes de muchos de sus poemas, tan diferente del mundo nocturno y torturado de *El aroma en la sombra*” (1984: 7). Sin embargo, al igual que otros comentaristas, reconoce el rol que cumple la soledad para

la actividad creativa del poeta: “Los textos del nuevo libro, a la par que gozosos, son evocativos y nostálgicos con esa soledad que Peña, habitual y reiterativamente, colma sus ambientes y sus ensueños” (1984: 7). Reconoce, además, las condiciones en las que se manifiesta la visualidad del poemario: “La falta de profundidad plástica y la carencia de color —el poeta utiliza solo el dorado y el blanco en estos cuadros bidimensionales— le dan un raro encanto y una uniformidad de expresión y coherencia compositiva al conjunto” (1984: 7). Por esa razón, Silva Santisteban considera al segundo libro, no solo como una “feliz conjunción” de la tradición y la aventura, sino también como el más orgánico. Acerca de *Elegía a Bécquer y Retorno a la sombra* escribe que “es más bien el conjunto de tres cortas colecciones”. Otro aspecto valioso del trabajo de Silva Santisteban es que incursiona en los libros que no fueron impresos. Así como en la obra publicada, en la inédita, tal como indica el crítico, la soledad es un tema recurrente: “En sus canciones de ausencia el poeta vierte su melancolía y fiel soledad que lo ha acompañado toda su vida” (1984: 8). Cuando se detiene en *Zona de angustia*, Silva Santisteban señala que el sujeto poético “se prosterna ante su Dios con el gesto amplio y humilde de quien padece y clamorea religiosos salmos” (1984: 10). Refiere este sujeto poético se desprende de todo aquello que complique su existencia. Finalmente, con respecto a *Secreta forma de la dicha*, anota que en dicho libro representa la maduración definitiva del poeta, construyendo una voz en la que confluyen el gongorismo y el simbolismo. La valía de ambos libros es reafirmada por Silva Santisteban cuando afirma que: “Ha sido excesivo el tiempo por otra parte, que Peña dejó pasar entre la escritura de muchos poemas y el de dos de sus colecciones mayores, *Zona de angustia* y *Secreta forma de la dicha*, y su momento de publicación. Personalmente prefiero las versiones iniciales de buen número de poemas a las de la insatisfactoria recopilación de la *Obra*

*poética* (1977)” (1984: 10). A propósito de esa trayectoria, tanto la pública como la oculta, anota:

La poesía de Enrique Peña se caracteriza fundamentalmente por su decidida voluntad de dar vida a lo intangible de los estados del alma y por su linaje onírico. Si en *Cinema de los sentidos puros*, su libro más orgánico desde el punto de vista de la composición, su madurez se afirmó por primera y casi única vez en la expresión de una personalidad poderosa, como que, luego, esa personalidad se fragilizó y tomó el camino de la melancolía, que habría que señalar el destino poético que seguiría su obra futura” (1984: 10).

La lectura de Silva Santisteban deja como resultado un texto para que su lector se oriente en la obra, tan escueta como diversa, de Peña Barrenechea. En ese sentido, su trabajo consiste en conferir de nuevas luces a dicha obra, aunque sin dejar de lado los otros tópicos fundamentales que la crítica previa ya había identificado con respecto a la poesía de nuestro autor: la soledad y el lirismo. Por eso, para sintetizar su revisión panorámica, escribe:

En el desarrollo de su obra se observa cómo Enrique Peña ha sabido conservar y utilizar sabiamente los dones poéticos que lo hacen uno de los líricos más inspirados de su generación. Por otro lado, fiel al ejercicio de la poesía, su tono se depuró hasta componer poemas de cristalina factura. Su palabra plena de melancolía, [sic] se distingue por su delicadeza, por su finura y por estar rodeada de la soledad, el ensueño y la nostalgia de quien proyectaba una estatua de brisa y unas redes de música para coger la sombra de su sueño (1984: 11).

Unos años después, en 1987, Silva Santisteban estuvo a cargo de la reedición de *Cinema de los sentidos puros*. De hecho, aquella edición contó con este mismo texto como prólogo.

Ricardo Gonzales Vigil es otro de los colaboradores de *Cielo Abierto*. En este breve artículo se fija en un poema en particular, “Madrigal de las Altas Torres”, debido a que en él encuentra muchos de los rasgos de la poesía de nuestro autor, como la

reelaboración de lo popular y lo tradicional, la visión melancólica de la existencia, o el clima onírico con efectos mágicos. No obstante, Gonzales Vigil sabe sintetizar la trayectoria de nuestro autor, al cual asocia con algunos movimientos estéticos surgidos en España:

[Peña Barrenechea] posee una obra de gran limpidez formal y finura sentimental que coincide en lo fundamental con las orientaciones estéticas predominantes en la lírica contemporánea de España. 'Descubrió' por su cuenta, más que imitó, las raíces hispánicas (Romancero, canciones, Garcilaso, mística carmelita, Bécquer, verbigracia) que desarrollaron con tanta maestría poetas como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, y mucho más las voces de la española Generación del 27; y lo hizo antes que la influencia del 27 se extendiera por toda el área hispánica (en el Perú a fines de los años 20 y particularmente durante los años 30) (1984: 11).

Para Gonzales Vigil, Peña Barrenechea habría sintonizado con estas búsquedas expresivas iniciadas en el extranjero, más por una cuestión de sensibilidad y lucidez, antes que porque se tratara de una mera repetición de procedimientos y técnicas. De esta manera, el crítico procura resaltar la figura de Peña Barrenechea como un autor con una evolución que siguió su propio proceso y no que fuera dirigida desde el exterior.

En 1986, Augusto Tamayo Vargas, miembro de la Academia Peruana de la Lengua, escribió un artículo en el que presentaba de manera sucinta la trayectoria de Peña Barrenechea, quien había sido incorporado recientemente a dicha institución. La observación sobre esta obra es tajante: “[el poeta] destacó por su tono sentimental. Ni las formas de vanguardia que utilizó ni su búsqueda de una nueva manera de entender el romanticismo, eliminaron su originalidad y la calidad de poeta entre la sensibilidad y el sueño” (1986: 9-10). Dada la orientación del texto, que es solo para una ceremonia de presentación, no se profundiza en las aseveraciones que se ofrecen. En todo caso, Tamayo apenas brinda algunas palabras sobre los libros, se

detiene en describir los rasgos más generales. Sin embargo, hay una excepción con el caso de *Zona de angustia*. Acerca de este volumen inédito apunta: “es una posterior producción en la que conservó sus principales notas de exquisitez y finura. Poesía cristalina la suya, donde los colores y los animales pequeños son motivos de nuevas fantasías” (1986: 10). Como fórmula para su incorporación a la Academia, indica Tamayo, se anexa una serie de poemas. Lo que se puede rescatar es que el comentarista afirma que la poesía de Peña Barrenechea se caracteriza por un perfil que la hace única, más allá de sus conexiones con distintas tendencias literarias.

Así como este periodo se inició, en 1977, con la reseña de Gonzales Vigil a la edición de *Obra poética*, este periodo también termina con una intervención del mismo crítico. En 1987, justamente para evidenciar el momento de esplendor que vivía la obra de Peña Barrenechea, Gonzales Vigil comenta la reedición de *Cinema de los sentidos puros* y la antología el *Paisaje de los sueños*. A propósito de estos dos volúmenes, útiles para mantener presente la poesía de nuestro autor, escribe: “con su amplia circulación, favorecerá el reconocimiento generalizado de los altos méritos poéticos de Enrique Peña” (1991 [1987]: 82). El análisis de Gonzales Vigil se restringe a los libros publicados. Afirma que, tras su afianzamiento, con la publicación de *Cinema de los sentidos puros* y *Elegía a Bécquer*, su producción ya no estuvo ausente de las antologías ni de las historias literarias. Retoma, asimismo, algunos de los rasgos que ya se habían detectado en la poesía de Peña Barrenechea: apropiación de la tradición española con un toque personal de imaginación; exploración vanguardista, aunque con empleo de fuentes, tropos y léxicos tradicionales; y la “pureza”. Acerca de este último término, Gonzales Vigil anota:

Indudablemente Enrique Peña discurre por las rutas esquematizadas como ‘puras’, pero en él no conllevan un proceso de abstracción —adverso a lo sentimental y lo cotidiano— al modo de Valéry, ni el intelectualismo de la poesía ‘desnuda’ de Juan Ramón Jiménez. La ‘pureza’ para

Enrique (y para Ricardo) Peña tiene que ver con los 'sentidos' de quien se ha 'purificado' (ecos de Platón y de Kempis, de Novalis y Shelley) con sencillez de corazón y limpidez de espíritu" (1991 [1987]: 85).

Durante este periodo, al que se ha denominado como el del "primer redescubrimiento", tal como se señaló previamente, la intención de la crítica fue la de exponer, de describir, la poesía de Peña Barrenechea ante un público lector que, por aquellos años, según los comentarios vertidos por de más de uno sus estudiosos, no lo conocía. Esto podría explicar por qué la mayoría de los trabajos que surge en este periodo se caracteriza por llevar a cabo revisiones de orden panorámico, algunas más elaboradas que otros. Mientras algunos reconocen determinados patrones en la obra de nuestro poeta (la soledad es uno de ellos y también es el más notorio), lo que les permite establecer puentes entre sus distintos libros, tanto los impresos como los inéditos; otros, por su parte, tratan de rastrear el proceso de transformación que experimenta, en más de una ocasión, la poesía de Peña Barrenechea ya sea en su forma o en su sustancia. En uno u otro modo la crítica, aunque reconoce la gran valía de *Cinema de los sentidos puros*, no convierte a la obra en la única evidencia de la calidad de Peña Barrenechea. Un aspecto en el que todos coinciden es, precisamente, en este último detalle. Se afirma que la obra de nuestro autor es una de las más importantes de la tradición poética peruana del siglo XX, entre otros motivos, por el virtuosismo de su expresión. Muchos no lo definen como un poeta lírico, es decir no emplean tal concepto, tal como sí ocurría en los periodos anteriores, pero la certeza es absoluta acerca de su oficio, técnica y sensibilidad. Algo similar sucede con el surrealismo. Durante este proceso, las menciones o la preponderancia del movimiento se reducen, si se compara con lo registrado en los periodos previos, cuando toca enmarcar o descifrar los poemas de *Cinema de los sentidos puros*. Ninguno de los autores recopilados que aluden al "olvido" en el que ha caído la poesía

de Peña Barrenechea explica la causa de esta situación. Se acepta que ese es su estado presente, pero no intentan brindar alguna idea de por qué sucede así. En 1988, Gonzales Vigil escribe una nota acerca del fallecimiento del poeta, en la que reconoce que ha sido recién en los últimos lustros que su obra recibió la atención que se merecía. Paradójicamente, este texto significará el fin de la producción crítica en torno a Peña Barrenechea por muchos años.

#### **1.1.4. Segundo redescubrimiento desde la crítica: atención exclusiva a *Cinema de los sentidos puros* (2000-2012)**

Las celebraciones de aniversarios de nacimiento, en los primeros años del siglo XXI, de algunos de los escritores más representativos de la vanguardia propiciaron una revalorización de las obras y sucesos más relevantes de la misma. Es en ese contexto que, en el nuevo siglo, el acercamiento a la obra de Peña Barrenechea se realiza solo a través de su participación en la vanguardia, es decir, a través de *Cinema de los sentidos puros*. Los trabajos de edición e investigación que cumplen Víctor Vich (2000) y Luis Chueca (2009) coinciden en ofrecer al lector contemporáneo la obra más comentada de Peña Barrenechea. Si bien se hace referencia a su propuesta renovadora del lenguaje o a la modernidad de su poesía por el papel que se le confiere a la subjetividad, a la larga, ambos estudiosos terminan encontrando en la soledad del yo poético como el eje del libro.

En el artículo que prepara Víctor Vich para la antología de Peña Barrenechea, apunta que la poesía de nuestro autor se concentra en la subjetividad, por lo que procura representarla de otra manera. Además, se hace alusión al lirismo y al mundo interior, dos temas que, como ya se ha visto, atraviesan los trabajos de buena parte

de la crítica en torno a Peña Barrenechea. Al parecer de Vich, en *Cinema de los sentidos puros*, texto sobre el que enfocará su atención, se quiere dar cuenta de la crisis de la racionalidad que se vivía en esos años. Esta es la primera vez que se asocia a la poesía de Peña Barrenechea con su contexto histórico. Vich acomete al libro desde distintos ángulos. Señala que las imágenes del poemario problematizan las relaciones entre mundo y lenguaje. Agrega que el vanguardismo de Peña Barrenechea, más que caracterizarse por el empleo de una escritura automática — un rasgo comúnmente observado en los surrealistas—, se caracteriza, más bien, por un ritmo de larga duración en el que las imágenes se confunden con la figura del poeta. Este fluir de imágenes rompe la coherencia del discurso. Es así como describe la labor del poeta en *Cinema de los sentidos puros*: “se propuso representar a una subjetividad que ya no quería dejarse atrapar en la representación y que se sentía inevitablemente dispersa dentro de una multiplicidad de imágenes que nunca alcanzaban para captarla” (2000: 10). Vich recoge otros tópicos de la crítica en torno a Peña Barrenechea en su exposición, de allí que mencione a la soledad. Cabe decir que Vich está llevando a cabo la misma operación que sus antecesores: dar a conocer al poeta a una nueva generación de lectores. Esto se reafirma con lo que escribe acerca de la difusión de la obra de nuestro autor: “Esta edición quiere ser un homenaje a un poeta que no suele citarse mucho en las clases de literatura y que las nuevas generaciones conocen poco” (2000: 11).

Como parte del texto de presentación a su antología *Poesía vanguardista peruana*, publicada en 2009, Luis Fernando Chueca hace referencia a *Cinema de los sentidos puros*. Considera lo presentado por Vich, de allí que sostenga que existe una linealidad quebrada por la sucesión de imágenes, así como un hablante escindido por sus contradictorias sensaciones. Desde su perspectiva, y aquí retorna este tópico

nuevamente, es la soledad el detonante de la poesía. El poeta toma conciencia de “lo perdido” y comienza a escribir. La lectura de Chueca es corta, pero deja en claro la relevancia de Peña Barrenechea dentro del espectro de la vanguardia en la poesía peruana.

Por su parte, el trabajo de Bedoya, publicado en 2012, que, como ya se ha dicho, se centra en *Cinema de los sentidos puros*, asocia a Peña Barrenechea con Federico García Lorca y Rafael Alberti, por su capacidad de valerse, los tres poetas, de recursos y procedimientos que concilian lo tradicional con lo moderno. Antes de llevar a cabo su ejercicio comparativo, Bedoya menciona acerca de *Cinema de los sentidos puros* que: “El poemario retiene varios de los preceptos vanguardistas (surrealismo, creacionismo, ultraísmo) que se combinan con preceptos tradicionales, lo cual lo incluye dentro de su etapa más experimental y febril. Es quizás su mejor trabajo, ya que no podemos hablar de una homogeneidad en su obra porque es, en cierta medida, desigual” (2012: 18). Esta aseveración resulta llamativa, pues valora la producción de Peña Barrenechea, de una manera que no había sido usual, sino hasta Silva Santisteban. Bedoya establece esta distinción como una manera de justificar su atención exclusiva en el segundo libro del poeta. La comentarista también identifica un rasgo representativo del poemario de Peña Barrenechea:

A diferencia de los poemarios de la década del 20 que construían versos con alusiones a objetos mecánicos o vocablos científicos y extravagantes, *Cinema de los sentidos puros* conserva la pureza en cuanto a influencias de este tipo de poesía, por ejemplo, del Futurismo. Palabras como ferrocarril, electricidad, *jazz-band*, *foot-ball* o *fox-trot* han sido reemplazadas por elementos del reino vegetal, y animal, por estaciones del año, por sentimientos o por colores. Esta ausencia de elementos tecnológicos y científicos alienta el pulular de formas más bien moderadas y tradicionales, verbigracia, la rosa; así como de una expresión vanguardista sosegada y planificada, que se explica por develar los sentimientos del locutor personaje de una manera que se interpreta a sí mismo como un alejamiento de las formas vanguardistas del decenio anterior, es decir, de manera distinta, original, propia del autor (2012: 20)

Este rasgo, el de la originalidad expresiva, ya había sido identificado en el proceso anterior. El aporte de Bedoya radica en que visibiliza dicho proceso en el caso del léxico del poemario.

Como resulta notorio, en el segundo “redescubrimiento” de Peña Barrenechea la atención de la crítica se dirige a *Cinema de los sentidos puros*. Debido a la existencia de una crítica previa, los trabajos de Vich, Chueca y Bedoya tejen sus lecturas con los tópicos identificados en los periodos anteriores: la soledad, el lirismo, el mundo interior, la conciliación entre tradición y modernidad, entre otros.

## **1.2. Tópicos y filiación de la poesía de Enrique Peña Barrenechea: un balance sobre el rol de la crítica**

La revisión de los cuatro periodos por los que se extiende la crítica alrededor de la poesía de Peña Barrenechea deja en evidencia un par de eventos. Procederemos a explicarlos con el fin de producir un balance del trabajo realizado. En nuestra consideración, para cumplir con esta tarea, cabe valerse de la división entre las tendencias de investigación identificadas: la de enfoque específico, cuyos análisis son sobre determinados tópicos temáticos; y la de enfoque panorámico, en la que la producción poética de Peña Barrenechea es interpretada a partir de determinadas tradiciones literarias. En ese sentido, el primer evento es que la crítica literaria se ha sostenido en algunos tópicos para comprender la obra de nuestro autor. Estos son el empleo del lirismo y la exploración del mundo interior, como recursos expresivos; y la angustia y la soledad, estas dos últimas como motivos de sus composiciones. Algunos otros tópicos considerados por la crítica, pero solo por algunos de sus miembros, son

la inocencia infantil, el mar como paisaje, la visualidad de los poemas y la sensorialidad desbordante. El segundo evento está vinculado a la filiación de la obra de Peña Barrenechea. Se trata de un desplazamiento muy puntual. Si durante el primer periodo se consideró que la órbita en la que habría de hallarse el poeta era la del surrealismo, más adelante, con la “vuelta al orden”, además de que se fue revelando el resto de su producción inédita, la mirada sobre Peña Barrenechea cambió. Es así como ya no solo se lo vio como un mero tributario del surrealismo, sino como un creador original que había sabido transitar entre la tradición y la vanguardia. Las alusiones al romanticismo o al purismo no son más que una variación de esta dialéctica entre pasado y presente. Siempre se reconoce que en Peña Barrenechea coexisten gestos que son propios de paradigmas distintos, solo que el poeta tiene la capacidad de fusionarlos o de alternarlos. Estos dos eventos revelan, a su vez, la concepción general que se ha construido de la poesía de Peña Barrenechea en la crítica literaria local.

El proceso de interiorización llevado a cabo por el poeta, y que en sus textos se evidencia por las referencias al sueño, al subconsciente o, en todo caso, a la memoria, es un recurso empleado para alcanzar lo inefable que habita en sí mismo. Debido a este proceso, la crítica literaria lo asumió como un surrealista, no obstante, la confluencia en su creación con otras tradiciones literarias (el romanticismo principalmente), así como el desarrollo de su originalidad, motivó que se lo dejase de considerar de esta manera. Por otra parte, el empleo del lirismo es el medio por el cual Peña Barrenechea trata de describir —de descifrar— el universo que va descubriendo en su interior. Afianza su lirismo la refinada técnica que su escritura demuestra. El léxico, el ritmo y los giros son evidencias de ello. En sus poemas, el sujeto lírico suele ser un individuo solitario, asolado, muchas veces, por una angustia

que lo habita y lo moldea inevitablemente. No es de extrañar, entonces, que su tono, sea cual sea su oscilación, se refleje en las imágenes y la enunciación del poema.

En el primer y cuarto periodos la atención de la crítica es exclusiva hacia *Cinema de los sentidos puros*. En el segundo y tercer periodos, en cambio, la crítica procura revisar el resto de su obra, ya sea la publicada o la inédita. Entre los dos primeros periodos (1926-1936, 1937-1956) existe una continuidad. Entre estos y el tercer periodo (1977-1988), y entre este y el último (2000-2012) hay quiebres. El silencio de la crítica se ajusta con el silencio (editorial) del poeta. Si seguimos a Jesús Díaz, Camilo Fernández Cozman, Carlos García-Bedoya y Miguel Ángel Huamán, autores del conocido ensayo “El Perú crítico: utopía y realidad”, se puede advertir que la poesía de Peña Barrenechea es leída en medio del cambio de dos etapas del proceso de la crítica literaria peruana: entre la etapa de las primeras sistematizaciones (1905-1930) y la etapa del tradicionalismo crítico (1930-1955). En la primera etapa es la figura de José Carlos Mariátegui la que permitirá que obras como las de Peña Barrenechea, y sus demás compañeros generacionales sean considerados dentro de los circuitos de circulación de la época. A propósito de Mariátegui se anota que: “plantea poner al país a tono con la modernidad, asimilando los más renovadores aportes de occidente, superando el oscurantismo y el colonialismo oligárquicos: por esto su gran aprecio de las corrientes de vanguardia” (1990: 174). En la otra etapa, en cambio, la figura dominante, al menos en un principio, es Luis Alberto Sánchez. Sobre esta etapa los especialistas escriben que “La crítica literaria se torna marcadamente apromblemática y pierde significación en el debate nacional, restringiéndose a los circuitos académicos. Predomina una historia literaria de tipo tradicional que conjuga positivismo e impresionismo” (1990: 174). Esto explicaría por qué, poco a poco, fue perdiendo fuerza la idea de asociar a Peña Barrenechea con el

surrealismo y por qué, más bien, se procuró rastrear su ubicación en la tradición poética peruana o sus tópicos más representativos. Siguiendo con Díaz, Fernández, García Bedoya y Huamán, el tránsito de los años setenta a los ochenta se caracteriza por el surgimiento de una tendencia sociológica en la crítica literaria peruana. Acerca de ella apuntan: “La tendencia sociológica tuvo la virtud de vincularse a la problemática que venía desarrollándose en las ciencias sociales, especialmente en lo que se refiere a la definición del proceso de la cultura y la identidad nacional, problemática que no se había revisado desde los años veinte” (1990: 179). Dadas estas características del trabajo crítico, y considerando que la poesía de Peña Barrenechea era concebida como un producto de la exploración interior del poeta, cabe inferir por qué decayó el interés por su obra. Sin embargo, por este mismo periodo hay una renovación del interés por la vanguardia poética. Desde la publicación de la antología *Vuelta a la otra margen* (1970), a cargo de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo, existe un nuevo acercamiento a los poetas peruanos de los años veinte y treinta. La búsqueda de comprensión del conjunto de poetas que aparecen en estos años impulsa a algunos críticos hacia la obra de Peña Barrenechea. La publicación de *Obra poética* estimulará su actividad. En el último periodo, como se ha constatado y como ya se ha dicho más de una vez, el interés surge solo por *Cinema de los sentidos puros*, debido al súbito interés que también hay por la vanguardia poética desde poco antes del cambio de siglo.

Luego de lo desarrollado en este capítulo, resulta evidente que la pertenencia de una obra al canon puede ser cierta, pero que no necesariamente se verá reflejada, por ciertos periodos, en el trabajo de la crítica literaria. Si la obra de un autor no responde a las necesidades de la comunidad epistémica puede ocupar un lugar relegado en el canon. Es lo que se da por llamar “olvido”. El retorno a Peña

Barrenechea ocurrido en los últimos lustros nos descubre un escenario en el que hay preguntas, percibidas ya por la crítica, cuyas respuestas —o, más probablemente, sus nuevos cuestionamientos— se encuentran en la obra de este poeta. Nuestro trabajo, por supuesto, se halla en ese mismo escenario.

## **CAPÍTULO II**

### **La figura del poeta y la naturaleza de la poesía en la ensayística de Enrique Peña Barrenechea**

En el presente capítulo se llevan a cabo tanto un primer análisis como una primera sistematización de un grupo de ensayos de Enrique Peña Barrenechea. Se trata de textos que no han sido considerados previamente por la crítica literaria peruana como sustento para la interpretación de la obra poética del mismo Peña Barrenechea. Este ejercicio, aunque pertinente, si se considera la naturaleza del ensayo, como un evidente espacio de enunciación de su autor en el que este expone directamente sus reflexiones, no ha sido practicado en demasía por la crítica local, sino recién en los últimos años y en casos muy puntuales. Antes era común mirar de soslayo a los ensayos, pese a que en su interior albergan un tipo de conocimiento que proviene del autor, y que también es legitimado por él mismo, que resulta más que útil para la labor exegética en otros segmentos de su obra, como en este caso la poesía. Es probable que la ausencia de una metodología específicamente orientada a los textos ensayísticos, en comparación a las que existen para la poesía o la narrativa, haya desanimado a más de un crítico para acometer esta labor. Otro motivo por el que estos textos han permanecido fuera del foco de atención de la crítica es que se hallaban resguardados al interior de publicaciones cuya circulación había quedado limitada únicamente a la que se impone al interior de hemerotecas. Es decir, la lectura de estos ensayos ha estado restringida, al menos por unos cincuenta años, a unos cuantos investigadores y especialistas en la escritura de Peña Barrenechea. El poeta, ni ningún posterior agente cultural enterado de su obra, se preocupó por reunir sus ensayos en un solo volumen, de manera que se volvieran más accesibles

para los lectores futuros. En la actualidad, la única guía a seguir para rastrear sus ensayos está presente en el volumen de la *Obra poética* (1977), en el que el autor estuvo, por cierto, muy involucrado. Hay que recordar que intervino sobre muchos de sus poemas y se deshizo de algunos otros. En la sección “Aportes para una bibliografía de Enrique Peña Barrenechea” aparece apenas un breve listado. No obstante, los ensayos aquí reunidos no son todos los que nuestro autor escribió. Cabe afirmar, tras lo expuesto, que ambos motivos, la inoperancia de la crítica con respecto al género ensayístico y la ausencia de un exhaustivo registro de fuentes, coinciden en un mismo factor: el insuficiente accionar de la crítica literaria peruana para resguardar la obra de un autor que, tal como se evidenció en el capítulo anterior, es una de las figuras más relevantes de la tradición poética nacional. En ese sentido, la revisión de estos ensayos contribuirá con identificar, por un lado, las variables, de acuerdo con determinadas condiciones, con las que el propio Peña Barrenechea articula su concepción de la poesía y, por el otro, contribuirá con difundir la faceta de ensayista de Peña Barrenechea, quien en tales textos se expone como un sagaz y escrupuloso lector de poesía.

Los ensayos elegidos son cinco: “La expresión romántica en la poesía de Vallejo” (1936), “Aspectos de la poesía de Eguren” (1937), “El centenario de Mallarmé” (1942), “Dos notas sobre Rubén Darío” (1942) y “Bécquer: perfil y resonancias” (1952). Como se puede inferir de la información suministrada líneas más arriba, estos ensayos no fueron los únicos que escribió Peña Barrenechea. Sin embargo, son los que publicó en el periodo que se extiende entre las fechas asignadas por el propio poeta a los dos libros que son objeto de estudio de esta investigación: *Cinema de los sentidos puros* (1931) y *Zona de angustia* (1952). Estos textos aparecieron en revistas de corte académico como *Mercurio Peruano*, cuya

primera época de edición llegó hasta fines de los sesenta, *Letras*, que continúa siendo editada por la Universidad de San Marcos, y la *Revista de la Universidad Católica*, la cual dejó de ser editada hace algún par de décadas atrás. La relación de Peña Barrenechea con el mundo académico fue muy estrecha. Hay que tener presente que, antes de dedicarse de lleno a la diplomacia, logro el grado de doctor en la Universidad de San Marcos, con una tesis titulada *Indagación de los románticos*, y que en la misma casa de estudios también fue catedrático de Literatura. El poeta demuestra en sus ensayos que es, precisamente, un profuso conocedor del romanticismo, no solo por la capacidad que tiene para explicar sus atributos sin comportarse como un mero repetidor de observaciones propuestas por otros —de hecho, es aquí cuando se evidencia su experiencia como creador—, sino también por la cantidad de nombres, originarios tanto de una orilla como de la otra del Atlántico, que enumera y de los que no duda en contextualizar, describir su poesía y valorarla, cuando lo considera oportuno. Los ensayos producidos en este mismo intervalo de años que no se enfocan principalmente en la poesía o en la figura de un poeta en particular han sido omitidos del análisis, puesto que no ofrecen aportes consistentes para la lectura de su obra poética. Dado que el tema de los textos es, en todos los casos, la figura de un poeta en particular ya sea peruano o extranjero, Peña Barrenechea deja al descubierto, en el desarrollo y a lo largo de su disertación, en distintos grados de visibilidad, sus concepciones sobre la dimensión de la poesía y sobre el rol del poeta. En el caso de la poesía, se apunta a identificar la manera en que ella acontece, así como los efectos que puede dejar su práctica en el sujeto creador, según la perspectiva de Peña Barrenechea. En el caso del poeta, en cambio, se procura reconocer, siempre desde los lineamientos que habrá de establecer Peña Barrenechea, qué condiciones se debe cumplir para ser un sujeto creador y cuáles son sus atributos más

representativos. Consideramos que las claves que hallemos y adoptemos luego de realizar la revisión de la ensayística de nuestro autor permitirán que su obra poética sea interpretada a partir de un criterio acorde con el sistema de creencias a partir del cual esta fue ejecutada.

Sin duda, para concretar estas búsquedas es necesario plantear una definición de ensayo que ayude a construir un marco de referencia sólido, de modo que sea posible ubicar patrones o parentescos, aunque también oposiciones, entre los textos seleccionados. Para ello, los trabajos de José Miguel Oviedo (1991), de José María Pozuelo Yvancos (2007) y de Liliana Weinberg (2014) permitirán proponer esta definición. Como se recuerda, en esta investigación se procura comparar los roles que cumple el sujeto creador en *Cinema de los sentidos puros* y en *Zona de angustia*. El propósito de la revisión de los ensayos es, por lo tanto, un recurso útil para lograr precisar los atributos y los límites de ese sujeto creador. Es por esta razón que, para la definición de ensayo, se prestará especial énfasis en enunciar los rasgos de ese yo textual que es el propio autor. Así se desea evidenciar que las concepciones sobre la poesía y el poeta que sean extraídas de la ensayística, al ser proyección directa del autor, contribuirán en comprender las causas de que exista o no una variación muy notoria entre el sujeto creador de *Cinema de los sentidos puros* y el sujeto creador de *Zona de angustia*. La producción ensayística que surgió entre un libro y otro es, prácticamente, la única huella de la conciencia del poeta. Con respecto a la metodología, se procederá a nombrar y describir los elementos que se hallen y que sirvan para leer la poesía de Peña Barrenechea en sus ensayos. Reconocidos los patrones, se analizará y estudiará las concepciones descubiertas para ofrecer un posterior ordenamiento sistematizado.

## 2.1. La escritura ensayística: definiciones y rasgos

El ensayo no cuenta con una única definición. Ya el poeta e intelectual mexicano Alfonso Reyes denominó al ensayo, hace un tiempo atrás, como el “centauro de los géneros”, con el fin de evidenciar la naturaleza híbrida del género. Puesto que se trata de una operación en la que él ensayista trata de explicar un tema específico, este puede valerse de diferentes recursos, propios de la poesía, de la narrativa, del tratado científico, entre otros tipos de textos, para convencer a su lector. Esta libertad en la forma y en los temas ha llevado a que debajo de la etiqueta “ensayo” se reúna a una serie de escritos con las más diversas cualidades. Como se sabe, el nombre fue utilizado por primera vez por Michel de Montaigne, en el siglo XVII, sin embargo, en más de una ocasión, a lo largo de la historia del género, se ha indicado que puede hallarse textos “ensayísticos” desde la época clásica incluso.

En ese sentido, hay que moldear una definición de ensayo que nos permita delimitar, describir y analizar con detalle los textos que nos interesan de Peña Barrenechea. Para ello, tendremos en consideración los trabajos de José Miguel Oviedo (1991), de José María Pozuelo Yvancos (2007) y de Liliana Weinberg (2014). Los tres casos han sido tomados como base por otros investigadores sobre el ensayo, en el ámbito del castellano. Asimismo, los tres trabajos se centran en resaltar ciertos rasgos vinculados, más que a la dimensión interior de los ensayos, al rol del propio ensayista. Esto resulta conveniente en cuanto nuestra investigación procura rastrear los pasos del sujeto creador en *Cinema de los sentidos puros* y en *Zona de angustia*. Cuando Peña Barrenechea escribió sus ensayos, no lo hizo dejando de ser poeta. Por eso, si se refiere a algún aspecto concerniente a la práctica de la poesía, así como a la naturaleza de esta, lo hará desde su propio sistema de creencias como poeta. La construcción o la descripción de alguno de aquellos aspectos es reflejo de la

concepción del poeta. El propósito de la revisión de los ensayos es, por lo tanto, un recurso útil para lograr precisar los atributos y los límites de ese sujeto creador.

Entonces, para la definición de ensayo, se prestará especial énfasis en enunciar los rasgos de ese yo textual que es el propio autor. Así se desea evidenciar que las concepciones sobre la poesía y el poeta que sean extraídas de la ensayística, al ser proyección directa del autor, contribuirán en comprender las causas de que exista o no una variación muy notoria entre el sujeto creador de *Cinema de los sentidos puros* y el sujeto creador de *Zona de angustia*.

### **2.1.1. El autor y el ensayo: una unidad singular**

El grado de vinculación que existe entre un ensayo y su autor es mayor en comparación con el que se registra en otros tipos de textos. La frontera, que significa la ficción para otros géneros, no existe en el caso del ensayo. En ese sentido, cabe concebir al ensayo como un texto que reproduce las ideas de su autor de manera expresa. El lenguaje se convierte en un mecanismo de registro, pero también en uno de transmisión. A propósito de este rasgo del ensayo, José Miguel Oviedo anotó: “en el ensayo ese lenguaje es un reflejo vivo de la persona que piensa, analiza y descubre: es un lenguaje *singular* y reconocible como tal, pues no ha renunciado a la subjetividad y aun a los vuelos imprevisibles de la fantasía” (1991: 14). El crítico peruano arguye que en el ensayo el lenguaje se amolda a cada autor, por lo que resulta *singular* en cada caso. Casi como si fuese otro rasgo de identidad, el lenguaje empleado en el ensayo —que bajo este vocablo parece que alberga a diferentes elementos propios de órdenes y niveles distintos: al estilo, a la estructura, a los giros y modismos, entre otros— permite descifrar el sistema de valores bajo el que fue

elaborado. Por eso, en palabras de Oviedo, es “un reflejo vivo de la persona que piensa, analiza y descubre”. Por otra parte, en esta misma frase se evidencia que el componente racional juega un papel relevante para la construcción del ensayo. Esto no implica que se anule los otros ámbitos de la mente. Es por este motivo que luego agrega que “no ha renunciado a la subjetividad y aun a los vuelos imprevisibles de la fantasía”. El ensayo es un texto que recoge, mediante el lenguaje, la proyección de su autor, una proyección que, a su vez, es realizada a partir de la conjunción de la razón y la sensibilidad.

Ahora bien, si se regresa a lo indicado por Oviedo acerca de la figura de la proyección, o esta percepción para el lector de que en el ensayo se halla presente el autor, esta requiere de un fundamento para ejecutarse con éxito. Desde la perspectiva de Liliana Weinberg, este fundamento es lo que ella llama “la promesa de la buena fe”. Esta operación, de acuerdo con el análisis llevado a cabo por la autora mexicana a la obra de Michel de Montaigne, es propia del ensayo y su uso es identificable desde los orígenes del género. De acuerdo con Weinberg, hay un compromiso implícito, por parte del autor, de expresarse desde la verdad a su auditorio. Ella describe este rasgo en los siguientes términos:

La promesa de la buena fe puede así examinarse desde varias perspectivas: sinceridad del autor para consigo mismo y coherencia con su estilo personal de pensar y decir; inscripción de un discurso sincero y compromiso con el decir veraz; asunción de la responsabilidad en el uso de la palabra y en la representatividad de las representaciones que se llevarán a cabo; franqueza y llaneza para con sus lectores, en un gesto que actúa a su vez como invitación a la reciprocidad en un auténtico acto de interlocución y escucha. (2014: 35)

Como se puede observar, la promesa de la buena fe es un pacto del autor consigo mismo, pero para realizarse frente a su escritura y frente a los demás. El ensayo, según la lectura de Weinberg, es un texto sostenido en el compromiso de veracidad del autor. Es una operación que exige responsabilidad, puesto que está en

juego el acercamiento —y respectiva persuasión— a sus lectores. Los recursos usados, los conocimientos depositados, así como la orientación del ensayo, la coherencia plena del texto, responden a esta promesa. Acerca de este punto, Weinberg agrega:

La “clave” de buena fe en que está puesta toda la obra y las exigencias de la verdad que ella defiende apuntan tanto a cuestiones discursivas como a cuestiones de existencia, y es precisamente la garante del vínculo entre ambas instancias, así como la que obliga a la apertura del texto a la vida y a la estrecha correspondencia entre el libro y su autor. (2014: 51)

Dado que el ensayo es una genuina manifestación del pensamiento, así como de la subjetividad de su autor, cabe descifrarlo como un medio para acceder a una comprensión más cabal de ese mismo autor. Puesto que cada ensayo forma parte —al ser una proyección— de su autor, también cabe concebirlos como elementos que conforman un determinado sistema de creencias y valores.

El autor, que puede revelarse en el ensayo a través de vocativos, acciones, impresiones o descripciones, es el eje que organiza la información y es también la instancia que estipula el criterio necesario para construir el texto. Aquí vale tener en cuenta una precisión que realizó Pozuelo Yvancos acerca de la figura del autor:

No es solamente preciso que haya escritura, y que esta escritura tenga como protagonista al yo (eso lo comparten la lírica, o la picaresca), es asimismo si no indispensable, sí una forma de sus realizaciones históricas, que el yo sea un AUTOR, esto es, que pertenezca a una forma dada de unidad creativa que bien tenga carácter representativo previo, o lo obtenga como consecuencia de su propia obra autobiográfica o confesional o ensayística. (2007: 242)

El autor, partiendo de la interpretación propuesta por el teórico español, se trata de una “unidad creativa”. Para que un texto sea reconocido como ensayo no basta con que aparezca un “yo”, sino que ese “yo” sea la fuente desde la cual se despliegan las ideas que habrán de ocupar el interior del texto. Desde esta perspectiva, el ensayo, además de ser una proyección del autor, sería una extensión del mismo autor. Esta condición permite entender al ensayo como un texto con una naturaleza llamativa: el

yo se elabora a sí mismo mientras ejecuta la realización del ensayo. Por eso, Pozuelo Yvancos afirma que “YO y LIBRO [en alusión al producto de la escritura] forman una unidad indisoluble, plenamente consciente, en el que el modelo de la escritura, tentativa, ensayo de explicación, perspectiva, crea al propio sujeto y lo convierte en la medida de las cosas. (2007: 246). Esto quiere decir que la figura del autor no solo se revela por medio de sus ensayos, sino que, siguiendo lo planteado por Pozuelo, se constituye a sí misma conforme el texto se desarrolla y se desenvuelve ante el lector. En este último aspecto se indaga más adelante. Con respecto al hecho de que se conforme una “unidad indisoluble”, esta condición aparta al ensayo de los otros géneros literarios, debido a la disolución de la ficción, tal como ya se anotó líneas más arriba. A propósito de este aspecto, Pozuelo escribe:

El Ensayo sería aquella escritura del yo no susceptible de ser ficcionalizada, es decir, que impone su resistencia a que se separen las categorías de la Enunciación y la del Autor. No quiero decir que el YO, y lo afirma Montaigne de modo explícito, no sea propiamente una construcción del Libro, pero es un Autor no ficcional, aunque su “Persona” como individuo histórico pueda velarse o metamorfosearse tras la apropiación que de ella hace el Discurso. (2007: 248).

Las palabras de Pozuelo se enfocan en la estrecha vinculación que existe entre el autor y su ensayo. Esto no se contradice con el hecho de que en el ensayo el autor se elabore a sí mismo. Se construye mientras el texto también está siendo construido, y leído por su auditorio. Como el sujeto es el soporte —eje creador, instancia organizadora— del texto, su dimensión estará sujeta a los límites de su lenguaje, de su discurso. Esta relación la analizaremos con mayor profundidad a continuación.

## 2.1.2 El ensayo y la realización del yo

Otro rasgo notorio del ensayo es que es un texto en el que el lector es testigo de la autoconstrucción que ejecuta el autor. Considerando que en el texto las únicas evidencias que brinde el autor serán las únicas señales para su lector, se entiende que el lector descifre la figura del autor según esas mismas indicaciones. Pero para cumplir con esta tarea, resulta necesario desmontarse previamente, de manera que luego se pueda elegir qué aspectos, qué propiedades, qué ideas habrán de ser compartidas con el lector, según el objetivo del texto. Acerca de esta acción de desmontaje, Oviedo la reconoce como una “interrogación”, una “inquisición”:

Infinitamente variado como es, el ensayo tiene una forma que, aun si no es tan precisa como la de otros géneros, es en todo caso reconocible: consiste en la *interrogación* o *inquisición* de cualquier aspecto de la realidad o de lo imaginado, propuesto o pensado por otros, pero también de lo que uno mismo piensa; es su “puesta a prueba” mediante la razón y la sensibilidad (1991: 13).

Por eso, Oviedo afirma líneas más adelante que el ensayo es una “forma dispersa y fragmentaria”. La tarea del ensayista, entonces, no solo es la de exponerse, sino también la de cohesionar, de forma coherente y sin faltar a su verdad, sus diversos componentes. Oviedo anota al respecto que:

El ensayo es una *búsqueda*, con todos los desvíos, vacilaciones y contradicciones normales en ese proceso. Algo más: es una forma *dispersa y fragmentaria*, que no sigue un cauce retórico previamente establecido (...) Pero sobre todo es una manifestación de la libertad con la que el espíritu humano aspira a considerar las cosas que le son propias. (1991: 18)

Así como no existe un patrón único para ejecutar un ensayo, Oviedo dice “que no sigue un cauce retórico previamente establecido”, tampoco la manera en que el autor se manifestará será idéntica a la manera de otro autor. Esa “libertad” del espíritu es única para cada caso. La lectura que propone Oviedo, sin embargo, se queda limitada al no indagar en qué aspecto específico del texto es que se revela dicha “libertad”. La propuesta de Pozuelo Yvancos la complementará.

El intelectual español se refiere a una “tensión del discurso” como la manera en que un autor se descubre en su texto ensayístico. En las siguientes líneas lo explica con más detalle:

Para mí la nota fundamental que aportaría una definición del Ensayo sería esa: la *Tensión del Discurso desde el Autor*, la manera como el yo afirma su relieve en la orquestación de la forma. Y esa orquestación no depende de la naturaleza del tema, antes bien los sobrepasa desde la dimensión de su perspectiva sobre él, que impone sus fueros como apropiación, como personalización desde el presente y para ser ejecutada precisamente en el *presente* de su Discurso. (2007: 247).

Pozuelo señala que esta tensión es producto de la afirmación del relieve del yo en la orquestación de la forma del ensayo. No le da tanta relevancia al tema que se trate, sino a la dinámica que se sigue. La tensión del discurso se relaciona directamente con el proceso de personalización que el ensayista realiza de sí mismo. El discurso del ensayo se amoldará, por ello, a la forma de su ensayista, a la forma que este se imponga a su propia presencia. Esta característica del ensayo también es contemplada por Weinberg.

La investigadora mexicana, en comparación a Pozuelo, se explaya más para explicar este aspecto:

El ensayo es a la vez —y tomo aquí la clásica distinción de Wilhelm von Humboldt— *ergon* y *enérgeia*: tanto el texto en prosa que representa un punto de vista personal y fundamentado sobre algún asunto que atrae su atención, como el proceso dinámico y creativo que le dio origen. A través de su escritura y la construcción de su sentido a partir de un punto de vista, un autor presenta libremente, de manera original y con el sello de su estilo, una interpretación sobre un tema examinado y puesto en valor. Existen innumerables definiciones del ensayo, pero en su mayoría coinciden en enfatizar el factor individual como sello característico o como principio organizativo, así como en reconocer que es decisiva en él la perspectiva del sujeto de quien parte la interpretación (2014: 19).

Coincide en reconocer que el ensayo es, no solo la proyección de las ideas del autor, sino también “el proceso dinámico y creativo que le dio origen”. Puesto que

cada ensayo es una interrogación singular, una libertad individual con una forma propia, Weinberg señala que en el ensayo “es decisiva en él la perspectiva del sujeto de quien parte la interpretación”. Weinberg apunta un poco más allá. Considera que este proceso de realización del autor en el ensayo se puede vincular con la práctica del retrato pictórico. En ese sentido, el ensayo adquiere una connotación distinta. Se trata de un texto que no es solo proyección o extensión del autor, sino también es la dimensión en la que este se autoconstruye y, al hacerlo, se reconoce para darse a conocer a sus lectores. La investigadora apunta a propósito de esta idea:

La representación del yo es un quehacer abierto que apunta a un individuo en el proceso de retratarse, y de este modo coincide con el artificio manierista por el cual el pintor se representa en el momento de representarse: se trata de captar el momento captado y mantener ese juego de espejos que envía al presente de la representación (2014: 73).

### **2.1.3. El ensayo: un espacio de encuentro con el mundo**

Hay que agregar que el ensayo, pese a su estrecha relación con la subjetividad de su autor, no es un texto restringido a este. Debido a que es un texto expositivo, que procura compartir información, y que emplea varios recursos persuasivos, no puede ser elaborado sin considerar la existencia de sus lectores. Oviedo señala, acerca de este rasgo, lo siguiente:

El ensayo habla al hombre en general, al que sabe algo y quiere saber más. Y como le habla con un lenguaje *artístico*, no en una jerga impenetrable de especialista, cualquier persona medianamente culta o enterada puede disfrutarlo. En ese sentido, el ensayo es una forma *dialogante*, un pensamiento que quiere ser comunicación abierta, tanto con el lector como con el mundo histórico al que pertenece. (Oviedo 16)

Es esa forma “dialogante” lo que distingue al ensayo de un tratado científico. No procura encontrar la verdad, sino una verdad que satisfaga los cuestionamientos

que le dieron origen. Todo ensayo es la presentación de un sistema de creencias personal. Sin embargo, es ejecutado para convencer con su singularidad y libertad, no para implantar una única versión de la realidad. Weinberg agrega que en el ensayo el autor y los lectores comulgan bajo una misma tradición cultural. Por ello, afirma:

El ensayo es también arte de leer y de escribir, en un infinito abrazo entre autoconstrucción y apropiación de la palabra propia y la ajena. En él se encuentran y alimentan mutuamente los procesos de escritura, lectura y reflexión, puestos además en correspondencia con otra forma exquisita de la búsqueda del sentido: el arte de conversar y del interpretar (2014: 19).

Luego, más adelante, continúa con esta reflexión. En el ensayo, según Weinberg, se evidencia tanto el sistema de creencias y valores del ensayista, así como se revela el contexto en que se produce. El ensayo es un espacio que responde a su época. Así pues, es un mecanismo para acceder a una tradición cultural determinada. La autora mexicana agrega a propósito de ello:

El ensayo puede contemplarse como un espacio textual de encuentro, confluencia, diálogo de diálogos, apropiación creativa de lecturas y representación de prácticas discursivas así como modos de sociabilidad intelectual: es también necesario ponerlo en clave de conversación y considerar las modalidades de inserción del texto en tradiciones artísticas y de pensamiento, convenciones literarias y tomas de posición ética y estética, o su enlace con estilos, procesos de simbolización y debates intelectuales con los cuales entra en diálogo más o menos explícito (2014: 110).

No cabe dudas de que es factible acercarse a los ensayos, no como simples depósitos de las creencias y los valores de sus autores, sino como espacios textuales en los que estos representan su propio descubrimiento, en su búsqueda de conocimiento sobre el tema tratado según sea el caso. Para la lectura de los ensayos de Peña Barrenechea, a partir de lo previamente señalado, cabría recordar la categoría de *intellectio* propuesta por Stefano Arduini (2000). Según el teórico italiano: “La *intellectio* es, pues, una operación que selecciona el cuadro retórico-comunicativo de la realidad en el que insertar la subsiguiente construcción textual” (70: 2000). Esto

quiere decir que gracias a la *intellectio* el autor y sus lectores se ubican dentro de las coordenadas de una cultura en la que ambos se comunican, permitiendo un adecuado desciframiento. Los ensayos de Peña Barrenechea, y esto lo iremos a constatar cuando procedamos a sistematizar las ideas que encierran, revelan tanto lo que pensaba el poeta, así como las características de la época en que se inscribe. Así pues, el ensayo, por más que sea una visión personal, estará condicionado por la época en que fue producido.

## **2.2 La creación poética en la ensayística de Enrique Peña Barrenechea**

Peña Barrenechea escribió, en 1952, un artículo, el cual apareció publicado en *Letras Peruanas*, en el que glosaba brevemente los tres poemarios que había publicado (*El aroma en la sombra*, *Cinema de los sentidos puros*, *Elegía a Bécquer* y *Retorno a la sombra*) más dos de sus libros inéditos (*Zona de angustia* y *Secreta forma de la dicha*). Bajo el sencillo título de “Apéndice”, el poeta describe los acontecimientos, tanto experienciales como mentales, e incluso espirituales, que influyeron en la producción de cada uno de esos grupos de poemas. No son, propiamente, textos ensayísticos. Más bien son reelaboraciones, sintéticas, aunque igual cargadas de imágenes, de los procesos seguidos en cada momento de escritura. En ese sentido, el texto le permite exponer y compartir sus reflexiones acerca de la creación poética. No deja de ser llamativo que, no obstante, pese al despliegue realizado con esta serie de elucubraciones, Peña Barrenechea afirme en un pasaje lo siguiente:

Todo intento de definir la poesía hallará siempre en mí a un implacable adversario. Realidad más terrible y rebelde —decía Thierry Maulnier— que nuestros fantasmas, rechaza aun el lenguaje en la proporción misma en que le sobrepasa ensayando aprisionarla, apagándola y ahogándola en ella misma. Y huye como un agua viva a los torpes dedos del análisis (2000 [1952]: 148).

Resulta curioso, puesto que, tal como se demostrará a continuación en este capítulo, el poeta sí expone, aunque ciertamente de forma sucinta, sus impresiones, nacidas del análisis de su propia práctica, sobre la poesía. Es mucho más probable que su intención, al expresar esta afirmación, era referirse al hecho de proponer una definición cerrada, en el sentido de imposición normativa, sobre dicho arte.

Al revisar los ensayos de Peña Barrenechea sobre César Vallejo (1936), José María Eguren (1937), Stephane Mallarmé (1942), Rubén Darío (1942) y Gustavo Adolfo Bécquer (1952), se encuentra diferentes observaciones que, al reunir las, y al hallar ciertos patrones, dejan al descubierto parte del sistema de valores de nuestro autor. Es así como hemos identificado cinco concepciones en torno a la poesía desde la perspectiva de Peña Barrenechea: la primera considera a la poesía como resultado de la revelación del mundo interior del poeta, la segunda toma en cuenta el rol de las emociones para la creación poética, la tercera apunta a la necesaria sensibilidad que debe poseer el poeta, la cuarta contempla a la poesía como un espacio de penetración accesible tan solo para algunos lectores, y la quinta establece una distinción entre una poesía genuina y una poesía artificial. En las siguientes líneas, procederemos a detallar los rasgos de cada una de estas concepciones.

### 2.2.1 La poesía como revelación del mundo interior del poeta

En este primer caso, los ensayos sobre Mallarmé y Bécquer albergan algunos pasajes que permiten advertir que Peña Barrenechea consideraba que la poesía podía ser resultado del proceso de exploración del propio poeta en su mundo interior. En el ensayo acerca de Mallarmé anota de qué manera se lleva a cabo este procedimiento:

Existe, pues, “el culto a Mallarmé”, el que no es, por cierto, el culto a cabalísticas expresiones, sino a la cristalización de la más pura y fina intimidad que entraña, en la manifestación poética, el abolir la limitación conceptual para arribar a la orilla de lo inefable por un procedimiento de impresiones que ha de actuar por ello, preferentemente, sobre los sentidos (1942: 206)

Cuando se refiere al poeta francés, Peña Barrenechea aprovecha para resaltar un rasgo de la clase de poesía que a él le atrae y de la que Mallarmé era uno de sus principales referentes. De acuerdo con la perspectiva de nuestro autor, la poesía sería “la cristalización de la más pura y fina intimidad”. A continuación, explica que, para cumplir esta tarea, es necesario dejar de lado a la razón y, más bien, situar a los sentidos como el medio con el cual alcanzar “la orilla de lo inefable”. El resultado de este tránsito es la manifestación poética. Como se puede notar, el poeta tiene que realizar dos operaciones. Una consiste en valerse de los sentidos para acceder a su mundo interior. La otra implica convertir lo descubierto dentro de sí en un texto poético.

Estas dos operaciones son descritas por Peña Barrenechea con mayor detalle, empleando para ello un lenguaje plagado de figuras, en el ensayo sobre Darío:

Si toda poesía lírica significa un afloramiento de las más recónditas emociones, por ello constituye el más delicado signo para, en la medida de lo posible, lograr aprehender, por un instante, algo de la misteriosa intimidad del poeta. Es decir que su biografía tiene para nosotros el más patético sentido porque gracias a las imágenes y símbolos de aquella intentamos situarnos no en las orillas sino en el centro de esa “ínsula extraña” que es el espíritu. Para algunos será difícil o imposible aquella alucinada excursión anímica. Y abandonarán el camino.

¡Allá ellos! El artista, a veces sin proponérselo, suele complacerlos y en páginas de tremenda confidencia, presenta al desnudo su corazón (1942: 424).

Aquí ya asigna un nombre a ese tipo de poesía (la denomina “lírica”), pero, no solo eso, también vuelve a señalar que esta es consecuencia del “afloramiento de las más recónditas emociones”. De acuerdo con Peña Barrenechea, la poesía lírica se trataría de un camino para ingresar en “la misteriosa intimidad del poeta”. El razonamiento es coherente: si la poesía es revelación del mundo interior del poeta, entonces a través de ella es posible conocer un poco más de dicho mundo. Vendría a ser, por lo tanto, una especie de puente entre la realidad externa y el mundo interior. Peña Barrenechea no profundiza más en la idea. Sin embargo, apunta que tanto el “espíritu” como el “corazón” del poeta, además de estar al alcance de los lectores, se muestran en su obra. Ambos elementos son obvios símbolos del mundo interior.

Esta concepción de la poesía no es abandonada por Peña Barrenechea. Diez años después, en su ensayo sobre Bécquer, nuestro autor establece el parentesco entre la “poesía lírica”, a la que él había aludido en el pasado, y la “poesía pura”, a la que hace referencia en el presente. El parentesco surge cuando revisamos la definición que brinda Peña Barrenechea en un pasaje de su texto: “Estas opiniones convergían al pensamiento de que ‘poesía pura’ era la sugestión de lo inefable, obtenida por la música verbal, a la esencia misteriosa que en el poema escapa a todo análisis” (1952: 229). Si bien el nombre puede ser otro, la operación ejecutada sigue siendo la misma. En sus palabras, es por medio de la música verbal de la poesía que se produce una “sugestión de lo inefable”. La predilección por este tipo de poesía ya sea “lírica” o “pura” es reafirmada por Peña Barrenechea líneas más adelante: “De toda la tradición poética, estarán siempre con preferencia a nuestro lado, aquéllos [sic] que mostraron desnudas sus palabras” (1952: 253).

## 2.2.2 El rol de las emociones en la creación poética

En 1951, en una de las pocas entrevistas que se han conservado de la etapa sobre la que se extiende nuestra investigación, Peña Barrenechea le señala al escritor hondureño Rafael Heliodoro Valle, su interlocutor, lo siguiente: “Siento la poesía como un amor infinito hacia las más humildes creaturas, animales y cosas, y también como un misterioso designio de soledad” (1951: 7). No se trata de una definición, no obstante, nuestro autor enfatiza, con pocas palabras, la relevancia que tienen las emociones en la creación poética. En su caso, se trata de un “amor infinito”, aunque también es “un misterioso designio de soledad”. En sus ensayos sobre Vallejo, Eguren y Bécquer, hay varios pasajes en los que Peña Barrenechea afirma que una determinada emoción, la cual puede variar según el autor al que aluda, resulta necesaria para impulsar la creación poética. Una breve enumeración de dichos pasajes será útil para evidenciar esta concepción de Peña Barrenechea. En el ensayo sobre Vallejo, por ejemplo, “el dolor de la vida”, “la desesperación”, la “angustia con rigurosidad expresiva” y “El miedo, la lividez, la torpe deglución” son nombrados como factores importantes para las obras de Eguren, Neruda y el mismo Vallejo, respectivamente.

Cuando se refiere a Eguren escribe: “No cabría un paralelo entre el ánimo egureniano absorta en su noche de las alegorías, depurando el dolor de la vida en diáfanas imágenes y la de este creador [Vallejo] para quien, como el buda ancestral, todo le es doloroso en la existencia” (1936: 365). Líneas después agrega: “La desesperación de Neruda surge desde lo más profundo de su espíritu a la luz que la espera y se multiplica en terribles y obscenas palabras (...) Vallejo nos da su angustia con rigurosa actitud expresiva (1936: 365). Acerca de Vallejo, anota: “Si la tristeza

imperera en su primer libro, la angustia está presente en todo 'Trilce'. Y en esta angustia, aunque motivada por distinto orden, es la que nos lleva a relacionarlo con Neruda. Nunca antes que Vallejo apareció en nuestra poesía esta tónica" (1936: 366). Para finalizar, indica: "El miedo, la lividez, la torpe deglución, todo lo que es propio de ese estado angustioso, se hallan en la evocación de 'Trilce'" (1936: 366). En los cuatro pasajes, las emociones son depuradas, surgen desde lo más profundo, o imperan y se hallan presentes en los libros. Tienen un rol activo, sin duda.

En el ensayo sobre Eguren, publicado en 1937, apenas un año después del que escribió sobre Vallejo, Peña Barrenechea vuelve a operar siguiendo esta concepción. Nuestro autor afirma, en un primer momento dentro de su texto, que el poeta cuyos sentimientos se manifiestan en su escritura es un romántico:

El *pathos* del romántico aflora como ayer[,] pero una pudorosa contención le caracteriza, contención verbal, no del sentimiento. Desde el contradictorio punto de vista de su espontaneidad, diríamos que, tal vez, ésta presenta cierta similitud con la de los surrealistas que aparecieron cuando ya estaba encauzada la empresa lírica de nuestros poetas, sobre todo la de Eguren (1979 [1937]: 111)

En este pasaje, confluyen las dos concepciones que hemos mencionado hasta ahora: que la poesía es resultado de la exploración del mundo interior del poeta y que las emociones juegan un rol relevante en la producción de poesía. Es interesante observar la precisión que procura tener Peña Barrenechea. Si existe alguna clase de contención en la poesía, esta no será del sentimiento, sino de las palabras. En ese sentido, Eguren vendría a ser un poeta romántico en cuyo caso la melancolía ocuparía una posición fundamental: "Eguren es romántico por su vaga melancolía, por la persistencia del paisaje, por su amor a lo legendario a través de su extraña juguetería, por su predilección evocadora" (1979 [1937]: 113).

Por último, en su ensayo sobre Bécquer, que, recordemos, fue publicado en 1952, Peña Barrenechea retoma lo escrito una década y media atrás acerca de las emociones y el romanticismo:

Sobre la emoción se basan trascendentales páginas contemporáneas. Y es que el romanticismo, más que una escuela con límites precisos en el tiempo, entraña una eterna actitud humana de meditación sobre el amor, la rebeldía, la soledad, el ansia de evasión, esa pluralidad de problemas, en síntesis, contenidos en la unidad del misterio de la muerte. El “no saber ¿a dónde vamos? ni ¿de dónde venimos?” ha sido desde la primera noche del hombre su más patética interrogación (1952: 233)

En este texto, establece una evidente conexión entre el romanticismo y las emociones. El primero sería la escuela en la que el poeta recurre a sus emociones, sea para explorarlas, sea para partir de ellas, como fuente de sus textos. La interrogación, el cuestionamiento, la contemplación son algunos de sus mecanismos.

### **2.2.3 La necesaria sensibilidad del poeta**

En “Apéndice”, Peña Barrenechea también narra su relación con la poesía y su impacto en su vida:

No sé cuándo apareció [la poesía] para mi asombro como la reina de los cuentos o como la virgen del leproso. No sé qué brisa de la tarde frente al mar, me rozó las sienes, o qué sonrisa materna nació frente a ese otro mar secreto que desde mi infancia fue más pródigo en remolinos de niebla que en matices angélicos. sólo puedo decir que desde entonces la poesía me es goce y es angustia y que si trasgos a veces quieren cubrirmela, arriba siempre hasta su lado de antorchas, tal la imagen de Rilke, o sin ellas, seguro de sentir su latido entre las sombras (2000 [1952]: 148)

Es de resaltar que una de las propiedades del poeta es su alta sensibilidad, tanto en lo emocional como en lo sensorial. Lo emocional ya fue observado en las dos primeras concepciones estudiadas. En el caso del pasaje reproducido, es obvio que los sentidos le permiten al poeta captar la realidad de manera que luego la puede

emplear para retratar su encuentro con la poesía. Aquí se evidencia una concepción más: el poeta es un creador necesariamente muy sensible.

En su ensayo acerca de Darío, Peña Barrenechea ya evidenciaba esta idea. Cuando se refiere al poeta nicaragüense, nuestro autor centra su atención a una cualidad en particular: el desdoblamiento del alma. Lo consigue porque es capaz de percibirlo. En el siguiente pasaje, se puede notar que la concepción de que el poeta debe ser sensible es llevada a cabo, es decir, es ejecutada, por Peña Barrenechea, pero también es manifestada por escrito como un atributo de Darío y, por extensión, de cualquier buen poeta: “Obsesionante retrato porque percibimos aquel desdoblamiento de su alma: la sensualidad exuberante y el impulso místico; el amor a la vida y el pavor de la muerte, aquel ‘roce con lo nocturno invisible’” (1942: 423). Líneas más adelante, en el mismo ensayo, Peña Barrenechea saca a la luz nuevamente su manera de acceder a la poesía, por medio de los sentidos y las emociones: “Poner nuestro oído y nuestro corazón en ella [su confidencia] es acercarnos más al milagro de su espíritu” (1942: 425).

En el ensayo sobre Bécquer, Peña Barrenechea alude a la poeta española Rosalía de Castro. La emparenta con el autor de las *Rimas*, porque ambos fueron seres muy sensibles, tanto en uno (la angustia) como en otro plano (el aire): “Rosalía de Castro perteneció a esa extraña familia de elegidos, que Bécquer integrara, para la que la angustia de lo desconocido le es dable respirar en cada átomo de aire, en toda su terrible transparencia (1952: 236). Así como en el caso de Mallarmé, quien, en palabras de Peña Barrenechea, desdoblaba su alma y tenía roces “con lo nocturno invisible”, Castro y Bécquer sentían angustia cuando respiraban el aire “en toda su terrible transparencia”. La percepción sensorial era tan activa en los tres poetas que se evidenciaba en su poesía.

#### 2.2.4 El territorio del poema

En sus ensayos sobre Eguren y Mallarmé, Peña Barrenechea llega a concebir al poema como una especie de espacio en el que el poeta puede refugiarse del mundo. La imagen resulta llamativa si se considera que en los casos en los que recurre a ella, o sea, a la imagen, se tratan de autores caracterizados por crear una visión personal de la realidad. Una primera muestra de esta concepción la encontramos en el ensayo acerca de Eguren: “Crea su bosque y se pierde con gozo y con espanto en él (...) Entendamos, pues, la devoción de Eguren por su bosque si no como un misticismo trascendente, así como una verdad religiosa. En él está por auténtico candor angélico, porque teme como los brahmanes al estrépito del mundo” (1979 [1937]: 116-117). Aquí el poema es un “bosque” en el que el poeta “se pierde con gozo y con espanto”. El otro ejemplo está presente en el ensayo sobre Mallarmé: “Estamos acercándonos al nebuloso castillo de Mallarmé. Sentimos ya en nosotros ese sagrado temor del que va a arribar a las orillas del milagro, ‘porque no se aborda a Mallarmé sin riesgo’ y por lo tanto ese insaciable anhelo de perfección que fué [sic] el suyo, esa probidad artística, ese ‘gusto de lo atormentado’ que decía Reyes, indispensable guía, en nuestros días, para ir en su búsqueda (1942: 204). En este caso, el poema es un “castillo”. Si se compara este último pasaje con el anterior, se observará que, en ambos textos, Peña Barrenechea reconoce que el acceso al poema, lo que vendría a ser, más que la lectura, la interpretación del mismo poema, es una tarea compleja. Tanto un bosque como un castillo, si no se los ha recorrido previamente, pueden convertirse en lugares inalcanzables para quien los visite. En ese sentido, los poemas, sobre todo de aquellos autores a los que hace referencia

Peña Barrenechea, exigen alguna forma de conocimiento, de manera que el lector — el visitante— no se extravíe.

En el mismo ensayo sobre Mallarmé, nuestro autor explica por qué un poema puede resultar de difícil abordaje. Para ello, primero establece una oposición entre el “brumoso poema”, es decir, uno oscuro, cabría inferir uno hermético, y un poema de “impasibilidad y exactitud científica”. Mientras que el primero sugiere la realidad, el otro la expresa. A continuación, algunas líneas en las que Peña Barrenechea se expone a propósito de este aspecto:

El brumoso poema no conciliaba con los de aquellos en los que una impassibilidad y exactitud científica eran sus signos preferentes. Sugerir la realidad y no expresarla, ya que su fijación — como lo hacían los parnasianos— equivalía a darle muerte, hallar en la palabra no sólo el transmisor de las ideas sino un elemento de combinaciones musicales y por lo tanto de un lenguaje puro, el matiz que cada una debería tener, la correspondencia misteriosa de las almas con el mundo circundante que Baudelaire anunciara en su soneto... (1942: 205)

En torno al hecho de “sugerir la realidad y no expresarla”, nuestro autor considera que la palabra no solo se trata de un contenedor de información, sino que también es un instrumento que puede producir una determinada combinación musical cuya resonancia constituye el matiz para la correspondencia entre las almas y el mundo. De acuerdo con esto, los poemas de Eguren y Mallarmé exigen que su lector sea uno que considera que la poesía no se limita únicamente a la palabra y a sus significados convencionales. Si el lenguaje empleado en el poema no hace más que describir la realidad, entonces, desde la perspectiva de Peña Barrenechea, el lector podrá explorarlo sin problemas, pero no logrará percibir nada más allá de ese mismo límite.

### 2.2.5 La artificialidad en la creación poética

La última concepción del pensamiento poético de Peña Barrenechea parte de reconocer la existencia de dos tipos de poesía: una genuina y otra artificial. Para dar cuenta de esta idea hay que observar, primero, la distinción que nuestro autor establece entre la metáfora y la imagen, a partir de la comparación de los atributos de Chocano y Eguren, en su ensayo acerca de este último: “La metáfora es a Chocano lo que la imagen a Eguren, aunque en el fondo la diferencia entre una y otra gala del idioma sea de suma sutileza” (1979 [1937]: 112). Líneas después afirma que la metáfora es transposición del nombre, mientras que la imagen transparenta “el matiz”, “la sugestión” de un evento sin transposición alguna. En ese sentido, la sutileza en la expresión, que no sería más que una manifestación de la sensibilidad del poeta, podría suscitar impresiones de variado alcance en el lector. Así, en algunos casos, dichas impresiones podrán ser mental, limitadas al lenguaje, como con la metáfora, en tanto que en otros podría ser físico y emocional, como con la imagen. Si se considera los ejemplos que Peña Barrenechea emplea (Eguren y Chocano), se deduce que la elaboración de metáforas se distinguirá de la elaboración de atmósferas en el poema. Esta distinción es un antecedente de la que luego establecerá en su ensayo sobre Bécquer.

En el ensayo sobre el autor español, reconoce, por un lado, a poetas “de los efectos y de los artificios”, y por el otro, a poetas con “penetración psicológica, fantasía ágil y espontánea travesura en el difícil juego sentimental” (1952: 244). Era un antecedente el pasaje anterior porque aquí otra vez se distinguen dos maneras de ejercer la poesía. En una orilla, se privilegia al efectismo de la palabra. En la otra, se

elige hacer del lenguaje una herramienta para reproducir una nueva realidad en el lector. Líneas más adelante en este mismo ensayo, Peña Barrenechea apunta:

Fue en tales colecciones [de poemas] donde nos pareció sentir la diferencia entre atmósfera angélica y lo que pretendiendo serla nos defraudaba por lo que se advertía de elaboración convencional. Ese discriminar nos llevaba al poema en sí, natural, breve, que “brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye desnudo de artificio” y al poema alquimiado en los crisoles humeantes de la retórica romántica (1952: 232)

La cita incide en la diferenciación de dos tipos de poesía, según su capacidad expresiva. Mientras una se manifiesta con espontaneidad, de forma “natural”, la otra es una imitación, una ejecución centrada en los efectos más que en los motivos, lo que deja como resultado un “poema alquimiado”. Cabría descifrar este último vocablo como equivalente de “adulterado”. La sensibilidad y la empatía del poeta son los recursos que debe emplear para producir poesía y no los recursos efectistas provenientes de la retórica de moda.

## CAPÍTULO III

### La configuración del sujeto lírico en el poema en prosa

En el capítulo anterior, tras llevar a cabo la revisión de parte de la ensayística de Enrique Peña Barrenechea, se pudo advertir que, en la concepción que nuestro autor había construido en torno a la escritura de poesía, las emociones cumplían un rol determinante. Es así como señala que la poesía lírica, que es como él denomina a este tipo de poesía, es resultado del “afloramiento de las más recónditas emociones” (1942: 424). De hecho, Peña Barrenechea considera que la poesía lírica es un medio de acceso al mundo interior del poeta. Asimismo, desde su perspectiva, un conjunto de poemas es capaz de reflejar un determinado estado emocional que, en este caso, tendría origen en el propio poeta. En ese sentido, el poeta debe ser alguien dotado de extrema sensibilidad, tanto para percibir al mundo exterior, como para explorar su mundo interior. No obstante, Peña Barrenechea no ofrece mayores explicaciones sobre esta “poesía lírica”. Es aquí que cabe realizarse las siguientes interrogantes: ¿propone nuestro autor una concepción singular de la poesía lírica o su visión —la que también podríamos denominar su intuición— se emparenta, de alguna manera, con lo que se ha estudiado respecto a dicho tema en la tradición occidental?, ¿es la poesía lírica una genuina manifestación de las emociones del poeta?, en todo caso, ¿qué aspecto del poeta, o qué aspecto vinculado a él, sí es revelado a través de la poesía lírica? Es por este motivo que resulta necesario que nos detengamos, en este capítulo, en repasar algunas consideraciones generadas acerca de la poesía lírica, del género lírico, o de la lírica, como sintéticamente también se le conoce. Dado que Peña Barrenechea incide en el papel que cumplen las emociones del poeta en la

escritura poética, también hay que enfocarse en algunos de los rasgos que caracterizan a aquella instancia que se conoce como sujeto lírico. Sin embargo, para cumplir con esta tarea no podemos dejar de lado los relevantes aportes que la pragmática, sobre todo a partir de la teoría de los actos de habla (también denominados actos de lenguaje), ha tenido en este campo de investigación, más aún si se tiene en cuenta que esta perspectiva de la lingüística se preocupa por analizar el desenvolvimiento de los participantes en el proceso comunicativo. Por supuesto, el objetivo de estas indagaciones no se limita únicamente a contrastar la concepción de Peña Barrenechea con la de aquellos autores que han estudiado a la poesía lírica. Lo que se procura es que se logre identificar con precisión la configuración del sujeto lírico, puesto que nuestro estudio se centra en comparar el accionar del sujeto creador dentro de los poemas de *Cinema de los sentidos puros* y de *Zona de angustia*. Por otra parte, ya que ambos conjuntos recogen textos en prosa, es más que pertinente revisar, además, los rasgos más resaltantes de esta forma literaria. Por ello, en este capítulo, también se buscará establecer una definición del poema en prosa, acorde con las tradiciones en las que se halla insertado Peña Barrenechea, es decir, en la de la escritura en castellano, situado en el entorno hispanoamericano del siglo XX.

Para cumplir con estos cometidos, este capítulo, que, como se puede advertir, es de índole teórica, se divide en cuatro partes. En la primera, para plantear una definición de la lírica, se tomará como base los trabajos de Hugo Friedrich (1974 [1956]), José Guilherme Merquior (1999 [1972]) y Susana Reisz (1981). En la segunda parte, para revisar los fundamentos de la teoría de los actos de habla y su vinculación con la crítica literaria se tendrá como sustento a los trabajos de Samuel R. Levin (1987 [1976]), Ana María Barrenechea (1981), José Domínguez Caparrós (1987 [1981]) y José Pozuelo Yvancos (1994). En la tercera parte, para precisar los

rasgos fundamentales del sujeto lírico, los trabajos de Juan Villegas-Morales (1981), Walter Mignolo (1982) y Dominique Combe (1999 [1996]) nos serán útiles. En la cuarta y última parte, se repasará la definición de poema en prosa planteada por María Victoria Utrera Torremocha (1999), así como se observará el desarrollo de dicha forma literaria en Hispanoamérica, según el estudio realizado por Selena Millares (2013).

### **3.1. La lírica: una revelación del mundo interior**

En la clasificación de géneros literarios propuesta en la época clásica, la lírica compartía jerarquía con la épica y el drama. Tras el romanticismo, pasará a ser un género con características singulares, imprevistas, originales, y, por ende, no consideradas por la visión clásica de la literatura. Esta situación ha derivado en la coexistencia y confusión de modos de acercarse al conjunto de textos que se hallan emparentados por rasgos de diversa índole. Recién en el siglo XX, como consecuencia de la labor de los formalistas rusos, se buscó nuevamente el modo de caracterizar con exactitud a la lírica. En este párrafo, para contar con una definición más precisa de lírica, la cual nos permita comprender lo que Peña Barrenechea pretendía describir bajo dicho término, procederemos a revisar los trabajos de Friedrich, Merquior y Reisz. De cada uno de estos autores rescataremos los aspectos más relevantes que nos ayuden a construir una categoría útil para la posterior interpretación de la propia poesía de Peña Barrenechea. El criterio de ordenación que seguimos es meramente cronológico, con respecto al momento de publicación de cada uno de estos trabajos, pues, como se observará en su respectivo momento,

Friedrich inicia su investigación a partir del tránsito del siglo XIX al XX, mientras que en los trabajos de Merquior y Reisz hay una intención de plantear una definición de lírica a partir del cuestionamiento de la división clásica en tres géneros propuesta por Aristóteles, así como tomando en consideración, también, los aportes de Roman Jakobson sobre la llamada función poética del lenguaje. En ese sentido, Friedrich presenta rasgos específicos de la lírica, en tanto que Merquior y Reisz procuran delimitar su condición genérica. A continuación, procederemos a revisar los tres trabajos. Al final de este apartado se los vinculará con la lectura propuesta por Peña Barrenechea.

En su ya clásico estudio sobre la lírica, Hugo Friedrich (1974 [1956]) hace referencia, antes que a un género específico, a un “estilo”. Anota que se trata de un estilo lírico para, así, remarcar la existencia de una actitud —de una manera de ser y hacer— compartida por los poetas frente a diversos aspectos de la poesía. Tales aspectos son el tratamiento del lenguaje, el modo de ver, la temática y “las curvas internas”. Es de esta manera que se libra de las discusiones en torno a la condición genérica de la lírica. A consideración del autor, el estilo lírico del siglo XX es herencia directa de lo logrado en el siglo anterior por figuras como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y Stéphan Mallarmé, los cuales, a su vez, se habían nutrido de las obras de Novalis y Edgar Allan Poe. La lírica del siglo XX, por ello, no surge súbitamente de la nada. Sus antecedentes, claramente reconocidos, ya habían prefigurado algunas de las características que más adelante se interpretarán como sus más importantes aportes.

Friedrich destaca que la lírica contemporánea, en comparación a la tradicional, procura apartarse de “lo normal”. Es decir, busca provocar la reacción de su lector a partir de diferentes recursos estéticos en los que los valores previamente conocidos

y empleados son dejados de lado. Asimismo, reconoce dos tendencias en la lírica del siglo XX: una, formalmente libre y alógica; y otra, intelectual y de formas rigurosas. De acuerdo con el autor, si hay un principal aspecto en el que ambas coinciden es su pleno rechazo a la objetividad. El sujeto y sus veleidades interiores ocupan un lugar preponderante en la lírica contemporánea. Estos rasgos son explicados por Friedrich con las siguientes palabras:

La poesía intelectual coincide con la alógica en cuanto huye, como ella, de la actitud del hombre medio, rechaza la objetividad normal y los sentimientos corrientes, renuncia a la inteligibilidad limitada, substituyéndola por una sugestión plurivalente, y afirma su voluntad de convertir el poema en algo independiente y autónomo, cuyos contenidos se mantienen sólo gracias a su lenguaje, a lo ilimitado de su fantasía o a su irreal juego de ensueños y no porque reproduzcan el mundo o expresen unos sentimientos (186).

Estas observaciones, escritas por Friedrich hace más de medio siglo, destacan detalles (la sustitución de la inteligibilidad por la sugerencia, la pretensión de erigir al poema como un territorio autónomo, así como la instauración de la fantasía y de los sueños como plenas y genuinas manifestaciones de la subjetividad) que indudablemente en aquel momento resultaban desconcertantes para los lectores de poesía más convencional. En ambos casos, ya sea en la poesía alógica o en la poesía intelectual, se puede reconocer que son dos los ejes sobre los que descansa su operatividad, puesto que sobre estos dos campos se experimenta, se intenta, se trasgrede, se trasciende: el lenguaje y el sujeto.

A partir de lo desarrollado por Friedrich, es posible discernir los rasgos más relevantes de cada eje. En el caso del lenguaje, se procura que el poema albergue a aquellos elementos de la realidad que tradicionalmente habían sido rechazados, ya sea por cuestiones morales o estéticas. Lo insignificante, lo ridículo y lo absurdo, como antes —en el XIX— había sucedido con lo grotesco y lo injurioso, accedieron a los poemas. Asimismo, las nuevas realidades de la ciencia, la tecnología, pero

también de la cotidianidad y de los medios de comunicación, tampoco se quedaron afuera. El poema, de hecho, según anota Friedrich a partir del concepto de “poema sintético” que acuñó Guillaume Apollinaire, debía ser “como una página de periódico, desde la que las cosas más dispares saltan simultáneamente a los ojos, o como una película, que rápidamente alinea una imagen junto a otra” (192). En la lírica contemporánea, los contenidos, el argumento y los temas quedan en un segundo plano. Lo que se valora es la técnica expresiva. En ese sentido, se pretende que exista una autonomía de las palabras, de modo que surja un “nuevo lenguaje”. Los poetas se deshacen de la articulación tradicional de las frases e ideas. Son los contenidos nominales los que sobresalen. No se evidencia de forma explícita la relación entre las palabras o el contexto en el que se desenvuelven. Se apunta a alcanzar la ambigüedad léxica o sintáctica. Mientras más hermético luzca el poema, mientras más se quiebre la familiaridad del significado, más cercano se está al nuevo lenguaje. Friedrich reconoce otros procedimientos estilísticos en el lenguaje que aplican los poetas de la primera mitad del siglo XX: “cambio de función de las preposiciones, adjetivos y adverbios, de las formas verbales temporales y modales; empleo de substantivos sin artículo; empleo de los pronombres demostrativos no para la ordenación espacial, temporal y objetiva, sino para la elevación emocional del correspondiente substantivo, etc.” (204).

En el caso del sujeto, resulta necesario marcar distancia con el lector. Esto ocurre para producir en contraste con la poesía del pasado, ya que se creía que era una transcripción directa de la biografía del poeta. Existe una clara intención agresiva de parte de los poetas contra su público. Es en el afán de desestabilizar a este último que se impone en la lírica contemporánea un “estilo incongruente”. Los objetos de la realidad son empleados, ya no como meros instrumentos de replicación, sino que se

someten ante la fantasía creadora del poeta, por lo que pueden variar su significado de un autor a otro. Friedrich señala, a propósito de esta situación, lo siguiente: “esta gran cantidad de objetos está subordinada a una nueva combinatoria de la manera de ver y de los medios estilísticos, o sea que es material a disposición del sujeto lírico, lo cual no hace más que confirmar la pobreza de valor objetivo de las cosas” (195). Frente a este “simbolismo autárquico”, en el que la interpretación de los objetos nombrados por los poetas cambia en todo momento, tanto dentro de sus propias obras como en comparación con las de otros, propicia la extinción de los límites del espacio histórico y el espacio físico de las cosas. Cabría afirmar, sosteniéndose en lo estudiado por Friedrich, que el eje de los poemas no es un sujeto únicamente sensible, que solo deja desbordar sus emociones, ni tampoco se trata de una entidad específica, con atributos claramente identificados. Es, más bien, una instancia aún más abstracta, pero no separada de su condición humana. En la lírica contemporánea, el protagonista no es un sujeto lírico que apenas es una sombra del autor histórico. El genuino protagonista es una extensión de la subjetividad de ese autor, aunque constituida como una entidad sin límites.

Ambos ejes, el del lenguaje y el del sujeto coinciden en una operación en particular: la sugestión. Recordemos que el lenguaje de la lírica contemporánea tiene que romper con los sentidos tradicionales y convencionales de las palabras para que estas alcancen su autonomía. También tengamos presente que el sujeto es la entidad que, sin más barreras que las que él mismo se imponga, es el encargado de organizar estas palabras para crear el poema. Es por medio de la sugestión que el sujeto manobra con el lenguaje. Dependerá de su destreza y experiencia para dar forma al poema. Friedrich dedica varias líneas a explicar a este principio fundamental. Dada su solidez explicativa las reproducimos íntegramente:

La sugestión empieza en el momento en que la poesía dirigida por la inteligencia desencadena fuerzas anímicas mágicas y emite radiaciones a las que el lector no puede escapar aunque no “comprenda” nada. Tales radiaciones sugestivas derivan principalmente de las fuerzas sensibles de las palabras, de su ritmo, de su sonido y su timbre. Actúan juntamente con lo que podríamos llamar “notas semánticas superiores”, es decir, significados que sólo se encuentran en las zonas límites de una palabra o que se producen al unir palabras de un modo anormal. La poesía fundada en la sugestión y en la magia del lenguaje confiere a la palabra el poder de ser el primer motor del acto poético. Para esta poesía lo único verdaderamente real es la palabra, no el mundo real. Por eso los líricos contemporáneos insisten siempre en que el poema no *significa*, sino que *es* (237).

Como se puede observar en esta descripción que lleva a cabo Friedrich, las palabras ocupan un lugar protagónico en la poesía, pues son fuentes de sentido, no solo por los significados que encierran, sino también por sus propios rasgos en cuanto significantes. Es por esta razón que afirma que las palabras son “el primer motor del acto poético”. Esta perspectiva, la de considerar a las palabras como el núcleo de la poesía, también la podemos encontrar, aunque señalada con otros términos, en el trabajo de Merquior.

En el caso de Merquior (1999 [1972]), el investigador brasileño apunta que la confusión originaria entre lírica y música, presente en el pensamiento griego, devino en el hecho de que no apareciera incluida en la *Poética* de Aristóteles. Esto se debería a que en aquella época era contemplada como un ornamento de lo dramático, más cercana a la música que a la literatura, por lo tanto. Merquior señala, no obstante, que esto no impide que la lírica cumpla con la finalidad compartida por los demás géneros literarios: representar ficcionalmente las situaciones humanas. Por esta razón, cabría decir que la lírica es mimesis, es decir, una forma de imitación. Este emparentamiento con la música, sin embargo, permite considerar a la poesía como “el tipo de mensaje lingüístico en el que el significante es tan visible como el significado, esto es, en el que la sustancia de las palabras es tan importante como su sentido” (85). Merquior

regresa a Aristóteles para remarcar que la mimesis no es una simple imitación de la realidad, sino que tiene que respetar su propia cohesión interna en aras del efecto estético que persigue. Recordemos que antes de apuntar a lo verdadero, se persigue lo verosímil, además de que la poesía es, en palabras de Aristóteles, “más filosófica” que la historia. Merquior señala que la autonomía de lo estético se vincula directamente con su universalidad. Es así como una representación de lo singular consigue alcanzar significación universal.

El investigador también apunta que en este ejercicio de imaginación, en el que acciones y ánimos son figuradas como reales, aunque no lo sean, resulta necesario que “encuentre sustento en una conciencia decidida a contemplarlos; en definitiva, que el juego de lo imaginario sea aceptado, y sus reglas respetadas” (91). La poesía, de acuerdo con Merquior, se puede convertir en el más banal o el más absurdo de los mensajes, si el ejercicio de imaginación no es compartido por el lector. Un siguiente aspecto tratado por Merquior concierne a la singularidad de la articulación verbal del poema. A propósito de esto, el investigador brasileño escribe: “La disposición de las palabras en el poema las singulariza; el contexto polémico neutraliza la generalidad que les es propia en el lenguaje casual” (91). Este mensaje único, afirma Merquior, agudiza la percepción de los detalles de la realidad. Es debido a estas características de la lírica que lo más valioso en un poeta será el *cómo dice* y no lo *que dice*. Ahora bien, otro aspecto advertido por el autor está asociado con el estímulo emocional presente en los poemas. En el caso de la lírica, los estados de ánimo no son simples objetos de descripción, sino un horizonte de referencia. Para ello tiene en cuenta, ya no a Aristóteles, sino a Jakobson. Recordemos que el lingüista ruso sostuvo que la función poética se ajusta a la función lingüística emotiva o expresiva, la cual se focaliza en la actitud del emisor respecto al contenido de su mensaje, por lo que en el

caso de la poesía dominaría la primera persona. Si se limita a esta mirada, las palabras de la poesía solo estarían supeditadas a su función lingüística y no más. Sin embargo, Merquior recuerda que las palabras en la poesía van más allá de su mera funcionalidad. Lo único que recoge de Jakobson, por ende, es la condición de que el discurso lírico se encuentra estrechamente vinculado a la primera persona. Luego de haber llevado a cabo este recorrido por las visiones en torno a la lírica, Merquior propone su propia definición:

El poema es una especie de mensaje verbal fuertemente regido, en cuanto al funcionamiento del lenguaje, por la proyección del principio de equivalencia del plano de la selección de las palabras sobre el plano de su secuencia en la frase. Este mensaje consiste en la imitación de estados de ánimo (*stasis*), y tiene por finalidad la transmisión indirecta, por medio de estímulos no puramente intelectuales, de un conocimiento especial acerca de aspectos de la existencia considerados de interés permanente para la humanidad (95).

El investigador brasileño, así como Friedrich en su propio trabajo, cuando alude a “una nueva combinatoria de la manera de ver y de los medios estilísticos”, reconoce que en la lírica “la selección de las palabras” es un valor mucho más relevante que la función que cumplen las mismas en la frase. Así como el investigador alemán, Merquior identifica que los significados contenidos en las palabras no son los únicos que juegan un rol en la lírica, sino que los rasgos de los significantes también lo hacen. En su definición, menciona a estos rasgos como “estímulos no puramente intelectuales”, en el sentido de que están vinculados con lo sensorial y lo emocional. Por otra parte, Merquior indica en su definición que la lírica procura la “imitación de estados de ánimo (*stasis*), y tiene por finalidad la transmisión indirecta (...) de un conocimiento especial”. Coincide con Friedrich en el hecho de que la poesía no vendría a ser una mera evacuación de las emociones del poeta. Puesto que se trata de una imitación, implica que ha habido un procesamiento, en el que indudablemente se involucra a la conciencia. La poesía, tanto para Friedrich como para Merquior, no

se trata de una simple reproducción de la realidad, mucho menos de los sentimientos. De hecho, existe una operación por la que se crea conocimiento de ciertos aspectos de la realidad.

Por último, Reisz (1981) indaga en la exclusión de la lírica en los trabajos de Platón y Aristóteles. Luego, cuestiona y analiza el significado de los conceptos “poético” y “mensaje” sobre los que sostiene la categoría de “función poética” que propuso Jakobson. Es así como llega a proponer una definición de lírica, según la cual es “mímesis de caracteres que se manifiestan a través de acciones verbales” (81). Aquí coincide con Merquior en cuanto considera que la lírica es mímesis de las emociones, a las cuales Reisz llama caracteres. Esta diferenciación le permite afirmar lo siguiente, líneas más adelante:

Si se tiene en cuenta que el texto lírico no se puede identificar con el discurso del poeta que lo imagina y fija verbalmente sino con el discurso de la fuente de lenguaje instaurada por él para articular por su intermedio vivencias propias y/o ajenas, es lícito definirlo como resultado de un proceso de mimetización que tiene por objeto el posible discurso de un posible carácter que puede estar más o menos próximo al del poeta. El producto de este proceso es un modelo de discurso cuya diferencia con los modelos de discurso más frecuentes en la poesía trágica y épica es que su función básica es poner al descubierto un modelo de vivencias y, simultáneamente, un modelo de conciencia sensitiva (81).

El procesamiento que ya había sido identificado por Friedrich y Merquior también es advertido por Reisz. La investigadora peruana lo nombra como un “proceso de mimetización que tiene por objeto el posible discurso de un posible carácter que puede estar más o menos próximo al del poeta”. Los tres investigadores coinciden en que no se puede asociar directamente al discurso del poeta con el discurso presente en su poesía, por más que haga referencia a un mundo interior. De hecho, Reisz relativiza en todo momento esta proyección. Otro aspecto en el que se emparentan los trabajos de estos autores es que consideran que la poesía sí es capaz de dar a

conocer una porción de la realidad a la que bajo otras circunstancias o empleando otros mecanismos no sería posible acceder.

La posición de Peña Barrenechea era que sí era posible considerar a la poesía lírica como una proyección directa de las emociones internas del poeta. La teoría al respecto señala, más bien, que existe una intermediación entre la emoción y la escritura. Aunque, también es cierto, la posición privilegiada que ocupa la subjetividad en la lírica del siglo XX, como lo afirma Friedrich, permite contemplar la posibilidad de que Peña Barrenechea quiso enfatizar este rasgo de su poesía. Esto es reafirmado por Merquior, quien, a partir de Jakobson, indica que la lírica es el género de la primera persona y el tiempo presente. A ello hay que sumarle las observaciones de Reisz al respecto. Entonces, habría que descifrar la posición de Peña Barrenechea desde este punto de vista. Es probable que creyera que existía una correspondencia directa entre el poeta y su poesía, siguiendo lo anotado por él mismo en su ensayística. Sin embargo, también cabe suponer que debido a la ausencia de una terminología apropiada haya terminado aseverando aquella idea, cuando pudo tener otra intención. Para fines de nuestro trabajo, puesto que no hay posibilidad de obtener una solución concreta y contundente, consideraremos una postura intermedia. Es decir, luego de la lectura de estos trabajos de investigación (Friedrich, Melquior y Reisz), se podría indicar que Peña Barrenechea revelaba una parte de su mundo interior en sus poemas, tal como él estaba convencido de ello, aunque dependiendo de su capacidad para que la mimetización de la poesía así se lo permita. Aquí cabría recordar lo señalado líneas atrás por Merquior: “lo más valioso en un poeta será el *cómo dice* y no lo *que dice*”. El sujeto lírico de sus poemas estará muy vinculado con su persona, pero definitivamente no será una manifestación fidedigna de su conciencia.

### 3.2. Dimensión pragmática de la lírica

Pozuelo Yvancos (1994) señala que hasta principios de la década del setenta, los acercamientos a la lírica habían sido enfocados en sus dimensiones sintáctica y semántica. A propósito de esto anota:

La mayor parte de los recursos de la lengua lírica que ha ordenado la poética lingüística han sido establecidos desde el presupuesto teórico de ser el poema un objeto lingüístico de una clase especial, la medida de su "poeticidad" podía darle la descripción de los recursos retórico-elocutivos (figuras y tropos) de la ordenación estructural (paralelismo, *coupling*, isotopía, etc.) (213).

Recién a partir de esta fecha existe una indagación desde el punto de vista de la pragmática, es decir, del estudio de las relaciones entre el emisor y el receptor, así como de ambos con el contexto de comunicación. En su trabajo, que pretende ser una sistematización sintetizada de los autores que han estudiado la lírica desde la pragmática, reconoce cuatro vertientes: la autorreflexividad del discurso lírico, o sea, su capacidad de enunciarse a sí mismo; el rasgo pragmático de discursivización del texto lírico, en cuanto discurso imaginario; la cuestión pragmática central de las relaciones entre los locutores, a propósito de la separación entre autor y yo lírico; y la problematización de la identidad del sujeto de enunciación, en el que se enfoca con mayor precisión en la representación del sujeto lírico dentro del poema. Para nuestro trabajo, nos interesa este último punto. Sin embargo, para abordar ese ámbito resulta necesario comprenderlo con mayor profundidad. Es por este motivo que recurrimos a la teoría de los actos de habla. Si bien cuando revisamos los rasgos fundamentales de la lírica en el subcapítulo previo pudimos recoger algunas características del sujeto lírico, estas eran muy puntuales. La teoría de los actos de habla, en especial por los aportes ofrecidos por John L. Austin, Richard Ohmann y, en especial, por Samuel R.

Levin, en distintos momentos, nos permite dilucidar de qué manera se manifiesta e interviene el sujeto lírico dentro de un poema. Para llevar a cabo esta parte del capítulo, recurriremos a los trabajos de Ana María Barrenechea y José Domingo Caparrós, quienes han sistematizado la vinculación entre la teoría de los actos de habla y la crítica literaria. Luego, nos centraremos en los rasgos que definen al sujeto lírico.

Domínguez Caparrós (1987 [1981]) clasifica en tres orientaciones los trabajos que aplican la teoría de los actos de habla a la literatura. La primera, que consiste en la aplicación de la teoría al estudio de la literatura, sostiene que el lenguaje literario es la imitación de actos de habla cotidianos, comunes. La segunda orientación, que es la extensión de la teoría al estudio de la literatura, admite la similitud entre el uso del lenguaje literario y el uso del lenguaje corriente. La tercera orientación, que parte desde una analogía entre la teoría de los actos de habla y la teoría de la literatura, compara los actos de habla con los géneros literarios. Por su parte, Barrenechea (1981) reconoce tres confluencias entre la lingüística textual y la literatura. Esto sucede porque surgen los trabajos en los que la teoría de los actos de habla es empleada para acercarse a los actos lingüísticos globales. Existe, detrás, una disposición por superar la oración y acceder al discurso hablado. Las confluencias son las siguientes: 1, las diferenciaciones ficcional y no ficcional, y literario y no literario en el debate sobre los discursos en general, sobre sus tipos y, particularmente, en el caso del discurso literario y literario ficcional; 2, la redefinición del concepto de género (y, por ende, de los propios géneros); y 3, el análisis de obras específicas. Nuestro trabajo, según Domínguez Caparrós, es una aplicación de la teoría de los actos de habla. De acuerdo con lo planteado por Barrenechea, nos interesa analizar el grado

de ficcionalidad del sujeto lírico, en otras palabras, de cuán cerca o cuán lejos se halla de su autor.

Antes de acceder al trabajo de Levin, es necesario conocer los aportes del iniciador de la teoría de actos de habla: John L. Austin (1962). De acuerdo con el propio Austin, su teoría constituyó un giro radical para la filosofía del lenguaje, ya que hasta aquella época los filósofos se habían preocupado por los enunciados y no por los individuos. Las oraciones dependían de su correspondencia con la realidad como para ser consideradas verdaderas o falsas. Austin se cuestionó esta concepción. Como fruto de su indagación, afirmó que el significado no dependía del estatuto de verdad de un determinado enunciado. No todas las oraciones son poseedoras de un componente cognitivo por el que deban refrendar constantemente con la realidad. Así pues, una oración, una frase, un conjunto cualquiera de enunciados, en fin, podían contener sentido, sin que tuvieran que ser valoradas necesariamente como verdaderas o falsas, como correctas o erradas. Por otro lado, surgió un mayor interés por la comunicación en cuanto fenómeno del cual algunos individuos forman parte. La teoría de los actos de habla abrió, así, un nuevo campo de desarrollo para la filosofía y para la lingüística: la relevancia del contexto y de las convenciones sociales. Esta acción permitió que la comprensión de los enunciados no se redujera a su mera aplicación, sino que incluyera el momento en que se manifiestan. Es así como se pudo estudiar el acto de habla íntegro.

Austin se encarga de establecer los principios fundamentales de la teoría de los actos de habla. Para ello, primero, reconoce la existencia de lo que denomina enunciados constatativos. Estos se dividen entre enunciados que describen un acontecimiento y expresiones de tipo “realizativas”. Estas últimas expresiones, de acuerdo con Austin, no “describen” ni “registran” nada, razón por la que no pueden

ser “verdaderas” o “falsas”. En todo caso, se las puede considerar nulas o incompletas, si las circunstancias apropiadas no se presentan. Las expresiones realizativas no advierten ni anuncian un acto, sino que lo ejecutan, precisamente, al ser expresadas. Si la operación es comprendida, tanto de una como de otra parte, se la considera como acontecimiento afortunado. Austin enumera las condiciones necesarias para el empleo afortunado de un enunciado realizativo: 1, la existencia de un procedimiento convencional consensuado, con un efecto puntual en el receptor, y que exija la emisión de determinadas palabras por parte de los participantes; 2, la posesión de un tipo de competencia para llevar a cabo el procedimiento particular; 3, el correcto cumplimiento del procedimiento por los participantes; 4, la ejecución de todos los pasos; 5. la predisposición de los participantes a tomar de manera adecuada la probable conducta que sea provocada; y 6, los participantes en el acto deben comportarse efectivamente cuando se dé la oportunidad. Sin embargo, también existe una clase de enunciados que, aunque se asemejen a los realizativos, pese a no cumplir con todas las condiciones dispuestas por Austin, pueden ser interpretados como tales. Dichos enunciados son denominados realizativos no explícitos. Cumplen con roles que son pautados según el momento en que ocurren, el uso de ciertos gestos, el grado y el tipo de entonación, entre otros. Austin llega de este modo a identificar tres tipos de actos particulares: el locutivo, el ilocutivo y el perlocutivo. Procederemos a explicar cada uno someramente, a continuación. Un acto locutivo consiste en la expresión de sonidos. Es decir, de palabras, con una función dentro de cierto vocabulario y acordes con una sintaxis determinada. Un acto ilocutivo solo sucede cuando se dice algo, que no es lo mismo que se lleva a cabo el acto de decir algo. En este caso, el contexto ayuda a comprender si la expresión es una pregunta, una advertencia, un ruego, entre otras expresiones. Un acto perlocutivo consiste en

el efecto suscitado en el receptor, a causa de lo que se ha dicho. El propósito del emisor, para producir tales efectos, resulta muy importante.

Resulta necesario conocer qué concepción de literatura se ha manejado en la teoría de actos de habla. Para ello, las perspectivas de Austin, Richard Ohmann — aquí tomaremos como referencia la lectura que de los dos realiza Domínguez Caparrós— y Samuel R. Levin serán muy útiles. Austin considera a la literatura como una situación en la que el lenguaje no es utilizado en serio. Es un uso que depende del uso normal. En el caso de la literatura, la expresión realizativa está hueca o vacía. Esto se debe a que su formulación es ejecutada por imitación, ya sea por un actor en un escenario, ya sea por el protagonista de un poema o de un soliloquio. Puesto que no se cumplen las circunstancias apropiadas para que se trate de un enunciado realizativo exitoso, cabe contemplar —indica Austin— a la literatura como una decoloración del lenguaje. En ese sentido, la expresión lingüística no se sostiene por sí misma. Asimismo, el teórico agrega que tampoco se podría describir a la literatura como un acto ilocucionario, lo que implicaría que contase con sus propias reglas constitutivas, pues no es más que un uso “parásito”. Para Austin, entonces, desde los lineamientos de la teoría de actos de habla, la literatura sería posible por las circunstancias en las que se lleva a cabo, antes que por características lingüísticas intrínsecas. Para el caso de Ohmann, una obra literaria se transgrede casi todas las condiciones requeridas para que los actos de habla sean considerados exitosos. Aquí coincide con Austin. No obstante, para Ohmann —y es aquí cuando se distancia de Austin—, la fuerza ilocutiva de un poema es mimética. La obra literaria imitaría los actos de habla que no tendrían otra manera de ser. Por esa razón, Ohmann califica a dichos actos de habla, ubicados al interior de una obra literaria, como “quasi actos de habla”. Para que se considere exitosa la ejecución de esta expresión, debe ocurrir la

mímesis. Así pues, el autor procedería a imitar los actos de habla de un hablante imaginado, mientras que el lector se figuraría una situación ficticia, manifestada por el hablante imaginado. Con estas observaciones, Ohmann buscaba separar a las obras literarias de los otros actos de habla.

Por último, Levin (1987 [1976]) parte de una interrogante específica: “¿qué clase de acto —y dado que un poema está hecho de lenguaje—, qué clase de acto lingüístico se lleva a cabo en la producción de un poema?” (60). Su respuesta recogerá algunos de los aportes de Austin y Ohmann. Al igual que Austin, reconoce que la poesía sigue una serie de condiciones de “adecuación” o “propiedad”. Además, coincidirá en que la fuerza ilocutiva de los enunciados puede revelarse explícita o implícitamente. Tal situación no ayuda a definir la clase de fuerza ilocutiva que existe en un enunciado cuando la revelación es implícita. Por ende, apunta Levin, solo en la forma implícita se percibirá la ambigüedad. También ratifica un detalle advertido previamente por Ohmann: cualquier otra obra literaria trasgrede las condiciones de propiedad. Cabe inferir que en un poema, en un relato, o en una obra de teatro, se imita, de forma intencional, actos de habla que no tendrían otra forma de existir. La imitación del autor y la imitación del lector permitirá la creación de un “mundo imaginario” en cada obra literaria. A propósito de este punto, Levin anota: “El autor imita (refiere) los actos de habla de un hablante imaginado, y el lector ‘imita’ o evoca una situación imaginaria, la descrita por el hablante imaginado” (67).

El principal aporte para nuestro trabajo, con respecto a la condición de la lírica, desde la perspectiva de la pragmática, proviene de Levin. Enfocado en precisar el acto ilocutivo de los poemas, el teórico se acerca a la lírica para analizar la función cumplida por las oraciones implícitas dominantes en la estructura profunda de las oraciones. Es así como llega a afirmar que, encerrada en aquella estructura profunda,

hay una oración que expresa la fuerza ilocutiva real. Si en la oración dominante implícita en los enunciados realizativos y constativos se cuenta con la presencia de un yo, del verbo decir, y de un tú, la oración dominante sería “Yo te digo”. Levin traslada esta observación a la lírica. En los poemas, por lo tanto, también existirá una oración dominante, disimulada posteriormente, necesaria para decir ciertos hechos de los poemas. Levin explora los enunciados que componen los poemas para identificar el sistema en su interior. Recogiendo los aportes de Austin y Ohmann, Levin sostendrá que la oración implícita, la cual expresaría el tipo de fuerza ilocutiva de un poema, sería “Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a concebir, un mundo en el que...” (70). En este mundo se diferencia dos planos: el autor real (“Yo me imagino”) y el autor textual, como una proyección del autor real, (“a mí mismo en”) y, completando el circuito, el lector (“te invito a ti a concebir”). En la oración dominante para el poema, postulada por Levin, el yo que imagina que está en otro mundo es una extensión del poeta, presente en este mundo. En cambio, el yo que se imagina en ese otro mundo es una proyección del poeta, es su personaje: el yo lírico. Las condiciones regulares de verdad del mundo real son alteradas en el mundo imaginado. El lector será invitado a concebir dicho mundo: “Si es aceptada, tenemos en el lector un acuerdo tácito para contemplar un mundo diferente del mundo real, un mundo que es producto del acto de imaginar del poeta, en el que se tolerarán innovaciones referenciales y la suspensión de las condiciones de verdad” (72). El acuerdo tácito entre el autor y el lector se apoyará, entonces, en dos actos realizativos que constituirían, a su vez, los actos ilocutivos del poema: el imaginar y el invitar. El acto perlocutivo de la poesía, el efecto buscado en el lector sería el de que este crea en lo que se diga a través del poema. De actuar de forma opuesta, no contaría con fundamentos para juzgar más allá de lo garantizado por el propio poema. El poeta

actuaría, en consideración de Levin, como una especie de viajero que, proveniente de un espacio y tiempo distintos, relata su experiencia por medio del poema. Al ser un mundo imaginario, el lector únicamente recibiría información de este a través del poeta. El lenguaje del poema —un lenguaje metafórico— reuniría, de esta manera, al mundo real con el mundo imaginario.

### **3.3. Consideraciones sobre el sujeto lírico**

Siguiendo a Levin, habría que considerar al sujeto lírico como un viajero de otro mundo. Para complementar esta observación, procederemos a rescatar algunos de los aportes de los trabajos de Walter Mignolo, Juan Villegas-Morales y Dominique Combe. Estos tres autores centran su atención en la figura del sujeto lírico, aunque con objetivos distintos. Si bien Mignolo y Villegas-Morales identifican la existencia de dos planos diferenciados, los dos investigadores reconocen la confusión que puede suscitarse, en el lector, entre el protagonista del poema, cuando su voz apela al uso de la primera persona, y el autor. Sin embargo, no profundizan en esta situación, ya que lo que hacen es proponer estrategias de análisis. Combe, en cambio, sí procura desentrañar los factores por los que dicha confusión se presenta. Para ello, tras revisar la historia de esta categoría en la literatura occidental, y teniendo como soporte los trabajos de Suzanne Bernard y Michael Riffaterre, plantea que es la realización de dos procesos lo que permite deshacer la confusión reconocida por Mignolo y Villegas-Morales. Estos procesos son la “alegorización del yo” y la “re-descripción lírica”. A continuación, revisaremos los aportes de los tres trabajos.

Mignolo (1982) sostiene que en la lírica existe una estrecha relación entre la imagen textual y la imagen social del poeta. La distancia entre el “yo” de la enunciación y el “yo” de lo enunciado se reduce en la poesía. De hecho, es en este género en donde se acentúa la sensación de estar frente a un acto de habla. Mignolo agrega que “por la intuición de la lectura” se suele identificar, como si fuera un mismo actor, a la imagen textual del poeta con la imagen del autor. Frente a esta confusión, Mignolo anota: “La razón de esta intuición no parece provenir, sin embargo, de la estructura del lenguaje, sino de la configuración de la institución literaria misma” (133). Para hacer esta aseveración, Mignolo se soporta en una categoría denominada “rol social”, que proviene de las ciencias sociales. De acuerdo con el investigador, tradicionalmente se ha concebido al poeta como el individuo que, en la estructura social, tiene el rol de escribir poesía. Se ha omitido que existe otro rol en la poesía: el rol textual, el cual se correspondería con la imagen del poeta que se construye en el propio texto. Mignolo comenta al respecto: “ésta es la razón, a mi entender, por la cual se ha pensado que en la lírica el estatuto lógico de la enunciación es equivalente a la enunciación historiográfica en donde el rol social de historiador se confunde con el rol textual del relato historiográfico” (134).

Por su parte, Villegas-Morales (1981) señala que la influencia de la Estilística, en el ámbito hispánico, fue el motivo por el que la renovación teórica con respecto a la figura del sujeto lírico, iniciada por el positivismo y el historicismo, y continuada por la teoría literaria contemporánea, no haya sido tan pronto aceptada. Sin embargo, Villegas-Morales no pretende incidir en este aspecto. La distinción entre autor y hablante, recurriendo a los términos que emplea el investigador, no es cuestionada, más bien, sirve de base para la propuesta metodológica de Villegas-Morales. Una vez que se reconoce que la voz poética es un personaje dentro de la obra literaria, se

puede estudiar su caracterización, su modo de existencia y los factores que la configuran. El investigador señala que su trabajo parte desde una perspectiva sociohistórica “porque permite postular una transformación del modo de ser de la voz poética” (90). De acuerdo con su propuesta, el tipo de hablante se sostiene en la función asignada a la poesía por la comunidad de la que forma parte el poeta, antes que por su propia experiencia biográfica. Acerca de este punto escribe: “Se trata esencialmente de crear un hablante para la eficacia social del poema” (90). Villegas-Morales elude el problema de la aparente confusión al remarcar la necesidad de que la voz poética es una construcción ajustada a las necesidades de un determinado contexto, las cuales han sido reconocidas por el poeta. Otro aspecto por el que su trabajo nos resulta útil es por la metodología que propone para el análisis del sujeto lírico. Es así como identifica tres niveles de estudio. El primero consiste en la descripción del hablante: “La caracterización del hablante, la visión del mundo, el temple de ánimo, su actitud frente a lo cantado y con respecto al oyente, implícito o explícito son relevantes para la estructura del poema y su capacidad comunicativa” (91). En este nivel, también se puede distinguir si se usa la primera (*yo poético*) o la tercera persona (*hablante lírico*), si es en singular o en plural (*hablante colectivo*). El segundo es precisar la imagen del personaje que habla en el poema. El investigador apunta a propósito de este punto lo siguiente: “No se trata de un hablante de un poema en particular ni la suma de rasgos de hablantes individuales sino que de la imagen integrada de un personaje” (91). Villegas-Morales sugiere centrarse en el código poético de la modalidad y no en la experiencia biográfica del autor. En el último nivel, y aquí el investigador apunta que resulta más pertinente la interpretación sociológica, se puede rastrear un patrón del hablante que puede ser rastreado en otros autores de la época o que comparten un mismo código poético. Este sería el

hablante ideal de un grupo o una tendencia. Este caso será descifrado a partir de la consideración de la ideología y el contexto sobre los que se ejecuta la poesía. Para concluir su propuesta, Villegas-Morales agrega: “En principio el poema expresa la visión del mundo y la sensibilidad de un autor a través de un ente de ficción que denominamos voz poética o hablante. Sin embargo, la configuración del personaje implica una creación en la cual interviene una serie de condicionantes no personales, no explicable sobre la base de la biografía del autor” (93).

Combe (1999 [1996]) señala, tras revisar los distintos debates que despertó el concepto de sujeto lírico en la literatura occidental, que la tensión con el yo empírico no es la única que existe. De acuerdo con los aspectos que intervienen en la naturaleza del yo lírico, también se debe considerar la existencia de una tensión con el yo autobiográfico. El yo lírico, señala la investigadora, pasa por una auto-alegorización. Esto ocurre cuando el yo empírico, como ejemplifica Combe al mencionar el caso de Gerard de Nerval, logra la abolición de las fronteras entre el pasado y el presente para residir en un tiempo inmemorial. Para ello, el poeta apela a figuras de la mitología detrás de las que se sitúa su voz. En la identificación con estas figuras el yo empírico se despliega más allá de sí mismo hasta representar a la humanidad. Es así como junto a la intemporalidad ocurre un proceso de universalización. Combe apunta al respecto: “La intemporalización y la universalización tienden en efecto a la alegoría, hasta tal punto que el disfraz lírico puede ser considerado como un proceso de auto-alegorización” (148). Cuando el sujeto lírico se deshumaniza, se despersonaliza o se desrealiza, se libra de las circunstancias del sujeto empírico, el cual se halla cargado de una historia, un estado social y una psicología propias. Solo de este modo el sujeto lírico pasa a ser un sujeto impersonal y colectivo, no uno individual; así como, uno intemporal y no temporal.

Lograda la alegorización del yo, el sujeto autobiográfico queda reducido. Esto no debe entenderse como una fractura total con el sujeto empírico. Combe reafirma la relevancia de las emociones y sensaciones del sujeto empírico en el sujeto lírico: “el yo lírico no es una pura unidad abstraída de las percepciones. Que esté separado de la esfera de la psicología individual no implica que ignore el sentimiento, entendido como afección, como *ethos* o como *pathos*, sino todo lo contrario. El sujeto lírico es un sujeto sensible; simplemente, el sentimiento toma en él un valor universal” (149-150). La poesía lírica, afirma Combe a partir de sus observaciones, puede ser considerada como una forma de confesión, aunque librada de las contingencias de lo anecdótico. Es de esta manera que los sentimientos experimentados en la realidad pueden ser material para la poesía. El yo lírico es sensible en cuanto solo recoge la resonancia afectiva de los acontecimientos vividos por el yo empírico. Acerca de este aspecto, Combe anota: “La re-descripción lírica escinde el sentimiento de la esfera psicológica individual, de la biografía, para elevarlo al rango de categorías *a priori* de la sensibilidad” (151). La investigadora, por último, señala que la categoría también ha sido abordada desde dos planos distintos: el retórico y el fenomenológico. En el primero, se reconoce que el sujeto lírico se halla en el espacio que existe entre lo literal y lo metafórico. En el segundo, se indica que el sujeto lírico es esa instancia que se encuentra en el vaivén entre el mundo interior y el mundo exterior. En ambos planos, no existe síntesis, tampoco se trata de una dualidad. El sujeto lírico es una tensión nunca resuelta que no existe fuera del poema. Combe agrega al respecto:

Es probablemente en razón de su carácter tensional, y no dialéctico, por lo que, tal y como afirma la crítica, el sujeto lírico parece altamente problemático, por no decir hipnótico e inasible, pues no existe en rigor una identidad del sujeto lírico, que no podría categorizarse de manera estable por consistir precisamente en un incesante doble movimiento desde lo empírico hacia lo trascendental. En otras palabras, el sujeto lírico, llevado por el dinamismo de la ficcionalización,

no está nunca acabado e, incluso, simplemente no es. Lejos de expresarse como un sujeto ya constituido que el poema representaría o expresaría, el sujeto lírico está en perpetua constitución en una génesis constantemente renovada por el poema, fuera del cual aquel no existe. El sujeto lírico se crea en y por el poema, que adquiere un valor performativo (153).

Se puede observar que el sujeto lírico, según como lo plantea Combe, es decir, una instancia en la que coexisten la realidad interna del autor con la realidad externa universal, que se nutre de lo experimentado por el autor en su biografía, pero que también tiene la posibilidad de sobrepasar tal circunstancia, nos permite comprender con mayor precisión lo propuesto por Peña Barrenechea a través de su ensayística. Se reafirma el hecho de que el sujeto lírico es un ente ficcional, pero que innegablemente recoge, en su constitución, parte de las vivencias de su autor. Asimismo, siguiendo lo anotado por Villegas-Morales, el sujeto lírico también puede ser concebido como una ventana para atisbar otros aspectos vinculados al autor, como su época o su clase social. En el mismo sentido, la lectura de Mignolo enfatiza en no desligar al autor de la imagen que construye de sí, en cuanto poeta, dentro de su propia poesía.

### **3.4. El poema en prosa: definición y rasgos esenciales**

Dado que ya tenemos reconocidos los rasgos de la lírica, así como hemos clarificado la naturaleza del sujeto lírico, ahora nos corresponde entrar al poema en prosa. Es necesario contar con una definición precisa de este tipo de poema que tenga en cuenta sus rasgos particulares, así como identifique los criterios a partir de los cuales es posible analizar dicha forma literaria. En ese sentido, en esta parte de nuestra investigación, vamos a revisar los trabajos de María Victoria Utrera y Selena Millares.

Utrera (1999), que lleva a cabo una notoria revisión histórica del género, señala cuáles son los elementos que deben estar presentes en un texto para considerarlo como un poema en prosa. Para ello, apunta que el origen del poema en prosa, ocurrido en el siglo XIX, fue la búsqueda de un nuevo lenguaje a partir de la negación del verso, en cuanto este resultaba anquilosado para algunos poetas. Entonces, la crisis del verso, acaecida en Europa, durante el tránsito del prerromanticismo al romanticismo, es un primer indicio. De acuerdo con Utrera, en el poema en prosa se prioriza el contraste y la mezcla de elementos antitéticos: “Como negación más radical de las categorías genéricas clásicas, el poema en prosa se inserta plenamente en la estética de la modernidad en la que se favorece el contraste y la mezcla de elementos antitéticos. No sorprenderá, pues, que la misma denominación *poema en prosa* revele el fundamento contradictorio del nuevo género” (11). Asimismo, la investigadora coincide con Suzanne Bernard, una de las principales teóricas del género, en afirmar que son dos actitudes las que se vuelven representativas —y contradictorias entre sí— del poema en prosa: por un lado, procurar la construcción de un todo cerrado, lo que se denomina como “organización artística”, por otro, la destrucción de toda organización, lo que se conoce como “anarquía destructiva”. A continuación, Utrera anota que el poema en prosa, desde sus inicios, mantuvo una tensión tanto con la lírica como con la narrativa tradicionales, lo que no permitió que pudiera ser definido claramente al principio. En el caso de la lírica, se debió reconocer que el ritmo de la prosa era distinto al del verso. En la prosa, el fundamento rítmico silábico y de timbre, es decir, vinculado a los sonidos y a su extensión, fue dejado en un segundo plano. Acerca de este aspecto, Utrera afirma:

Mientras el ritmo es rasgo distintivo y principio organizador en el verso, en la prosa es accidental. Este hecho determina la lectura del poema en verso, ya que el lector se anticipa a la repetición de ciertos intervalos, marcados por la segmentación tipográfica. La diferencia entre verso y prosa

supone, por lo tanto, un funcionamiento completamente distinto en el proceso de lectura. El ritmo prosaico se organiza de acuerdo con la secuencia lógico-sintáctica, por lo que implica una ordenación libre y asimétrica de la cadena fónica (13).

El poema en prosa, por esta razón, fue concebido como “poesía sin metro”, así como un poema con libertad rítmica. Otro modo de delimitar al poema en prosa fue identificar la presencia de otros recursos, como fue el caso del “ritmo del pensamiento”, o de procurar una organización “desde adentro”, en la que la libertad creadora individual no se sujetaba a ninguna regla prevista. En el caso de la narrativa, un rasgo fundamental fue la aplicación de una modalidad descriptiva, lo que lo apartaba de los linderos de la narración tradicional. Utrera señala lo siguiente sobre este rasgo:

Precisamente el poema se sirve de la modalidad descriptiva para descomponer la realidad externa, cuestionando así la base imitativa, y para vincular las imágenes a la irrealidad de las visiones interiores, presentándose como iluminación y adquiriendo de este modo su cualidad lírica. Así, la visión subjetiva y personal incluso en los textos más miméticos permite distinguir la actitud lírica frente a la épica. No obstante, algunos críticos niegan la naturaleza poética de aquellos poemas en prosa que, aunque determinados por la percepción individual, son narrativos, miméticos y referenciales, por lo que el concepto sólo se ceñiría a aquellos textos que prescindan de la representación a favor de la *presentación* de un nuevo universo lingüístico desligado de la realidad externa (15).

El poema en prosa no solo se caracterizaría por evidenciar la presencia de una subjetividad en su construcción, sino también por no incidir en la reproducción mimética de la realidad. El poema en prosa debe procurar, más bien, exponer un universo de sentido autónomo.

Utrera recurre a Bernard, pero también a Michael Riffaterre, ambos teóricos del género, para identificar los criterios fundamentales del poema en prosa. Por el lado de Bernard, señala que uno de los rasgos resaltados por la teórica francesa fue la brevedad, asociada a la intensidad y la concentración del poema. Si bien no se estipula una medida exacta para discernir la extensión del poema en prosa, sí es

cierto que este debe alcanzar una densidad que le genere al lector la sensación de unidad. Precisamente, Bernard había afirmado que la unidad era otro de los rasgos. El otro que ella reconoció fue la gratuidad, entendida en el sentido de “intemporalidad”, de manera que el poema condujera a su lector a una especie de “eterno presente”. En palabras de Utrera, lo que proponía Bernard era que el poema en prosa sería “un todo orgánico autónomo y atemporal que justifica la denominación de poema y que debe esas características a su esencial brevedad” (16). Riffaterre, por su parte, aporta, en consideración de Utrera, el concepto de “tensión”. Esto se evidencia en la “contradicción nuclear” que, desde la generación del poema, se manifiesta entre su forma y su contenido. Esto deriva en la aparición de distintas tensiones, de acuerdo con el poema, entre secuencias que pueden distinguirse por su explicitud o no, por sus significados y por su estilo. Acerca de la propuesta de Riffaterre, Utrera comenta: “Así, el conflicto intertextual es el elemento básico caracterizador del género” (16). La investigadora española sintetiza los aportes de ambos teóricos para ofrecer, desde su lectura, el rasgo esencial del género: “el poema en prosa, en general, se caracteriza por un modo de enunciación específica que estriba en el encuentro semántico y estilístico de aspectos contrapuestos”. Esta “cualidad antitética” sería el valor esencial del poema en prosa.

Mientras el trabajo de Utrera era de naturaleza global, y desde una perspectiva histórica, el trabajo de Millares (2013) se concentra en un periodo específico de la literatura occidental, delimitado por un idioma en particular, el español, y con el objetivo de rescatar una serie de obras que habían quedado relegadas en el tiempo por diversos motivos. El trabajo de Utrera consiste en una antología de prosas hispánicas de vanguardia. En ese sentido, la investigadora española no se concentra exclusivamente en los poemas en prosa, sino que incluye una serie de textos que

desbordan tal categoría. De todas maneras, ofrece algunos detalles que pueden ser considerados para nuestra investigación. Con respecto a los textos vanguardistas, señala cuatro rasgos: 1, formalmente, son piezas breves o fragmentarias; 2, se sustituye el tradicional viaje horizontal (en el tiempo y en el espacio) por un viaje vertical (hacia el interior de la conciencia); 3, pueden ser definidos, pero a partir de la negación de otros géneros (no son relatos, no son poemas); y 4, son deudores del cine, sobre todo por el empleo de ciertos recursos (concatenación de planos distintos y efectos del montaje). Pero el principal aporte de Millares, para nuestra investigación, es la tipificación que realiza de estas prosas. Es así como reconoce, lo que ella llama, “tres territorios donde confluyen prosa y poesía”: los relatos de atmósfera, las prosas líricas breves y las prosas visionarias. Los relatos de atmósfera y las prosas líricas escapan de nuestro interés, bien porque no se ajustan a los criterios para ser considerados poemas en prosa, bien porque no coinciden con las obras de Peña Barrenechea que son motivo de nuestra investigación. Si bien los relatos de atmósfera juegan con el experimentalismo y le dan cierta relevancia a la contemplación reflexiva, por su extensión tienen que ser dejados de lado. En tanto que las prosas líricas son prosas que beben del modernismo, por lo que sitúan a los factores métrico y rítmico en un lugar preponderante. El tercer grupo, según cómo es descrito por Millares, es el que más se asemeja a la producción de Peña Barrenechea: “[el poema en prosa] despojado de ataduras de ritmo y métrica (...) [caracterizado] por las exploraciones del arte nuevo en el sueño, el absurdo, la fealdad, el humor, el juego y el subconsciente” (72).

El poema en prosa, de acuerdo con los trabajos de Utrera y Millares, es un tipo de texto que, más allá de las contrariedades que encierre, debe propiciar en el lector la sensación de que se ejecuta de manera contundente en un instante determinado. El

poema en prosa no consiste en la mera manifestación desbordada de una subjetividad, ni requiere el amoldamiento a una forma o estructura únicas. Su forma, su organización y su contenido responden a una necesidad expresiva que se demuestra y se justifica en su realización. Puede adquirir diversas formas, como también puede enfatizar ciertos rasgos, pero si no cumple con esta necesidad expresiva, significa que no se está ante un poema en prosa concluido.

## CAPÍTULO IV

### La subjetividad creadora en Cinema de los sentidos puros y Zona de angustia

Este capítulo, tiene como objetivo evidenciar, tras el respectivo análisis comparativo de los libros *Cinema de los sentidos puros* y *Zona de angustia*, el tránsito que debe recorrer el sujeto creador entre dos estados distintos: el deslumbramiento y el desamparo. Para ello, dividimos este apartado en tres partes: en la primera, identificamos el campo retórico propio de ambos libros, lo cual implica reconocer los antecedentes estéticos e ideológicos sobre los que se asientan; en la segunda, a partir de la categoría de campo figurativo, llevaremos a cabo el trabajo de interpretación de cuatro poemas por cada libro, de manera que se obtenga una lectura representativa de los dos poemarios; por último, en la tercera parte, realizaremos un balance, así como correspondiente sistematización, de lo advertido en las dos primeras partes.

Resulta necesario, explicar brevemente las dos categorías mencionadas: campo figurativo y campo retórico. Ambas han sido propuestas por el neorretórico italiano Stefano Arduini (2000). En el caso de campo retórico, Arduini sostiene lo siguiente: “El Campo Retórico (...) es la vasta área de los conocimientos y de las expresiones comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas” (47). En ese sentido, el campo retórico permite reconocer los límites entre los que se desenvuelve el mundo referencial del texto. Acceder a partir de esta perspectiva a un texto poético contribuye a que su posterior análisis e interpretación no sea dirigido caprichosamente por el especialista, ni que surja desde la mera impresión, sino desde una base debidamente demostrada. Por otra parte, el campo figurativo constituye una

red de conocimientos que cada cultura alberga y hace evidente a través de las denominadas figuras “literarias”. De acuerdo con Arduini, estas son, en realidad, operaciones mentales necesarias para que el ser humano sea capaz de decodificar y organizar su mundo, así como las relaciones que establece con los distintos elementos de dicho mundo. Por ello, las figuras no se encuentran restringidas únicamente al ámbito literario. De hecho, para Arduini, el lenguaje, el pensamiento, e incluso el comportamiento, de los miembros de una comunidad determinada están marcados por las figuras. Acerca de este punto, el teórico italiano escribe: “La palabra puede perder en la conciencia de los hablantes la certeza de ser en su origen figura, pero permanece en ella que la figura es el aspecto creativo e innovador del lenguaje: sin figuras no tendríamos lenguaje estándar, y no al contrario” (103). Como se observa, la figura ejerce una función trascendental, aunque no necesariamente sea siempre evidente. Las figuras, según Arduini, forman el “universal antropológico” detrás de cualquier texto, puesto que sirven de enlace entre la intención y la ideología depositadas por el autor. Por medio de ellas, es posible descifrar el universo conceptual que un autor construye en su obra. Así pues, en pocas palabras, un campo figurativo es parte del universo figurativo que cada grupo cultural formula a partir de su respectivo campo retórico.

Arduini divide el campo figurativo en seis partes, según las características comunes involucradas: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la elipsis y la repetición. En cada caso, existe una operación conceptual esencial sobre las que se articulan las figuras. En el campo figurativo de la metáfora están el símil, el símbolo, la personificación, la alegoría, la metáfora misma, entre otras figuras. En el segundo campo, el de la metonimia, se encuentran las distintas clases de metonimia: causa en vez de efecto, efecto en vez de causa, continente en vez de contenido, metonimia de

lo concreto, entre otras. En el tercero, correspondiente a la sinécdoque, hallamos sus diferentes tipos: parte en vez de todo, todo en vez de parte, género en vez de especie, etc. En el cuarto campo, el de la antítesis, se incluyen al oxímoron, la paradoja, la antítesis propiamente dicha, la inversión (se considera al hipérbaton), etc. El quinto campo figurativo, el de la elipsis, alberga a la reticencia, el silencio, el asíndeton, el eufemismo, la perífrasis, entre otras. Y, finalmente, el sexto, el de la repetición, incluye a la aliteración, la paronomasia, la repetición propiamente dicha, el quiasmo, la sinonimia, el polisíndeton, la anáfora, la epífora, la figura etimológica, entre otras. Para la interpretación de los poemas de Peña Barrenechea, el reconocimiento del campo figurativo dominante en cada texto nos permitirá guiar nuestro análisis. Esto se determina a partir de la identificación de las figuras más empleadas por el autor.

La aplicación de ambas categorías a los libros de Peña Barrenechea permite que desentrañemos su composición tanto para comprenderlos desde su contexto como para explorarlos en sus estructuras internas. En el caso de *Cinema de los sentidos puros*, hemos notado que su campo retórico se extiende entre las siguientes coordenadas: el impacto del surrealismo, manifestado en el uso de algunos de sus recursos en la poesía; así como la aparición del cine, en tanto fenómeno tecnológico, pero también comunicativo. Para conocer las características esenciales de los recursos del surrealismo, contaremos con el trabajo de Gloria Videla de Rivero (2011), quien ha enfocado su trabajo en la región latinoamericana. Para comprender la importancia del cine en la época de publicación del libro, recurriremos a los trabajos de Francisco Ayala (1949 [1929]) y Jorge Basadre ([1928]), quienes realizan una lectura del cine como fenómeno social, y Edgar O'Hara (1993), que rastrea la influencia de los avances técnicos del cine en la poesía de Rafael Alberti, Carlos Oquendo de Amat y Enrique Peña Barrenechea. En *Zona de angustia*, en cambio, el

campo retórico puede ser descrito a partir de otros dos factores: la religiosidad que se generó —y propagó a ambos lados del Atlántico— en el ámbito de la poesía occidental tras el término de la Segunda Guerra Mundial y el empleo de un recurso como la confesión para dotar de mayor contundencia al poema. Sobre la religiosidad, Joaquín García-Alendete (2009) ofrece la descripción de los rasgos fundamentales de la experiencia religiosa. Para conocer los rasgos de la confesión literaria, así como su propósito, nos valdremos del trabajo de María Zambrano (2001 [1943]). Una vez clarificados los vínculos entre estos componentes dentro de cada libro, procederemos a realizar el análisis de cuatro textos por poemario.

#### **4.1. Campo retórico de Cinema de los sentidos puros y Zona de angustia**

Dentro del campo retórico, como ya se señaló, se tiene en cuenta los antecedentes estéticos e ideológicos sobre los que una obra se sostiene. Esto significa que se debe prestar atención al contexto histórico en el que la obra se produjo, así como hay que rastrear y evidenciar los factores que influyeron en la producción de dicha obra. En el caso de Enrique Peña Barrenechea, la revisión de la crítica que llevamos a cabo en el primer capítulo nos permitió advertir que la soledad es un tópico resaltado por la gran mayoría de especialistas. ¿Qué revela de la poesía de Peña Barrenechea el hecho de que la soledad ocupe esta posición tan relevante? Se trata de un rasgo de su poesía que no se halla limitado a un único libro, sino que se halla presente en más de uno de sus títulos. *Cinema de los sentidos puros y Zona de angustia* no son la

excepción. Ambos, desde sus propias singularidades, tienen a la soledad como un eje de su composición. Ha sido Javier Sologuren, cuyo trabajo también hemos revisado previamente, quien ha indagado con anterioridad en este tema. A propósito de la permanencia de este tópico en la poesía de nuestro autor escribió: “la palabra soledad acude una y otra vez a lo largo de su obra entera, signándola radicalmente, es decir, trazándole un sino, un destino, un camino” (1988 [1981]: 262). Aquí nos puede servir el trabajo realizado por Karl Vossler (1946), en el que indaga acerca de la soledad como tópico fundamental de la poesía mística española desarrollada entre las postrimerías de la Edad Media y el periodo de auge del Siglo de Oro. Considerando que Peña Barrenechea se nutrió, desde el principio de su carrera, de esta misma tradición, resulta pertinente acercarse a la investigación de Vossler. En su trabajo, el estudioso alemán ofrece una descripción de la condición de soledad que experimenta el ser humano, la cual luego ha de ser retratada en la poesía de distintas maneras:

La soledad completa no se da en el reino de los seres vivos. Todo ser vivo tiene su mundo, su medio, en el que crece y se desarrolla y del que sólo [sic] le arranca la muerte. Ni es lógicamente imaginable un sujeto solitario, un sujeto sin objeto. Si el sujeto pensante se aísla, este acto se logra sólo [sic] a costa de hacerse a sí mismo objeto de su pensar, de oponer su yo a un tú o a un no yo, su ser así a un ser de otro modo, su unidad a una pluralidad o multiplicidad, su aquí a un allí, su ahora a un antes o después, su estado absoluto a una relación, su independencia a una dependencia, su libertad a una vinculación, etc. Sólo [sic] se da, pues, una soledad relativa o aproximativa y nunca una soledad total, ya se aspire a ésta como fin último, ya se eluda. Si el lenguaje fuera lógico nunca debería hablarse de soledad pura y simplemente, sino de una inclinación a la soledad o a un desvío de ella (31)

Es importante destacar, según este fragmento, que la soledad puede revestirse de diferentes actitudes, pero que en el fondo sigue manteniendo la misma condición. De acuerdo con la propuesta de Vossler, se puede alinear a *Cinema de los sentidos puros* con ese tipo de soledad en la que el sujeto se vuelve a sí mismo objeto de su

pensamiento y, cabría agregar, de su contemplación. Asimismo, *Zona de angustia* se ajusta a la versión de soledad en la que el sujeto se opone a un ser de otro modo, el cual, en este caso, sería la entidad divina. Por un lado, entonces, tendremos un libro en el que el sujeto creador es fuente y fin de su propia indagación. Por otro lado, nos encontraremos con un libro en el que el sujeto creador desea comunicarse con Dios. Mientras uno se basa en el movimiento de interiorización del poeta, el otro, en un movimiento de exteriorización.

Estas direccionalidades identificadas a partir de la condición de soledad en la que se halla el sujeto lírico en los libros de Peña Barrenechea pueden ser relacionadas con otras direccionalidades advertidas por el propio poeta. En una entrevista con Heliodoro Valle, publicada en México, en 1951, nuestro autor señala dos tareas de los poetas. La primera consiste en guiar, a partir de su obra, a los demás hombres, aunque sin tomar un papel protagónico: “El poeta debe luchar al servicio del hombre señalándole caminos de sencillez y elevación” (7). La segunda tarea delata el tipo de poesía al que aspiraba Peña Barrenechea: “Los poetas tienen que ver con el mundo del más allá que estudian los teósofos y los teólogos” (12). Si comparamos ambas declaraciones, notaremos que coinciden en que, tanto para una como para otra tarea, el poeta debe estar activo, en tránsito, tal como se evidencia con que “señala” y que tiene que ver “con el mundo del más allá”. La traslación no es solo espacial, implica un plano trascendental. El sujeto creador, de acuerdo con Peña Barrenechea, sin sentirse superior a los demás, tiene que contribuir en mostrarle a los demás aquellos aspectos de la realidad que comúnmente no son de fácil acceso, de rápida aprehensión, sea por la razón o por los sentidos. Esta no es una cuestión didáctica o con otros imperativos detrás de su formulación. Si se presta atención, escapando ya de la obra de nuestro poeta, al momento en que ambos libros son producidos,

teniendo en cuenta para ello un arco temporal extendido entre los años previos a la aparición de *Cinema de los sentidos puros* (1931), cuando sus poemas aparecieron inicialmente en revistas locales, y principios de la década de los cincuenta (1952), que es la fecha en la que se concluye, de acuerdo con la información disponible, la producción de *Zona de angustia*, reconoceremos un influjo de la época en la aparición de estas direccionalidades. Basta revisar los rasgos que Pietro Prini (1957) identifica de una versión del existencialismo que denominó “metafísico”. En su trabajo, reconoce tres periodos del existencialismo hasta la primera mitad del siglo XX: romántico, metafísico y humanístico. Cada uno se extiende entre los siguientes años: mediados del siglo XIX, la primera década del XX, y principios de la década de 1940. En cada grupo surgen varias luminarias, solo que no todas logran los mismos cometidos en los mismos momentos. Por ese motivo algunos se mantienen más vigentes que otros. Los límites cronológicos entre los tres periodos son, por lo tanto, difusos. Hacemos esta aclaración porque, cronológicamente, se podría considerar a Peña Barrenechea inmerso tanto en el existencialismo metafísico como en el humanístico, puesto que parte de este último coincide con el proceso de redacción de los poemas de *Zona de angustia*. No obstante, consideramos que el periodo de formación de Peña Barrenechea se sitúa plenamente en el periodo metafísico. La revisión de algunas de sus particularidades hará notar la pertenencia, o el relativo parentesco en lo espiritual, de nuestro autor con esta versión del existencialismo. Según Prini, desde el advenimiento de la Primera Guerra Mundial hasta el final de la Segunda Guerra, se prioriza la técnica y la productividad en la vida de los seres humanos. Los hombres sufren la *enajenación*. El existencialismo metafísico es una reacción a ese contexto:

Al hombre de nuestro tiempo le ha acontecido algo semejante a aquello que Pascal llamaba el “divertissement”, una distracción racional “que dificulta nuestro pensamiento y le hace perderse

insensiblemente”. Esta distracción, o como la llaman más comúnmente los filósofos, *enajenación* del hombre de sí mismo, ha sido denunciada por los existencialistas bajo el doble aspecto de una pérdida de caracteres propiamente personales de la existencia, dentro de las sugerencias e imposiciones siempre más vinculadas a una colectividad anónima y en el automatismo de una vida y de un mundo siempre más rigurosamente organizado del progreso técnico (10)

El sujeto se ve amenazado por extraviarse en las imposiciones de una colectividad anónima o de sucumbir ante el automatismo propiciado por el progreso técnico. Por ello, se comprende, el poeta, en cuanto se trata de un sujeto sensible, sería aquel que oriente a los demás, a los más o a los menos enajenados. Prini decide profundizar en su descripción del panorama de aquellos años:

La singular originalidad del pensamiento y de las decisiones llega a ser siempre más difícil en una convivencia tiranizada de lugares comunes y de modas de la ya sabida opinión pública; de esta forma, es como se banaliza toda emoción genuina y se pierde el sentido de la maravilla y del riesgo, toda la venturosa gloria de la creación en la tendencia a aparecer a nosotros mismos y a los demás como un simple haz de funciones vitales, económicas, sociales, reguladas por la rígida norma del higienista, del técnico de la producción, o del experto de reacciones humanas (10)

Frente a la banalización de las emociones, el poeta procura remover a sus lectores apostando, precisamente, por una obra que rescate el rol de las emociones en el conocimiento del individuo (por sí mismo) y del mundo. Como ya se anotó, el existencialismo metafísico actúa en contra de este escenario. Durante la realización de estas propuestas, Peña Barrenechea escribe *Cinema de los sentidos puros* y *Zona de angustia*. Por eso, sus libros reproducen algunos de los pensamientos base de los existencialistas metafísicos. Prini explica cómo se plantea la búsqueda central de esos años, en Occidente:

El nuevo hallazgo de la existencia, fuera del círculo de la conciencia de sí, coincide, pues, con este hallazgo del sentido originario de la verdad (...) Esta es, para los existencialistas, la función metodológica de la vuelta a lo emocional, a la experiencia de la “angustia”, del “aburrimiento”, del “desarraigo”, “del sentido de la prueba” y de la “desesperación” (12).

Es por medio de la llamada “vuelta a lo emocional” que se tiene acceso a la verdad. Dado el momento en que se escribieron aquellas líneas, Prini se muestra convencido de que Occidente se halla en medio de una etapa crítica. En este contexto, Peña Barrenechea encuentra en la salida de sí, la manera de buscar la comunicación con lo divino: “En la grave crisis de la palabra que indudablemente está atravesando la cultura hoy, la vuelta a lo emocional es un método para recuperar algunos sentidos originarios de nuestra relación con el ser, algunas manifestaciones de la verdad profunda no traducible en la objetividad del lenguaje científico” (12). En *Cinema de los sentidos puros*, se percibe la “vuelta a lo emocional” como un rechazo a la enajenación del sujeto contemporáneo. En *Zona de angustia*, la “vuelta a lo emocional” se revela en la búsqueda de una verdad esperanzadora.

Ahora bien, en una conversación sostenida con Ricardo Gonzáles Vigil, en 1977, Peña Barrenechea afirmaba que detrás de sus libros existía una significativa cuota de biografía: “Todas las colecciones que aparecen en mi *Obra poética* significan una ósmosis entre la realidad de la vida y el sueño, el ensueño. Cada una recoge una etapa de mi vida” (77). Como se observó en el capítulo dedicado a la categoría de sujeto lírico, se puede concebir al protagonista de los poemas como una proyección del autor, pero no como una representación fidedigna. Las palabras de Peña Barrenechea permiten leer ambos libros como frutos de procesos creativos nutridos y estimulados por acontecimientos reales, de naturaleza y graduación variable, pero no como retratos líricos de determinados episodios de su biografía. En pocas palabras, la poesía de *Cinema de los sentidos puros* y *Zona de angustia* fue motivada por experiencias vividas, en sus respectivas épocas, por el poeta, mas no transmite, no alberga, necesariamente los eventos ocurridos en la vida de Peña Barrenechea. Tanto para *Cinema de los sentidos puros* como para *Zona de angustia* efectuaremos

un mismo planteamiento: primero, comentar el origen del libro, y, luego, nombrar las características más relevantes de los factores que incidieron en su elaboración. Para la primera acción, recurriremos a la información histórica recogida a través de nuestra investigación, sobre todo la que fue presentada en el primer capítulo, acerca de la crítica literaria peruana. Para la segunda, partiendo también de lo propuesto por la crítica previamente, demostraremos la relación de la obra con los factores identificados como parte del campo retórico propio de los dos libros.

#### **4.1.1. *Cinema de los sentidos puros*: la exploración del mundo onírico**

Los primeros poemas que se conocieron de *Cinema de los sentidos puros*, como se señaló en el primer capítulo de esta investigación, aparecieron en la revista *Amauta*, en setiembre de 1928. Según como recuerda el poeta en una entrevista ofrecida a Rómulo Ramírez (1978), fue José Varallanos quien le sugirió el nombre del poemario. En 1929 y 1930, los poemas, algunos con ciertos cambios, ya sea de términos o de disposición de las frases, circularon por otras revistas de la época. En 1931, aparece la primera edición compuesta de veintinueve poemas en prosa. Al realizar la comparación con la edición de *Obra poética*, se advierte la omisión de los poemas “Ala transperencial...”, “Otra vez a segunda sombra”, “Madre ha inventado la palabra cielo” y “Mapa de fruta y brisa”, correspondientes, en el orden de enumeración de la primera edición, a los poemas 25, 26, 27 y 29. La alteración realizada por el poeta es, principalmente, notoria en los primeros segmentos de muchos de los textos. Como ya se comentó en el primer capítulo de este trabajo, los críticos han coincidido en cuestionar los cambios ejecutados por Peña Barrenechea en sus poemas de *Obra poética*. Esto explica por qué las posteriores reediciones de *Cinema de los sentidos puros* (1985, 2000 y 2009) hayan tomado como modelo a la primera edición.

La crítica literaria peruana ha abordado *Cinema de los sentidos puros*, principalmente, desde dos perspectivas: una que destaca el proceso de interiorización, operada por el sujeto lírico en muchos de los textos de la colección; y otra que enfatiza la exacerbación de los sentidos, sobre todo el visual, que se descubre en la forma de su escritura. En la primera perspectiva existe una alusión a la inmersión que el sujeto poético realiza hacia su interior o, en todo caso, se trata de descifrar la obra considerando esta configuración de la poesía de Peña Barrenechea. Así, por ejemplo, Varallanos escribe que en *Cinema de los sentidos puros* “Se hurga la subconciencia, se manifiesta el yo íntimo, profundo. Surrealismo: subconciencia” (1931: 22). Núñez apunta que la búsqueda interior trae como consecuencia la aparición de “un mundo maravilloso” (1938: 51). Salazar Bondy es capaz de señalar algunas de las características del mundo interior del sujeto poético: “He aquí el fantástico mundo en que mora, solitario en su opulencia de lágrima y sueños; mundo que lleva en sí, que de él sale para a él volver en parabólica trayectoria” (1946: 123). Monguió describe con precisión el motivo de la singularidad de Peña Barrenechea a partir de la consistencia del sujeto lírico: “una nota, esencialmente romántica en este caso, puede ahora expresarse, gracias al superrealismo, con una libertad psíquica infinitamente más amplia y, por decirlo así, más consciente de lo inconsciente, de la que jamás se tomó, que yo sepa, ningún romántico” (1954: 165-166). Vich comparte su interpretación del desenvolvimiento del sujeto poético: “se propuso representar a una subjetividad que ya no quería dejarse atrapar en la representación y que se sentía inevitablemente dispersa dentro de una multiplicidad de imágenes que nunca alcanzaban para captarla” (2000: 10). En la segunda perspectiva, la crítica literaria peruana recoge las referencias a manifestaciones sensoriales (como la plasticidad y la visualidad) y su presencia en la prosa de Peña Barrenechea, ya sea como tema o

como recurso. Varallanos reconoce como “virtudes surrealistas” ciertos tópicos que remiten a la sensación de desborde que los poemas suscitan en su lector como “culto a la velocidad, amor al cinematógrafo, a los ritmos primitivos” (1931: 21). Es así como se comprende su siguiente descripción: “Muchos de los poemas de CINEMA DE LOS SENTIDOS [sic] revelan una milagrería. Se abren, intempestivamente, a nuestros ojos, mil ventanas de emoción e inesperada victoria de belleza, ilógica, claro, ilógica” (1931: 22). Núñez apunta que la creación de paisajes y figuras, como manifestaciones del universo onírico, llevan al poeta al empleo de una imaginería vegetal e imaginería zoológica, de modo que su prosa pueda contener: “imágenes corpóreas y plásticas” (1938: 56). Cisneros, fijándose directamente en la prosa, asocia la forma de esta con la sensorialidad y las emociones sugeridas en los poemas: “[es ese] rasgo asindético (característico de su estilo) que se conlleva con ese sentido secreto de la angustia que va encadenando en él voces y figuras siempre tenues, a veces ásperas” (1956: 1956: 527). También fijándose en la prosa, González Vigil descifra el mundo interior del sujeto poético: “El acercamiento a la prosa poética, al verso libre y a la sintaxis descoyuntada de los ismos de vanguardia (¿creacionismo? ¿ultraismo? [sic] ¿surrealismo?), por ejemplo, pareciera provenir en Enrique Peña de una irrupción incontenible de la sensibilidad, calificada como ‘magia’, ‘delirio’ o ‘laberinto’; en algunos casos, el germen es la ‘alegría gorila’, en la mayoría, la ‘zona de angustia’ — la desesperación [sic] la rabia, la locura—” (1991 [1977]: 80). Silva Santisteban señala que la descripción de la sensorialidad en el poemario contribuye a identificar cierta unidad en el libro: “La falta de profundidad plástica y la carencia de color —el poeta utiliza solo el dorado y el blanco en estos cuadros bidimensionales— le dan un raro encanto y una uniformidad de expresión y coherencia compositiva al conjunto” (1984: 7).

Las dos perspectivas coinciden en ciertos aspectos. Se fija dos planos por cada caso: uno por el poeta como ejecutor del poema y otro por el desenvolvimiento del sujeto poético. En ese sentido, los críticos que se preocupan por el mundo interior del poeta reconocen los mecanismos empleados por Peña Barrenechea para que sus poemas logren transmitir lo que transmiten, o describen el escenario y los elementos que constituyen el mundo del sujeto poético. Por otra parte, los críticos que se preocupan por la sensorialidad en la prosa se enfocan en los recursos utilizados por Peña Barrenechea en la construcción de su prosa, o en los tópicos que articulan el mundo creado dentro de los poemas. Gloria Videla (2011 [1990]), quien lleva a cabo un estudio sobre el surrealismo en América Latina, tiene en cuenta estos dos planos en su descripción de las técnicas ejecutadas por los surrealistas en su poesía. En un plano, se hace alusión al trabajo creativo de los poetas, es decir, se detiene en el autor real. En el otro plano, se hace alusión a la naturaleza del mundo ficcional que se encuentra en el poema, se enfoca, por ello, en el sujeto poético (sujeto lírico, yo lírico), el protagonista de los poemas. En su descripción de la concepción surrealista, hay ciertos rasgos que se pueden hallar en Peña Barrenechea:

La concepción surrealista determina la preferencia por ciertas técnicas literarias como la ya citada del automatismo, que desata la imaginación, que utiliza el material de los sueños, de los estados crepusculares, de duermevela, mediúmnicos, delirantes. El lenguaje resultante es el de la imagen alógica, que acerca o sintetiza dos o más realidades aparentemente inconexas o alejadas entre sí, cuya relación está, más que en el plano de las formas, de los colores, de las funciones, de los efectos o de los valores, en el del sentimiento oscuro pero afín que ambas realidades comparadas o aproximadas despiertan en el poeta. Surge la imagen arbitraria, insólita, onírica, que aproxima contrarios, que identifica opuestos y que persigue la creación de una «realidad superior» o suprarrealidad (66).

En el caso de nuestro autor resulta notorio que la imaginación y el material de los sueños son los recursos de los que se vale en *Cinema de los sentidos puros*. Esto explica por qué el lenguaje del libro es, por momentos, alógico. En lo que respecta al

sujeto poético de *Cinema de los sentidos puros*, de acuerdo con lo descrito por Videla, habita en una “realidad superior” compuesta de imágenes de lo más diversas. Peña Barrenechea emplea otros recursos del surrealismo. Videla nombra un rasgo más que está presente en *Cinema de los sentidos puros*:

Otra consecuencia estilística es la supresión, en mayor o menor grado, de los elementos que introducen jerarquización lógica en el lenguaje, signos de puntuación, partículas coordinantes o subordinantes. El ritmo impuesto por el fluir del subconsciente erradica o minimiza también la expresión ceñida a formas estróficas o métricas tradicionales (66).

Este afán por replicar la fluidez de la subconsciencia no solo es producto de las exploraciones expresivas de los surrealistas. Es un indicio del impacto del cine en la literatura. Hay que considerar que la década del veinte es considerada “La Edad de Oro del cine mudo” (Faulstich y Korte, 1995). En esta etapa, “La evolución de lo que ya se llama el ‘séptimo arte’ se produce a un ritmo de vértigo, con el ímpetu de un torbellino. Parece que este arte joven manifiesta un ansia incontenible, una urgencia ineludible de crear” (143). La experimentación con la imagen que significaba el cine resulta estimulante para varios poetas. Cabría concebir que este brío se trasladara a las obras. Francisco Ayala (1949 [1929]) hace patente esta observación en una fecha coincidente con el proceso de redacción de *Cinema de los sentidos puros*: “El cine ha incorporado a nuestro tiempo —o quizá, por el contrario, las ha recibido de él— una vibración, una agilidad, una instantaneidad insospechables antes” (20). La observación de Ayala ofrece una base para afirmar que en esos años existe una especie de trasvase de ímpetu desde el cine a la literatura. De acuerdo con esta lectura, *Cinema de los sentidos puros* podría ser interpretado como una referencia a un estado de ebullición, de desborde, de intensidad, de los sentidos, puesto que esos valores están asociados al cine por entonces. Un “cinema” representaría el espacio, en este caso, textual, en el que uno —es decir, el lector— es testigo de un mundo en

el que lo sensorial, pero también lo intuitivo y lo corpóreo, se sobrepone a lo racional y lógico. Ayala ofrece otra observación sobre el cine y su labor de disección: “Ante su mirada interrogante, el mundo se abre las entrañas en un *harakiri* extremo para hacer florecer cuanto encierra de ágil, veloz, desprendido y espectacular: de cinematográfico” (28-29). Si nos valemos de esta otra interpretación, en la que el cine propicia la revelación de aspectos de la realidad no advertidos antes, *Cinema de los sentidos puros* vendría a ser ese espacio en el que los sentidos son re-descubiertos y son explorados como si recién se los conociera. En muchos de los poemas del libro coexisten diferentes tiempos y espacios. Aquí el cine también propició el surgimiento de un nuevo modo de comprender la composición de un texto poético. El surrealismo encontró en este recurso un medio para explorar sus ideas. Faulstich y Korte escriben al respecto: “Ballets mecánicos, composiciones cubistas, espejos deformantes, líneas, siluetas, conchas y clérigos, perros andaluces y asnos muertos sobre pianos de cola, materializan los sueños más insensatos de los surrealistas” (143). Jorge Basadre (2003 [1928]), prácticamente en la misma época, en el Perú, también señala que el desarrollo del cine es resultado de la repercusión de la máquina en el arte. Si el siglo XX, apunta Basadre, es el siglo de la velocidad, su arte, en referencia al cine, tenía que ser dinámico. Ese medio que se tratará de replicar en la literatura es descrito por el ensayista peruano: “Su inmersión en el tiempo, nos permite la aceleración de procesos lentos y, al mismo tiempo, espaciar el más pequeño gesto y las más huidizas formaciones del movimiento. Su inmersión en el espacio abarca lo microscópico como lo cósmico, incorporando a la vida escénica, por primera vez, a la ciudad, al mar, al cielo, al paisaje, a la molécula. Y así la fantasía tiene inauditas posibilidades de libertad y de orden” (45). Esto permite entender por qué *Cinema de los sentidos puros*, en sus primeras reseñas, fue vinculado con el surrealismo.

Para Edgar O'Hara (1993), la vinculación del libro con el cine es más estrecha y no se reduce a su mera alusión en el título. La lectura de O'Hara se centra en la influencia del cine en la composición de algunos poemarios de la década de 1920 en la poesía en castellano. Dado que su trabajo revisa someramente la obra de Peña Barrenechea, puesto que también incluye en su análisis a los libros *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* del español Rafael Alberti y *Cinco metros de poemas* del peruano Carlos Oquendo de Amat, se ha optado por hacer mención de él recién en esta sección, que gira en torno al cine, y no en la que corresponde a la revisión de la crítica. En todo caso, su observación acerca de nuestro autor es la siguiente: "Peña Barrenechea es uno de los goznes más visibles de la poesía de la época: la relación entre la aventura vanguardista y la sujeción a las formas de la tradición (peninsulares/modernistas)" (76). Recoge, de este modo, una percepción sobre la obra de Peña Barrenechea que anteriormente, en especial por Luis Monguió, ya había sido apuntada. En lo que respecta a los poemas de *Cinema de los sentidos puros*, es así como los describe O'Hara: "Así como en las películas silentes las imágenes estaban acompañadas de un texto/diálogo alusivo, las 29 prosas de Peña Barrenechea parecen ajustarse a guiones o informes de imágenes previas que se hubieran perdido, que no alcanzamos a percibir" (82). Su visión le permite reconocer algunos rasgos del libro como consecuencia de la influencia del cine. La superposición de imágenes es uno de ellos. Por otra parte, O'Hara también decodifica la configuración del sujeto lírico tomando como medios, para dicha tarea, a elementos propios del cine. Un ejemplo de ello es el siguiente pasaje: "Esos mares del subconsciente [propios de la obra de Peña Barrenechea] serán la cámara oscura de la que emanen las transformaciones de un cuerpo y la sensación extraña de unidad y desmembración" (96). Otros aspectos que, desde la perspectiva de O'Hara, sitúan

a *Cinema de los sentidos puros* en los linderos del contexto cinematográfico son el afán por emplear un lenguaje científicista, la agudeza de los sentidos (especialmente el de la vista), y cierto exotismo oriental, salpicado de estilo “hollywoodense”.

Resulta útil, para seguir rastreando los ejes sobre los que se constituyó el poemario, revisar un texto escrito por Peña Barrenechea (1952) a propósito de *Cinema de los sentidos puros*. En su testimonio, revela dos detalles. El primero es que reconoce que el sueño fue el material para su poesía. Para nutrir esa fuente de sensaciones e imágenes, el poeta se nutrió de la lectura de obras de literatura o enciclopedias ilustradas. El segundo detalle es que la base de su formación es prácticamente europea y que no se restringe únicamente a la poesía. Este es el testimonio completo:

A “El Aroma en la Sombra” sucedió “Cinema de los Sentidos Puros”, ese para mí “encantamiento a plena luz”. Subconscientemente creo que signé con los recuerdos de una “Historia del Mar”, que de niño hallé en casa, esta colección. Estaba, sin saberlo, prisionero de sus estampas de mágicos dorados y de vagos azules como los de los esmaltes persas o los de los primitivos venecianos. Y un mundo onírico de jardinería y de fauna me invadiría después a disfrazar mis angustias con sus elementos. Por entonces leía, de noche, en la biblioteca de San Marcos, la “Revista de Occidente”. Fué [sic] una de mis renovadas lecturas de la Universidad. Allí el espíritu de Europa tuvo para mí un nuevo sentido a través de capítulos de Freud, o de las teorías poéticas de Shelley o Novalis recordadas por Marichalar, o del sondeo mallarmeano de Alfonso Reyes, o del “Cementerio marino”, o de la metáfora de Góngora, o de la batalla de André Bretón o de Kafka. ¡Qué sé yo! Todo un mundo en imágenes, en pensamiento y en ternura, que me afirmó en mis sueños y en mi destino. Cuando muchos años después me hallé una tarde frente a las estatuas de las Tullerías pensé que volvían a mí las láminas de una “Historia de los Griegos” que también cautivó mi infancia, como cuando vi representar el teatro de Anouilh, tuve la impresión que de nuevo respiraba a mi lado aquel adolescente de Kafka al que malos dioses metamorfosearon en tarántula (92).

Hay que recordar que para Peña Barrenechea la poesía debía permitir que el lector se asomase al alma del poeta, es decir, que se descubriera —o que se percibiera siquiera— la emoción que motivó la escritura del poema. En este texto comenta que el “mundo onírico” de su poesía “disfraza” sus “angustias” reales. Si se

tiene en cuenta, además, que el sujeto lírico es solo una proyección del autor real, el verbo “disfrazar” no es casual. Alude a la simulación, pero sobre todo a la ficcionalización, a través de la lírica, de las emociones experimentadas en la vida real. En ese caso, *Cinema de los sentidos puros* debe exponer un mundo ficcional en el que el sujeto poético se explora a sí mismo, que lleva a cabo un viaje interior, en el que los sueños constituyen el paisaje de fondo, y que la forma de su prosa y las imágenes presentes en sus poemas son expresión de ese proceso de interiorización.

#### **4.1.2. Zona de angustia: la revelación de la divinidad**

Aunque *Zona de angustia* solo apareció como colección cerrada en la edición de *Obra poética* (1977), algunos de sus textos fueron impresos con anterioridad en revistas locales. De acuerdo con la recopilación de poemas de Peña Barrenechea que Víctor Vich elaboró en 2000, en la que se presenta un recuento con el origen de los poemas que allí figuran, esas publicaciones fueron *Letras*, *Las Moradas*, *Mar del Sur* y *Cultura Peruana*. Esto explica por qué es posible rastrear menciones a *Zona de angustia*, de forma explícita, desde mediados de la década de 1940. En 1946, por ejemplo, en la antología de poesía peruana editada por Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren, uno de los poemas correspondientes a Peña Barrenechea es “Canción de las dos de la tarde”. Al final del texto, luego de la última línea, se señala que pertenece a *Zona de angustia*, el cual se halla, para entonces, “en preparación” (129). Otro ejemplo se encuentra en el primer número de *Las Moradas*, de mayo de 1947. Como parte de la sección “Noticias de los colaboradores”, ubicada al final del ejemplar, se anota lo siguiente acerca de nuestro autor: “ENRIQUE PEÑA anuncia desde Venezuela, donde reside desde hace algunos años, un nuevo libro de poesías: ‘ZONA DE ANGUSTIA’, al que pertenecen los dos

poemas inéditos que nos ha enviado” (105). Los poemas se titulaban “Zona de angustia” y “Soy un caminante”. Estos datos permiten afirmar que la gestación del libro antecede a la fecha y lugar que se apunta en *Obra poética*. En dicha edición, se señala que *Zona de angustia* fue escrito en París, en 1952. Cabe inferir, en todo caso, que el libro fue ultimado en ese momento, pero que sus poemas habían sido escritos desde finales de la década de 1930. No se puede dejar de señalar que en la nota biográfica aparecida en *Las Moradas* se advierte la próxima publicación del poemario, hecho que nunca sucedió.

Otro aspecto que cabe resaltar es la diferencia en el número de poemas entre la versión de *Obra poética* y la recopilación preparada por Vich. En la edición a cargo del autor, *Zona de angustia* se compone de diecinueve textos. Entre los últimos (“Si me voy en un caballo blanco”, “Tú naces de la noche...”, “A Marcel Proust”, “—24 de abril—”, “La sombra azul del pino...” y “El vals”), aparecen poemas que se distinguen de los otros porque no fueron escritos en prosa, sino en verso. Dentro del orden de aparición, estos poemas son numerados con el 11, el 14, el 15, el 16, el 18 y el 19. En la versión de Vich, estos seis textos son separados de *Zona de angustia*, de manera que solo quedan los poemas en prosa. En una nota registrada en su recopilación, Vich comenta su criterio de selección y ordenación de los poemas de Peña Barrenechea: “he respetado aquí la versión ‘original’ de 1931 [en referencia a *Cinema de los sentidos puros*] y lo mismo he hecho con todos los otros poemas de diferentes libros cuando los he podido ubicar en distintas revistas (...) debo decir que aquí el orden en que aparecen sus poemas responde a criterios temáticos y cronológicos que muchas veces no respetan los criterios de dicha edición [*Obra poética*]” (12) . Desde nuestra perspectiva, al acercarnos a los textos excluidos, es cierto que su presencia cuestiona la organicidad y la coherencia del conjunto. La

cuestión formal resulta relevante, mas no es la determinante. El tono de los textos dejados de lado se aparta del de los textos en prosa. Por ello, así como Vich, creemos pertinente no incluirlos en nuestro trabajo de investigación, pues se alejan de la orientación de los poemas en prosa.

Ahora corresponde revisar los episodios en los que la crítica literaria local se ha enfocado, explícitamente o no, en este libro de Peña Barrenechea. Hasta antes de la edición de *Obra poética*, la poesía inédita fue comentada tangencialmente. En el primer capítulo de nuestro trabajo, ya habíamos advertido que Estuardo Núñez (1938) también atendía a la poesía inédita de Peña Barrenechea. En su trabajo, se hace mención de “su poesía posterior”, la escrita tras sus libros publicados, se entiende, en la que se “transparenta una placidez infantil envuelta en delirio de imágenes, en pura liberación de sensibilidad” (1938: 54). Incluso, aunque sin señalar el nombre del libro, se reproduce un poema que terminará siendo incluido en *Zona de angustia*: “¿Nunca visteis mayor alegría en rostro humano, verdad?”. Este poema ocupa, en la versión de Vich, la segunda posición. Otro autor que también se refiere a *Zona de angustia* y que, así como Núñez, no ofrece el título del libro, es Luis Jaime Cisneros (1956). El crítico reconoce la existencia de dos libros inéditos. Podemos inferir que uno es *Secreta forma de la dicha* y el otro es, indudablemente, *Zona de angustia*. El rasgo que reconoce, y que demuestra que se refiere a esta obra, es el de la religiosidad: “Todo va en Peña, o parece ir, hacia un mejor conocimiento de Dios, el dios poético resucitado en el *Animal de fondo* de Juan Ramón [Jiménez]” (528). Sin embargo, no es solo este hecho el que nos permite asegurar que Cisneros alude a *Zona de angustia*. Líneas más adelante anota: “Hoy recogen las revistas estas nuevas formas de su poesía” (529) y luego cita fragmentos de dos poemas que, con ligeras variantes, serán incluidos en el libro. En el primer fragmento, se alternan los versos con la prosa:

Sálvame mar; es tuyo mi destino!  
Tuya mi alma que huye de la hoguera,  
Sálvame con tu ira en primavera,  
odio o amor; tu solo remolino.

Sálvame mar de todo lo creado,  
llévame a tu silencio iluminado  
al olvido de todos los amores.

No. No soy el náufrago. Grito de felicidad y se decora con florecillas el aire.

El mar es una cabellera dorada.  
Unos ojos de diamante.  
El seguro vuelo de la rosa dentro de un anillo de silencio  
Una azul y amistosa sonrisa.  
Mi mar (529)

La versión final, incluida en *Obra poética* y recogida por Vich, y que ocupa la décima posición, solo mantiene parte de una línea (“Grito de felicidad y se decora con florecillas el aire.”), con la que se inicia el poema, y convierte en prosa algunos versos (“El mar es una cabellera dorada. Una sombra de diamantes. Una sonrisa apenas.” y “O el seguro vuelo de la rosa dentro de un anillo de silencio.”) con los que concluye el poema. En el segundo fragmento, el texto en prosa recoge partes del primer poema del libro: “Soy el caminante”. Comparado con la versión recogida por Vich, advertimos cambios muy puntuales, como la eliminación de un par de términos y la sustitución de una preposición por otra. Resulta evidente, al encontrar estos cambios entre verso y prosa de sus textos, que Peña Barrenechea aún estaba buscando la forma idónea para expresarse. No se trataba, por lo tanto, de un aspecto que ya había definido. Cisneros concluye su análisis sobre la poesía inédita de Peña Barrenechea con las siguientes palabras: “El poeta no ha cambiado. Sigue ahora, camino de la revelación, su Kempis en la mano, con su poesía recortada, apretada, entre paréntesis. Poesía abierta” (529). La alusión a Tomás de Kempis, religioso germánico del siglo XV, conocido por escribir *Imitación de Cristo*, pretende incidir en el rasgo más notorio, a

ojos de Cisneros, en la poesía inédita de Peña Barrenechea: el acercamiento a la religión, el encuentro con la divinidad.

Luego de la aparición de *Obra poética*, los comentarios de los críticos acerca de la poesía inédita de Peña Barrenechea se incrementaron ligeramente. No obstante, en comparación con las intervenciones de Núñez y Cisneros, resultaron muy puntuales, sin intención de profundizar o de explayarse, sino, más bien, de solo valorar. Javier Sologuren (1984) señala que en los poemas de *Zona de angustia* se descubren las inquietudes que sobrecogen al poeta. Por eso, afirma: “La soledad lo conduce a dialogar con lo invisible, a interrogarse por la realidad y el sentido de la existencia, a elevar su plegaria” (2). Resulta notorio que su percepción coincide con la de Núñez y Cisneros. El factor religioso no puede ser ignorado. Emilio Adolfo Westphalen (1984) y José Alvarado Sánchez (1984) tienen en cuenta a *Zona de angustia* cuando les toca referirse a la poesía de Peña Barrenechea. Para Westphalen, el poema inicial del libro (“Soy el caminante...”), el mismo que fue publicado en *Las Moradas*, en 1947, representa la actitud vital del poeta. Para Alvarado, en cambio, *Zona de angustia* es el libro en el que se da una armonía entre los contrarios, como consecuencia del encuentro entre la infancia y el destino. Por su parte, Ricardo Silva Santisteban (1984) vuelve a enfocarse en el factor religioso de *Zona de angustia*. Desde su lectura, el protagonista “se prosterna ante su Dios con el gesto amplio y humilde de quien padece y clamoorea religiosos salmos” (10). Para Silva Santisteban, este “hálito místico” se conjuga con el sentimiento de soledad tan recurrente en la poesía de Peña Barrenechea. Un último crítico que prestó atención a *Zona de angustia* fue Augusto Tamayo Vargas (1986). Su acercamiento, igual de valorativo que los otros, resalta ciertas cualidades de la escritura de Peña Barrenechea, pero no pasa más allá de ser una descripción somera. Resulta notorio

que en la mayoría de lecturas llevadas a cabo por los críticos acerca de *Zona de angustia* se ha identificado a la comunicación con lo divino como el aspecto más resaltante. Sin embargo, aparte de la religiosidad, el otro rasgo que se resalta del libro, solo que no se lo hace tan explícito como el de la religiosidad, es la comunicación que entabla el poeta consigo mismo, por lo que sus poemas adquieren un tono ciertamente confesional. Sologuren nombra a este aspecto como un “interrogarse por la realidad”, en tanto que Westphalen afirma que un poema como “Soy el caminante...”, el primero del libro, evidencia de manera alegórica la “actitud vital” del poeta.

El sujeto poético de *Zona de angustia* entabla un diálogo —o al menos eso intenta— con la divinidad. De acuerdo con los conceptos de García-Alendete (2009), se produce en esos poemas del libro un *momento subjetivo* de la experiencia religiosa. En las siguientes líneas se presenta la definición de esta categoría: “[En el momento subjetivo] la religiosidad adquiere el carácter de una experiencia personal de encuentro, de ‘cita’ con aquel ‘totalmente otro’, con ‘lo sagrado’, con el ‘misterio’. Experiencia que, integrada en la propia estructura personal, deviene verdadera actitud, transformación del acto de experiencia al hábito” (118). En el momento subjetivo, lo “totalmente otro” mantiene su condición oculta, a pesar de que se autorevela al individuo. Si bien esta entidad trascendente no puede ser abarcada ni conocida plenamente por la conciencia humana, según lo que apunta García-Alendete, esto no impide que este momento sea experimentado como un encuentro personal, entre un tú y un yo. Este tipo de situación se presenta en los poemas de *Zona de angustia*. El sujeto poético se dirige a la divinidad como si se tratara de otro sujeto, pese a la magnitud de su ser. Tras este encuentro, el individuo parece comprender la realidad de una nueva manera. El investigador español señala,

además, que toda experiencia religiosa es una experiencia de apertura para el individuo. La religiosidad del ser humano ocurre porque necesita dotarse de sentido a sí mismo, así como a su existencia y a su mundo. Con respecto a la experiencia religiosa, García-Alendete indica que se caracteriza por dos rasgos fundamentales: la existencia de una distancia entre el individuo y la divinidad, y la adaptación de la percepción íntima como un modo de comunicación entre ambos. Acerca del primer rasgo, anota lo siguiente:

Esta relación es vivenciada desde la distancia y la diferencia ontológica y la imposibilidad de acotación a esquemas racionales y fórmulas lingüísticas. La experiencia religiosa supone el acceso a un modo radicalmente original e irreductible, caracterizado por el reconocimiento y la vivencia profunda y convencida de la trascendencia, de hallarse ante una presencia, la presencia de “lo sagrado”, “la experiencia” (119).

Para el individuo su relación con la divinidad resulta verídica pese a que no tiene pruebas certeras más que lo vivido por su propio ser. Este convencimiento se sostiene en la percepción del individuo y lo termina por sobrepasar. Es por medio de este suceso que se logra establecer una suerte de comunicación con la divinidad. García-Alendete afirma que debido a la percepción íntima:

Se da una percepción íntima de Dios, de su presencia y efectos. La experiencia religiosa es vivenciada con carácter de intimidad, de apelación estrictamente personal, de presencialidad y efectividad. Asimismo, se produce una vivencia profunda de la unificación total de la persona y de integración absoluta. La experiencia religiosa provee a la persona de un sentimiento de unidad y totalidad pero también de “ser” con carácter completo y con plenitud (120).

Como se observa, el encuentro con la divinidad exige una entrega total de parte del individuo. Solo así es capaz de experimentar un evento tan singular y que supera lo ordinario y lo anecdótico de la vida cotidiana. Se trata de una situación cargada de fuerza vivencial para el individuo. Al ocurrir de un modo que solo concierne al sujeto que lo siente, la experiencia religiosa puede ser emparentada con un viaje de exploración interior. Sin embargo, la diferencia radica en que el sujeto, conforme se

hunde en sí mismo, sale de sí hacia el mundo, hacia la divinidad. En los poemas de *Zona de angustia*, si nos ceñimos a lo expuesto por García-Alendete, el yo lírico recurre a su dios para encontrar consuelo, frente al sufrimiento propio y de los demás hombres, pero también para encontrarle un sentido al mundo que ha caído en desgracia ante sus ojos. No obstante, en los poemas de Peña Barrenechea, la divinidad habrá de callar ante el pesar del sujeto poético. Es un tiempo de crisis.

Es, precisamente, este escenario el que permite vincular la experiencia religiosa del protagonista de *Zona de angustia* con la confesión. El silencio de dios no niega su existencia ni su presencia ante el sujeto poético, puesto que este se halla convencido de ello. Sin embargo, esa falta de respuesta no hace más que reafirmar la condición solitaria del yo lírico. María Zambrano (2001 [1943]) brinda una definición de la confesión que permite advertir una dimensión distinta de lo experimentado por el sujeto poético: “La Confesión es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal. No son sus sentimientos, ni sus anhelos siquiera, ni aun sus esperanzas; son sencillamente sus conatos de ser. Es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión” (29). El silencio de la divinidad es, en realidad, una oportunidad para propiciar el autodescubrimiento del individuo. Zambrano agrega que la confesión surge en tiempos de crisis, ya sea por circunstancias individuales como por circunstancias históricas, tales como la humillación, el rencor o el peso de la existencia. Es evidente que en *Zona de angustia* se presenta este último hecho. Es así como la confesión se revela cuando ocurre cualquiera de estas dos situaciones: la confusión o la dispersión. La confesión desemboca en dos eventos, por un lado, la huida de sí del individuo, por el otro, la búsqueda de un soporte. La desesperación juega un rol determinante: “[la huida de sí mismo] Parte de una desesperación. Su

respuesta es como el de toda salida, una esperanza y una decepción; la desesperación es de lo que se es, la esperanza es de que algo que todavía no se tiene aparezca” (33). La confesión es, según lo que plantea Zambrano, el descubrimiento de la interioridad. Pero también, y esto es lo que se detecta en los poemas de *Zona de angustia*, es la búsqueda de unidad, es el reconocimiento de la fragmentariedad del individuo:

Mas también se manifiesta en la Confesión el carácter fragmentario de toda vida, el que todo hombre se sienta a sí mismo como trozo incompleto, esbozo nada más; trozo de sí mismo, fragmento. Y al salir, busca abrir sus límites, traspasarlos y encontrar, más allá de dios, su unidad acabada. Espera, como el que se queja, ser escuchado; espera que al expresar su tiempo seccione su figura; adquirir, por fin, la integridad que le falta, su total figura (37)

Con este pasaje se reafirma lo anotado líneas atrás: en *Zona de angustia*, el silencio de la divinidad propicia la revelación del desencanto —de la desesperación y de la desesperanza— del sujeto poético.

Hay que tener en cuenta el testimonio que Peña Barrenechea (1952) ofreció acerca de *Zona de angustia*. Si lo comparamos con el que escribió acerca de *Cinema de los sentidos puros*, notaremos que para su poemario de factura vanguardista la información contenida en los libros sirvió como material de insumo para sus sueños, mientras que para su poemario de hálito religioso los libros quedan en un segundo plano, sustituidos por otros elementos de la realidad. Se revela, así, otra actitud de parte del poeta. No deja de ser llamativo, también, el contraste entre su aislamiento de la sociedad y el que conciba la poesía como un mensaje de amor universal:

Tanto como en los libros he leído en los paisajes, en las cosas humildes, en los rostros y en las almas. Cuando empecé a viajar, cuando dejé la casa paterna y los hermanos, me pareció que se desprendía de aquélla el niño que Marceline vió [sic] desde su ventana apartarse por primera vez cuando partió para la escuela: “¿Qué van a hacer, Dios mío, con el candor de mi hijo?”.

Las colinas azules, el bosque, el mar, los arcaicos rincones o las grandes arterias urbanas en su más moderno sentido, ceden al evocar una sonrisa, una palabra, un diálogo o un silencio.

Me mezclé en la feria del mundo sin distinción de rangos y, contradictoriamente, creo que supe interpretar el aforismo de Hoebel de que “Vivir es estar completamente sólo”.

Alguna vez dije que siento la poesía como un imponderable amor hacia todo y también como un misterioso designio de soledad. Mensaje de amor universal y, al mismo tiempo, deambular de un niño que se internara, cada vez más en una mansión desierta. (93)

Si se considera lo dicho acerca de la experiencia religiosa, es decir, que es un acto de apertura, el testimonio enfatiza en que *Zona de angustia* es el poemario de la apertura, precisamente. El sujeto poético sale de sí y contempla el dolor presente en el mundo y en quienes lo habitan. Recurre a su dios para enfrentar esa desolación, se entrega a él. Sin embargo, no recibe consuelo alguno, tan solo indiferencia. Esta situación propicia el desamparo que experimenta el sujeto poético. Por esta razón, el nombre del poemario, *Zona de angustia*, resultaría más comprensible. Así como en *Cinema de los sentidos puros*, el yo lírico mantiene una direccionalidad, solo que esta vez es hacia afuera. A través de su prosa y de sus figuras se revela el proceso de exteriorización del sujeto poético y su quiebre con su dios.

#### **4.2. Campo figurativo de *Cinema de los sentidos puros* y *Zona de angustia***

En esta sección, procederemos a interpretar los poemas seleccionados por cada libro. En primer lugar, por un criterio meramente cronológico, comenzaremos con los textos de *Cinema de los sentidos puros*. Luego, seguiremos con los de *Zona de angustia*.

#### 4.2.1. Lectura interpretativa de *Cinema de los sentidos puros*

Los cuatro poemas por analizar son “Aún no he nacido...”, “Presencio esta guerra...”, “En esta soledad...” y “La luz es una flor”. Una vez que cada poema haya sido interpretado, se realizará un breve balance a partir de la información recogida.

El primer poema en ser analizado es “Aún no he nacido...”:

1.

Aún no he nacido. Esto que estáis viendo es un truco, Aben-Ad-Mar y sus mil palomas de las mangas de nube y oro.

Madre no va a creer nunca y va a llorar. Va a llorar.

He estado cerca de sus ojos. Me he enraizado a su angustia y a su risa, pero es la verdad, amigos, que no he nacido.

¡Hasta qué perfecta soledad el mar es mar y la nave, nave!

Pero yo os digo que es truco, y vais a estar amarrando inútilmente la vista horas y siglos a la nave y al mar.

Estoy mintiendo. Crece la lejanía, crece en mis diez dedos, y soy una tarántula deforme que me asfixio y me gozo.

He dicho: “Está perdido”. Miento. He dicho: “está perdido”. Estoy mintiendo. He arrancado el secreto de la gacela ciega; de la lluvia albísima, en el jardín lejano de las cítaras. Oído. La música de lo perdido envuelve el mundo. Hace el mundo. Hace la soledad. Hace crecer la soledad por mis cabellos.

No. Estoy mintiendo. Tremenda exactitud. Ciencia definitiva de asombro y de tristeza, par a par, certeza a certeza, júbilo a júbilo.

El sujeto lírico es el eje del poema. Sus acciones y sus palabras construyen el poema. De no ser por el hecho de que se dirige a un grupo, a cuyos miembros llama “amigos”, y de no ser por la referencia a la madre, podría creerse que se halla solo, puesto que nunca recibe respuesta de sus interlocutores. Es más, es él mismo quien se responde, así como es él mismo quien se contradice. No deja de ser llamativo que niegue su propio nacimiento, además de la veracidad de sus palabras. Incluso, les

afirma a sus interlocutores que lo que ven (¿el propio poema?, ¿alguna escena invisible a los ojos del lector?) “es un truco”. No existen certezas en los eventos que, de una u otra manera, lo obligan a relacionarse con los demás. Negar su nacimiento es una manera de cortar lazos con su madre. De igual forma, asegurar que todo lo que dice es mentira es una manera de sabotear la comunicación con los otros. Todo esto ocurre durante los cinco primeros segmentos, los cuales se asemejan a versículos, debido a su extensión. En los tres siguientes segmentos, el sujeto poético reitera, en más de una ocasión, que miente. Sin embargo, a diferencia de los cinco primeros segmentos del poema, en estos tres el protagonista se hunde en las diversas sinestesias que experimenta. Comienza por describir lo que ocurre con su cuerpo, el cual pasa a ser el escenario de las transformaciones más delirantes. La alusión a los dedos, en los que ha crecido “la lejanía”, le permite referirse, inmediatamente después, a la criatura en que se ha convertido: “soy una tarántula deforme que me asfixio y me gozo”. Consideremos que este animal se caracteriza por valerse de su telaraña, es decir, una sustancia que proviene de su interior, para construir su refugio, pero también para capturar su alimento. Cabría pensar al creador, como lo es el sujeto poético, obligado a usar su obra como refugio ante el mundo. A continuación, la continua negación de sus propias palabras (“Miento (...) Estoy mintiendo”), en la que incurre el protagonista, incide en que la claridad de su lenguaje desaparezca. Las imágenes que aparecen se amparan en elementos de la naturaleza (una gacela, la lluvia, un jardín). Por los epítetos que son empleados, resulta notorio que estos elementos no son fácilmente accesibles. Siempre hay un atributo (su condición secreta, su coloración, su lejanía) que los vuelve singulares. Hay un tránsito de la realidad exterior a la interior. Por ello, solo el poeta es capaz de percibir “la música de lo perdido [que] envuelve el mundo”. Lo notorio de esta música es que crea un mundo

de soledad. Ese espacio surge desde el interior del protagonista, quien dice que la soledad crece “por mis cabellos”, como si se tratara de una extensión física más de su organismo. Finalmente, la incoherencia del lenguaje (“No. Estoy mintiendo. Tremenda exactitud”) deriva en una forma de revelación para el sujeto poético. Encerrado en su propio mundo, sea este su cuerpo o sus sensaciones, encuentra lo que en el exterior se había extraviado: “Ciencia definitiva de asombro y de tristeza, par a par, certeza a certeza, júbilo a júbilo”. Aunque el poeta acaba incomunicado, queda deslumbrado por la verdad que escondía en sí mismo. El poema puede ser dividido en dos secciones: una, conformada por los primeros cinco segmentos; y otra, por los tres últimos. Una es la realidad exterior, representada por los amigos y la madre, otra es la realidad interior, simbolizada en el paso a tarántula del protagonista, así como por la capacidad de percibir “la música de lo perdido”. El protagonista se aparta de la falsedad de la realidad exterior (el “truco”) para hallar certeza y júbilo en su interior. En ese sentido, el poema es una suerte de bitácora del tránsito del poeta de una realidad a otra.

El segundo poema en ser interpretado es “Presencio esta guerra...”:

13.

Presencio esta guerra. Gozo. Los reyes, en atmósfera de atormentados lirios. La alegría furiosa de las flautas destrozando con sus dientes, la flora del mundo.

Aquí invento tuerca de alegría. Aquí mi cráneo, en la anatomía animada de mi instinto, cuando puedo detener el camino de las nubes con mis manos gorilas, cuando puedo comer de la tierra más sucia y alimentar con mi angustia toda esa zoología del sueño: las flautas, con sus cuernos dorados; el arpa, de cola de faisán; la naranja, con alas de paloma.

He penado siglos y siglos para ambular ahora libre por mi mundo, para coser con hilos de lluvia el desgarrado traje de los limoneros, para deciros: ¡Gozad! ¡Alegraos de esta vida, que es mía!

Así como en el anterior poema, en este caso, nuevamente el sujeto poético es el eje del texto. El poema se divide en tres segmentos. Los de los extremos, al principio y al final, son más cortos que el del medio. En cualquiera de los segmentos, se nota la alternancia de oraciones y frases. En el primer segmento, se reafirma la existencia del sujeto poético. Su presencia es el principio del mundo. A continuación, aparece el término “Gozo”. Así como puede referirse al sustantivo con el que se nombra a la intensidad de los sentidos, también puede tratarse del verbo conjugado en primera persona del presente. Ambas alternativas permiten realizar una lectura en la que detrás de esa palabra, en todo caso, se oculta la sensación placentera en sí misma, sea como un evento universal o sea como una específica acción ejecutada por el protagonista. El segmento termina con la llegada de unos personajes como los reyes, que luego serán sucedidos, en la trama del poema, por unas flautas sobrenaturales. Resulta notorio que existe una direccionalidad en este primer segmento, desde el sujeto hacia el mundo exterior, hacia un mundo soñado o imaginado. La guerra es escenificada por los reyes y las flautas. El segmento es una figuración de una escena puntual de dicha guerra. Una emoción tan intensa, retratada con un oxímoron (“alegría furiosa”) por el poeta, se apodera de los objetos y atenta contra los más poderosos. La naturaleza (“los atormentados lirios”, “la flora del mundo”) es sometida por esta emoción. Desde la perspectiva del sujeto poético, cabría descifrar al “Gozo” como la realización de un evento particular. En cambio, desde la perspectiva de la “guerra”, el “Gozo” es la intensidad de las emociones que motiva la rebelión de las cosas. Ahora bien, no son cualquier objeto, son “flautas destrozando con sus dientes”. Son instrumentos de creación, en este caso, musical. El primer segmento es, entonces, la puesta en escena del mundo que habita el poeta. Un mundo en el que sus emociones —que motivan su actividad creadora— son tan intensas que pueden intervenir en el

mundo exterior. El segundo segmento es más nutrido en imágenes. El sujeto poético describe el mundo que crea desde sus emociones. En este mundo de su invención, mundo interior, por lo tanto, su cuerpo se conjuga con el entorno, se puede transformar en otras criaturas, incluso, soporta los padecimientos más extremos. Así como quedó evidenciado en el segmento previo, aquí también una emoción intensa (propia del hablante lírico) es la que ocupa un rol preponderante sobre el resto: “[puedo] alimentar con mi angustia toda esa zoología del sueño”. Las flautas surgen otra vez. Aunque ahora son parte del sueño. Las acompañan un arpa y una naranja. Sus atributos son sugeridos con las partes nombradas de animales (cuernos dorados, cola de faisán, alas de paloma). En este mundo interior, la imaginación del sujeto creador se vuelve una realidad palpable y pronunciable. El último segmento es una declaración del poeta a propósito del mundo que ha creado y que habita: “He penado siglos y siglos para ambular ahora libre por mi mundo”. Sus atributos como creador, efectivos en ese mundo suyo, le permiten “coser con hilos de lluvia el desgarrado traje de los limoneros”. El limonero, como antes los lirios o la flora del mundo, es una víctima más de la erupción de las emociones. El poeta, consciente de esta situación, dedica un momento a resarcir lo quebrado. Cabría leer este poema como una genuina arte poética. Se trata de una descripción, por parte del poeta, encarnado en su protagonista, de la naturaleza del mundo (onírico) que habita sus poemas, que toma cuerpo gracias a la escritura. En ese mundo, son sus emociones un aspecto cuya magnitud es mayor, en comparación con la que tienen en el mundo exterior, donde suelen ser relegadas o vulneradas. Esto permite comprender la exaltación placentera que lo invade y que le hace exclamar: “¡Gozad! ¡Alegraos de esta vida, que es mía!”. El poeta, casi como un cronista del Nuevo Mundo, comparte con sus lectores la geografía íntima de su poesía.

El siguiente poema en ser analizado es “En esta soledad...”:

20.

En esta soledad, es esta dulce alegría de soledad, un animal que muerde nieblas, que está contento de su recuerdo.

Una flor. Una mano en el aire que escribe nubes. En esta soledad.

A la orilla de este sueño llegan las flores de los mares antiguos. Una tiene la alegría de tus ojos y crece como una espuma de oro.

En esta soledad, nazco y envejezco; tengo mil años y me piso las barbas.

Rabia de gorila salvaje, clavo mis uñas en las paredes de tu ausencia.

Estas son las manos brutas y velludas sin tacto. Estos son los ojos asombrados de la anunciación.

Me curvo como un animal de museo, con escamas, sin sexo, asqueroso.

En esta soledad, me arrastro y dejo babas.

En esta soledad, a veces soy también un hilo de lluvia, un pequeño ascender, un trébol.

Pienso en el rapto de la flor por los ángeles bárbaros.

Yo desespero, amigo, de esta soledad. Yo estoy contento, amigo, de esta soledad.

Si se continúa con la lectura propuesta en los dos poemas anteriores, “En esta soledad...” continúa siendo la descripción, ahora más detallada, del mundo que ha creado el sujeto poético en su interior. De nuevo, una emoción es el factor determinante en la realidad de este mundo interior. Este poema consta de once segmentos que, debido a su concisión, muchos de ellos deberían ser considerados, sin duda alguna, como versos. Para nuestra lectura, obviaremos esta condición, puesto que no resulta un elemento que altere el tono del conjunto. Los tres primeros segmentos coinciden en aludir a fenómenos meteorológicos (nieblas, nubes) o

accidentes geográficos (orilla). Se configura el espacio a partir de las palabras que enuncia el sujeto poético. Cabe, por lo tanto, concebirlo como un genuino creador de su mundo interior. Las emociones que predominan (“dulce alegría”, “un animal que muere” “que está contento”) se asocian a la soledad en la que se halla el protagonista. Podemos advertir sensaciones contradictorias, pero que en este espacio coexisten o se confunden entre sí. No resulta incoherente identificar al sujeto poético con el animal mencionado. De esta manera se describe a sí mismo el poeta. Luego centra su atención en su entorno. Por eso hace mención a una flor que es “Una mano en el aire” y “que escribe nubes”. También se refiere a “las flores de los mares antiguos”, es decir, los recuerdos. Uno de esos recuerdos es “la alegría de tus ojos” del amante ausente. Su relevancia se revela con la imagen siguiente: “crece como una espuma de oro”. Los siguientes cuatro segmentos son utilizados por el sujeto poético para revelar lo que ocurre con sus emociones, al parecer estimulados por la llegada de un recuerdo. Es así como el poeta, para dotar de mayor densidad a sus emociones, afirma que “En esta soledad (...) tengo mil años y me piso las barbas”. Luego, remarca la intensidad de su nostalgia: “Rabia de gorila salvaje, clavo mis uñas en las paredes de tu ausencia”. El gorila salvaje simboliza la intensidad de sus emociones. Los dos segmentos siguientes se centran en la exploración del cuerpo (manos, ojos, escamas, sexo). La mirada sobre la criatura en la que se ha proyectado el ardor de la nostalgia termina siendo negativa: “las manos brutas y velludas sin tacto”, “como un animal de museo, con escamas, sin sexo, asqueroso”. Los cuatro últimos segmentos describen un estado distinto, menos exaltado del protagonista. Hay resignación, así como hay sencillez. Se evidencia, de nuevo, que su creación no tiene barreras en este mundo. Por ello, el sujeto poético puede ser “también un hilo de lluvia, un pequeño ascender, un trébol”. Los tres elementos son más compactos,

pero también son más frágiles. La contradicción que experimenta, más que una anomalía o un perjurio, se trata de un estado más. Es por esta razón que coincidan en la misma línea “Yo desespero, amigo, de esta soledad. Yo estoy contento, amigo, de esta soledad”. El poeta, otra vez, revela cuál es la naturaleza, cuáles son los atributos, de su mundo interior. El poema “En esta soledad...” es un registro de los vaivenes emocionales del sujeto poético. Las tres secciones de las que se compone evidencian distintos estados: la calma, primero, la desesperación, segundo, y la resignación, por último.

El último poema en ser revisado es “La luz es una flor...”:

21.

La luz es una flor, una flor triste para la fiesta lívida del mar.

Tú estás enredada en esta hora, claro clavel de sueño. Tú eres el límite último donde la carne asciende al cielo, al ritmo sencillo, transparentada en la alegría de Dios.

Yo encanezco en esta soledad y trago nieblas.

Rabia oscura. Desgarrar alas de ángeles en la memoria, para ascender lo horrible ilimitado.

Ya es tiempo del asombro, y no este hurgar a escondidas del cielo.

Ya es tiempo de besar sumisamente las manos azules de la madre, y no este demoler la torre de aroma y agua de la infancia; y no esta rebelión que me acerca y me aleja, y me devuelve en grito y locura.

Aquí vuelvo a decir mi pena. Perduro. Y canto con angustia, con calor de sal en los labios tajantes, gozoso en primera intención, en plano de esperanza.

En este caso, el sujeto poético enuncia la realidad de su mundo interior. Se nota que las lógicas y dinámicas del mundo onírico se encuentran presentes también aquí. Por eso, “La luz es una flor, una flor triste para la fiesta lívida del mar”. Los saltos de la energía a la materia y de la materia a la emoción revelan estos aspectos. La

diferencia de “La luz es una flor...” con los otros poemas revisados es que la referencia a una amante es más explícita, puesto que el protagonista se dirige directamente a su interlocutora: “Tú estás enredada en esta hora, claro clavel del sueño. Tú eres el límite último donde la carne asciende al cielo (...) transparentada en la alegría de Dios”. La mención a la divinidad no hace más que evidenciar el sentimiento de religiosidad que posee el poeta. Estos dos primeros segmentos, de los siete que componen el poema, pueden ser asociados con los dos siguientes, ya que es posible percibir una atmósfera de pesar en ellos. Si en el primer segmento, la luz es una flor “triste”, en el tercero el protagonista exclama: “Yo encanezco en esta soledad y trago nieblas”, mientras que en el cuarto él siente “Rabia oscura”, desgarrar “alas de ángeles en la memoria”, y espera acceder a “lo horrible ilimitado”. Los segmentos quinto y sexto se los ha construido con una misma fórmula inicial: “Ya es tiempo de...”. Se trata de una declaración de principios del sujeto poético. Contrapone lo vivido hasta entonces y las nuevas experiencias, mucho más benéficas, que ofrece este tiempo presente. El asombro se opone al “hurgar a escondidas del cielo”. El besar sumisamente a la madre se opone a demoler la torre de la infancia. El besar a la madre también se contrapone, de acuerdo con lo que propone el sujeto poético, con una rebelión que, señala, “me acerca y me aleja, y me devuelve en grito y locura”. La sumisión del amor a la madre procura calmar el sufrimiento sentido previamente por el sujeto poético. El último segmento revela la condición en la que se halla el poeta dentro de su mundo onírico. Ese “aquí” que nombra es el “aquí” del poema. Es decir, el territorio del mundo interior es el mismo de cada poema. Solo accedemos a este mundo por medio de lo que el poeta nos comparte con sus palabras. Las emociones, aunque opuestas, dejan al descubierto su poder. Por un lado, siente pena y canta con angustia, pero, por otro, se halla “gozoso en primera intención, en plano de

esperanza”. Pese a su soledad, el sujeto creador no pierde la esperanza de deshacerse de ella. Se reconoce, entonces, tres secciones en este poema. La primera que reúne los cuatro primeros segmentos. La segunda que agrupa los segmentos quinto y sexto, y la tercera que es solo el séptimo segmento. El poema reproduce los picos y las depresiones emocionales ante los que se halla sometido el sujeto creador. Sin embargo, pese a que no se alcanza un estado de felicidad o placer duradero, se encuentra una salida: una esperanza. El deslumbramiento, suscitado por el proceso de interiorización, se concreta, pero no necesariamente con algo benéfico.

#### **4.2.2. Lectura interpretativa de *Zona de angustia***

Los cuatro poemas que hemos elegido para analizar son “Soy el caminante...”, “Ya no es tu ángel terrible...”, “Quiero, Señor, hundir mi rostro...” y “Canción de las dos de la tarde”. Luego de mostrar cada poema, procederemos a interpretarlos. Al final, se ofrecerá un breve balance con la información obtenida.

El primer poema en ser analizado es “Soy el caminante...”:

1.

Soy el caminante. Podría haber dicho: el vagabundo; pero en verdad, no me gusta esa palabra. Tampoco, el peregrino.

Para el caminante todo el mundo le es eso: camino. El vagabundo se interna en el bosque y acaba por perderse. O en el mar y el remolino como a un pez, se lo engulle. Y el final del peregrino es llegar a una posada en la que un ángel le sirve miel y frutas. Es su premio. En cambio, si digo el caminante, sé que estoy a cada momento avizorando, fatigándome, venciendo al pez y al tifón, deambulando aún por el sueño, cuando todos creen que reposo.

Nunca hice programas para la alegría y cuando alguna vez me sorprendió un instante de júbilo supe decir: Yo no pedí esta hora ni este paisaje a Dios, menos iba a pedírsela a los hombres.

Dialogué, sí, con los grandes silencios: con el de la medianoche y con el más intenso y misterioso aún: el de la una del día, cuando están paralizadas

las fábricas cuando el obrero come, sudoroso todavía, jadeante el negro pan y sorbe, con silbidos, la sopa que hierve en la marmita.

—¡Imaginad lo que he visto! Alcancé a oír las palabras de los sibaritas y no cambio un adarme de su gozo con el momento aquel en que vi a un muchacho en un presidio arrastrarse hacia un grifo y beber ávidamente de él, a escondidas, cuando el sol acuchilleaba su carne.—

Toda mi vida no ha sido hasta ahora sino tránsito. Puente tendido a la esperanza. No para mí; para los otros. Dicha; no para mí, para aquél el del grifo, o para el que incendió la casa cuando dormían la madre y los hermanos; o para el que nubló los ojos de la gacela; o para el mendigo que regresa a su sótano vacía la escudilla.

Toda mi vida no ha sido hasta ahora sino eso: tránsito. Y afán de ver. Y de asombrarme.

El poema “Soy el caminante” se divide en siete segmentos. Cada uno de ellos se compone de un número distinto de enunciados, los cuales no necesariamente respetan, en todos los casos, la gramática castellana. Es así como podemos encontrar frases y oraciones intercaladas. Debido al objetivo de nuestro trabajo, nos centraremos en la figura del sujeto lírico. A partir de su disposición en el poema, podremos descifrar los textos. Así pues, en el primer segmento del poema, el sujeto lírico establece su condición, distinguiéndola de otras. Por un lado, se halla el ser caminante, que es como se reconoce a sí mismo el protagonista, mientras que, por otro, se ubican el ser vagabundo y el ser peregrino. En el segundo segmento, justifica esta diferenciación: comparado con el vagabundo y el peregrino, el caminante no se puede extraviar en sus recorridos, pues sus recorridos no tienen un fin definido. El caminante se mantiene en ruta constante. Ese es su verdadero fin. Es aquí cuando el sujeto lírico indica, siempre en un tono confesional, las acciones que caracterizan a un caminante como él: avizora, se fatiga, deambula. Los cuatro segmentos siguientes, compuestos de las escenas más diversas, ayudan a delinear el perfil del poeta como

caminante. Pone en evidencia su autonomía frente a los demás hombres y frente a Dios. Es, por ello, un ser solitario. En estos segmentos es posible reconocer otros rasgos del poeta: la trascendencia de sus sentidos para captar la realidad, así como su sacrificio, y el sentimiento de misericordia que lo posee, por los otros. Esto explica por qué es capaz de dialogar “con los grandes silencios” o de advertir el sudor y los jadeos del obrero. Es también por esta percepción que puede ver y oír a los sibaritas, así como detectar la avidez del muchacho presidiario por el agua y la inclemencia del sol sobre ese mismo muchacho. Su misericordia, nutrida por su sensibilidad, le permite transmitir esperanza y dicha a los que sufren, ya sean culpables de sus actos (como aquel “que incendió la casa cuando dormían la madre y los hermanos” o ese que “nubló los ojos de la gacela”) o sean víctimas de ellos (como “el mendigo que regresa a su sótano vacía la escudilla”). En el último segmento se revela la concepción de vida que sostiene al sujeto lírico: “Toda mi vida no ha sido hasta ahora sino eso: tránsito. Y afán de ver. Y de asombrarme”. El poema entero es resumido en esta línea. Nuevamente se sitúa en una posición preponderante a la sensibilidad del poeta, tanto en lo asociado a sus sentidos (“afán de ver”) como a su estado de ánimo (“[afán] de asombrarme”). Considerando que es el texto que abre el libro, cabe descifrarlo como la carta de presentación del sujeto lírico. Lo llamativo es que no necesita enfocarse demasiado en sí mismo. Opta, más bien, en emplear su percepción de los demás para que, a partir de ella, revele su propia naturaleza. Resulta evidente, por lo tanto, que hay un primer movimiento, uno de exteriorización, puesto que sale de sí y se fija en los otros personajes nombrados. También hay un segundo movimiento, una vez que encuentra a los otros: es de asombro, de conmoción ante lo que se le revela. Podemos dividir al poema en tres secciones: los dos primeros segmentos corresponden a la presentación del sujeto lírico; los cuatro segmentos siguientes

permiten conocer el tipo de relación que tiene el poeta con los demás hombres; y el último segmento sintetiza lo expresado en el poema.

El siguiente poema es “Ya no es tu ángel terrible...”:

4.

Ya no es tu ángel terrible el que llega a anunciarnos tu enojo.

Es una luz más triste que la ausencia la que se extiende sobre tus campos y ciudades en donde el solitario de las tabernas, los mendigos, el que grita en los sueños, rondan con pesado vuelo, como tábanos, la marmita de cobre en donde hierve el caldo de tus siglos.

He aquí que he soñado para todos una celeste fronda, una palabra que penda como un fruto de oro de un maravilloso árbol de porcelana que no soñara en sus jardines Hafiz, seguidor de gacelas.

He aquí que he soñado para todos un más inmenso mar sin resacas, sin la imprecación de los marineros que naufragan; sin el lívido espanto de las perlas y sin la sal, la horrible sal del odio ávida y proporcionalmente repartida.

Pero tú callas, mi Señor, desde qué escondida estancia de tus alcázares, desde qué ángulo secreto al que no pueden llegar para besar tus plantas, las preces de las dulces mujeres sentimentales.

He aquí las engañosas luces; los puentes que precipitan al abismo; el temblor del ave en la rama incendiada; el agua envenenada de la gruta para los labios del niño; huida en la alta noche de las madres; el candil apagado en la hornacina; el negro cauce en donde el río hincha su garganta pregonadora de delirios.

Pero tú callas mi Señor, dulce vara de nardos; lentitud del ensueño.

Mirad cómo al besarse los novios a la impura luz de este paisaje convirtiéronse en piedras por las que jamás reptará florecilla alguna.

El poema cuenta con ocho segmentos. En este caso, el sujeto lírico comienza dirigiéndose a una entidad que al principio no es revelada. Se observa que puede percibir que el “ángel” de esta entidad es “terrible” y que viene a anunciar el “enojo” de esa misma entidad. En el segundo segmento se explaya sobre esta emoción. La

imagen que emplea para ello le permite identificar algunos atributos del enojo de la entidad: “Es una luz más triste que la ausencia la que se extiende sobre tus campos y ciudades”. Como parte de esa misma imagen, señala a los afectados: “el solitario de las tabernas, los mendigos, el que grita en los sueños”. Puede advertirse que, así como en el poema previamente interpretado, aquí, de nuevo, el poeta se muestra como alguien muy preocupado por el sufrimiento de los más desafortunados. Frente a esta desdicha, el poeta, en los dos siguientes segmentos, apela a su imaginaria personal para construir escenarios donde el sufrimiento de los demás se extinga. Es así como sueña con “una celeste fronda, una palabra que penda como un fruto de oro de un maravilloso árbol de porcelana” o también “un más inmenso mar sin resacas, sin la imprecación de los marineros que naufragan; sin el lívido espanto de las perlas”. Estos segmentos se hallan emparentados no solo por su contenido. También coinciden por la fórmula que los inicia: “He aquí que he soñado para todos...”. A continuación, en el quinto segmento, el sujeto lírico revela quién es esa entidad. La figura divina, a la que se le denomina “Señor”, pese al dolor de los hombres, no responde y se halla apartado de ellos. El sujeto lírico lo sabe. Por eso, en el sexto segmento, deja al descubierto el desengaño que experimenta. Las imágenes que emplea enfatizan el fracaso de la comunicación con la divinidad. De esta manera, las luces son “engañosas”, los puentes “precipitan al abismo” y el agua resulta “envenenada”. Las criaturas indefensas, como el “ave en la rama incendiada” y un niño, no pueden evitar su trágico destino. El poeta vuelve a dirigirse a su Señor. El séptimo segmento inicia con la misma fórmula que la del quinto: “Pero tú callas, mi Señor”. El poeta no deja de admirar a su divinidad (le llama “dulce vara de nardos; lentitud del ensueño”). En el último segmento, el octavo, el poeta le describe a la divinidad una más de las consecuencias de su inacción. En este caso, es una pareja de novios la que sufre: “a

la impura luz de este paisaje convirtiéronse en piedras por las que jamás reptará florecilla alguna”. El poeta sitúa a su divinidad en un plano en el que no es capaz de cuestionarla. Solo atina a denunciar el pesar de los seres más vulnerables: ya sean los solitarios o los mendigos, o unos indefensos, o unos enamorados. Nuevamente, como en el poema “Soy el caminante...”, el sujeto lírico se atreve a mirar más allá de sí. Aquí también hay un movimiento de exteriorización y otro de trágico asombro ante la indiferencia de su divinidad. En este poema, podemos reconocer, por lo tanto, tres secciones: la primera es de introducción a un mundo de pesar para los hombres por la ausencia de la divinidad, y la conforman los dos primeros segmentos; la segunda, que corresponde al tercer y cuarto segmentos, muestra la esperanza que alberga el poeta, quien cree que su imaginería, representada por sus sueños, pueden calmar el pesar de los hombres; y la tercera sección, compuesta por los cuatro siguientes segmentos, revela el desengaño del poeta ante el silencio, ante la inacción, de su divinidad.

El tercer poema por interpretar es “Quiero, Señor, hundir mi rostro...”:

5.

Quiero, Señor, hundir mi rostro entre tu pecho o quedarme ciego con la última visión de tu sonrisa, aunque sé que es triste que renuncie a mirar tu mundo. ¡El que tú hiciste!

Con manos de cristal moldeaste lo frágil y lo estable y por venir de Ti, la montaña y el mar tenían un corazón de niño.

Mas tu monte y tu mar hoy no parecen tuyos; y hasta los mismos astros que creaste para decorar la noche, fingen extrañas señas.

El más humilde de los tuyos, ¡ay! renuncia a mirar lo que Tú hiciste.

Y me angustio al pensar si ya no es bastante para que apartes no sólo tu veste de mi tacto, sino para que me hundas, como al más sucio de los perros, en el estercolero.

En este poema, conformado por cinco segmentos, el sujeto lírico se comunica directamente con la divinidad, la cual, en comparación con los poemas previos, es identificada desde el comienzo. El tono del protagonista revela la intensidad de sus emociones. Hay un intento de establecer contacto con la divinidad, de la que el poeta puede percibir tanto su pecho como su sonrisa, con el fin de buscar paz o consuelo, pero no pasa de ser más que un mero deseo. Inmediatamente, en el mismo segmento, el sujeto lírico reconoce con pesar que es el propio mundo creado por la divinidad el origen de su malestar: “sé que es triste que renuncie a mirar tu mundo. ¡El que tú hiciste!”. Los siguientes tres pasajes son dedicados a describir el mundo creado por la divinidad. Primero se señala su naturaleza benéfica. Por eso, el poeta dice: “por venir de Ti, la montaña y el mar tenían un corazón de niño”. Sin embargo, el siguiente segmento revela el desconcierto del sujeto lírico: “Mas tu monte y tu mar hoy no parecen tuyos”. Igual sucede con los astros que, ahora, exclama el poeta, “fingen extrañas señas”. En el segmento que continúa el protagonista deja en evidencia que el extrañamiento del mundo, sumado a la inacción de la divinidad por evitar esa conversión, termina por provocar que hasta los creyentes más humildes, como parece ser el caso del propio sujeto lírico, renuncien a ese mundo. No existen muchas imágenes como en los poemas previos. La comunicación del poeta con la divinidad es más austera, pero también es más sentida. Es por este motivo que el último segmento reproduzca la sensación de desamparo en la que se encuentra el protagonista. No le increpa a su divinidad lo que viene sucediendo en el mundo. Solo atina a describirle, con aparente resignación, las consecuencias de su alejamiento: “ya no es bastante para que apartes no sólo tu veste de mi tacto, sino para que me hundas, como al más sucio de los perros, en el estercolero”. En este caso, el poeta se sabe víctima de la silente divinidad. Si bien el poema comienza con las

lamentaciones del protagonista, luego pasa a contemplar el mundo abandonado por la divinidad. Otra vez, como en los poemas ya analizados, existe un movimiento de exteriorización. Se sale del mundo interno del poeta para acceder al mundo exterior. Y, así como en los otros poemas, aquí también hay un segundo movimiento en el que el poeta descubre una verdad. El saberse abandonado por su divinidad trae como consecuencia la angustia final que lo invade. La imagen empleada para graficar este dolor es contundente. Hace referencia a ser tratado como un perro, hundido en un estercolero. El poema “Quiero, Señor, hundir mi rostro...” puede ser dividido en dos partes. La primera corresponde a los dos primeros segmentos. Ambos refieren a un último momento de recuperar la confianza en la divinidad por parte del sujeto lírico. La segunda parte alberga a los siguientes segmentos. Aluden al desengaño y al dolor del protagonista. El poema tiene como eje un claro contraste a partir de la acción de “hundir”. En la primera parte, el poeta quiere hundirse en la divinidad. No obstante, en la segunda parte el poeta termina hundido por la divinidad.

El último poema por analizar es “Canción de las dos de la tarde”:

#### (11.) CANCIÓN DE LAS DOS DE LA TARDE

Si a esta hora caminara por una calleja de Teherán, podría ser, podría ser que encontrara, por ejemplo, una extraña medalla cubierta de polvo.

Si a esta hora tuviera diecisiete años, podría ser, podría ser que fuera grumete en un barco al que le faltara sólo unos instantes para llegar al puerto, y estaría sudoroso de felicidad diciendo ininteligibles palabras.

Si a esta misma hora no tuviera la edad que tengo, echaría a arder mis libros para irme a sentar como un mendigo a la puerta de tu casa. Sí, criatura mía, óyelo bien: como un mendigo a la puerta de tu casa.

Si en este instante al torcer una esquina me encontrara al niño de cinco años con quien jugué un día en un barco, seguramente nos iríamos de la mano corriendo por el mar como dos hermanos.

Y pienso y me atormento al pensarlo, que allí está en Teherán mismo, en el polvo de una calleja, o bajo un ladrillo rojizo de sol, la medalla aquella; y

que el grumete, que no soy yo, grita su delirio al llegar a su costa y que el niño, ¡Dios mío!, se tropieza en no sé que [sic] sitio del mundo con un hombre infame que le regaña.

Son cinco los segmentos que componen al poema. El sujeto lírico, en comparación a los otros poemas que hemos interpretado, no se presenta a sí mismo ni se comunica con la divinidad. Los cuatro primeros segmentos, que comparten, casi de forma idéntica, la fórmula inicial (“Si a esta hora”), son contruidos como ejercicios imaginativos del sujeto lírico. En ellos, deposita sentimientos de lo más diversos, pero igual de intensos. Así pues, el poema comienza con la descripción de una escena ambientada en una ciudad diferente a donde el protagonista se ubica. En este lugar, existe, o eso es lo que quiere creer el poeta, una medalla “cubierta de polvo”. El segundo segmento, a su vez, es otra suposición del protagonista. Se imagina como un adolescente grumete inmerso en medio de una aventura. Por esta razón, se proyecta “sudoroso de felicidad diciendo ininteligibles palabras”. En el tercer segmento, se dirige a una entidad semejante a una especie de amante, puesto que se refiere a ella como “criatura”. En este segmento, el poeta se imagina convertido en un mendigo, con tal de estar más cerca de dicha entidad: “óyelo bien: como un mendigo a la puerta de tu casa”. En el cuarto segmento, nuevamente se imagina a sí mismo, esta vez como un infante. Recoge un dato de su memoria para graficar la intensidad del sentimiento que le nacía por otro niño que conoció en esos años. Esto explica por qué puede suceder que un pequeño, apenas conocido para jugar por unos instantes, se convierta en una especie de hermano, con el que se iría “de la mano corriendo por el mar”. Estos cuatro segmentos coinciden en el hecho de que las cuatro escenas son imaginadas por el poeta, pero también en que se alude a un incremento de interés por los elementos referidos: sea una medalla, un puerto, una puerta, o un niño. El poema nos presenta la primera sección que lo conforma. La segunda se corresponde con el último segmento. Aquí el poeta cae en cuenta que cualquier

escena imaginada, por más grata que le haya parecido, es real. Por lo tanto, al existir, se corrompen y devienen en situaciones desencantadoras o desdichadas. Si los primeros cuatro segmentos son resultado de la imaginación y el sentir, por lo que ofrecen placer al sujeto lírico; el último segmento, en cambio, son consecuencia del pensar, por lo que derivan tormento que acompañan al protagonista. El desengaño derriba al poeta. Este, en un último gesto para pedir ayuda, se dirige a la divinidad. Sin embargo, tal como ha ocurrido en los otros poemas, la divinidad nunca se manifiesta, por lo que el golpe de la realidad le resulta más duro al poeta. Es así como la medalla añorada se halla verdaderamente olvidada en un rincón cualquiera de Teherán; el poeta cae en cuenta que no es, ni será jamás, el grumete; y que el niño resulta vulnerado por la maldad de “un hombre infame”.

#### **4.3. Del deslumbramiento al desamparo: travesías del sujeto creador**

En síntesis, los poemas en prosa pertenecientes a las colecciones de *Cinema de los sentidos puros* y *Zona de angustia* han sido adecuados por su autor para representar los procesos por los que atraviesa el sujeto lírico. Hay que considerar que la organización y el contenido de un poema en prosa responden a una determinada necesidad expresiva. Si se tiene presente la motivación que Peña Barrenechea encerraba detrás de sus dos poemarios (de acuerdo con sus propias palabras, el “mundo onírico” de *Cinema de los sentidos puros* “disfraza” sus “angustias” reales; en tanto que en *Zona de angustia*, la poesía es “como un imponderable amor hacia todo y también como un misterioso designio de soledad”), puede advertirse que la forma de la prosa tenía que ser distinta en cada caso. Los poemas en prosa de *Cinema de los sentidos puros* se caracterizan, por ello, por incurrir en la ruptura de la gramática, así como apostar por la profusión de imágenes y sinestesias, puesto que se trata de representar el onírico mundo interior del sujeto lírico. Este describe su tránsito de la

realidad exterior, puesto que la considera falsa, hacia la certeza que cree encontrar en su interior. En este territorio, sus emociones y su percepción sensorial ocupan un lugar mucho más preponderante, comparado con el que tienen en la realidad exterior. El viaje por este mundo es descrito en los poemas. A través de ellos, el protagonista revela los atributos y los rasgos de ese mundo que ha creado. Se descubre, así, una dimensión en el que un sentimiento puede convertirse en una materia, así como una materia, en energía o en abstracción. El sujeto lírico puede, en su mundo interior, convertirse en otras criaturas, trastocar su entorno, o romper las barreras que el tiempo suele imponer en la realidad exterior. Deslumbrado por estas posibilidades, descubre su cuerpo y los paisajes que lo albergan. El proceso de interiorización que lleva a cabo el protagonista lo convierte en fuente y fin de su propia indagación. En los poemas de *Cinema de los sentidos puros* existe una ebullición, un desborde, de los sentidos. Lo sensorial, pero también lo intuitivo y lo corpóreo, se sobrepone a lo racional y lógico. En el caso de *Zona de angustia*, el sujeto lírico recurre a su dios para enfrentar el dolor presente en el mundo. No lo hace empleando plegarias, sino tratando de entablar una conversación. Por ello, la prosa es más pausada, sin súbitas interrupciones, ni quiebres de la gramática. El sujeto poético sale de sí para ser testigo de las tragedias de los otros hombres, pero también para constatar que la divinidad permanece en silencio, indiferente. Por más que su imaginación es desplegada, con el fin de reducir el pesar de los demás, el protagonista termina por resignarse ante la inacción de su divinidad. Desengañado y desamparado, el sujeto lírico de *Zona de angustia* lleva a cabo un proceso de exteriorización, persiguiendo la verdad o una esperanza.

## CONCLUSIONES

1. El interés de la crítica literaria peruana por estudiar y analizar la poesía de Enrique Peña Barrenechea (1926-1977) es directamente proporcional a la difusión y alcance editorial que esta ha llegado a alcanzar en el circuito local. Es decir, es posible relacionar la actividad creativa de nuestro poeta con la disposición de la crítica para abordarla. Por ello, la obra de Peña Barrenechea se divide en dos periodos: uno de publicación frecuente (1926-1936) y otro de publicación esporádica (1937-1977). Luego, iniciado ya su silencio poético, la crítica respondió a ciertas fechas claves para atender de nuevo a su obra, lo que provocó los “redescubrimientos” del quehacer poético de Peña Barrenechea. La estela de la primera recuperación de su obra se extiende entre 1977 y 1988. El segundo impacta en la crítica entre el 2000 y el 2012. En efecto, cuando ocurrieron estos redescubrimientos se volvió a publicar la poesía de nuestro poeta.

2. Tras la periodización de la crítica en torno a la lírica de Peña Barrenechea, es indiscutible su pertenencia al canon poético peruano. Sin embargo, durante ciertos períodos, la relevancia de su obra no se reflejó necesariamente en el trabajo de la crítica literaria. En este hecho confluyen dos factores principales: la difusión y el alcance editorial, y los paradigmas vigentes de la crítica literaria. En el primer caso, al no haberse dado las condiciones editoriales necesarias para exponer la obra de Peña, la crítica no se enfocó en ella. En el segundo caso, la obra de nuestro poeta no fue considerada oportunamente debido al criterio que rigió a los miembros de la crítica en ciertos momentos. A finales del siglo XX, el súbito interés por las vanguardias poéticas hispanoamericanas reactivó el interés de los especialistas por la lírica de Peña Barrenechea.

3. Es pertinente acercarse a la ensayística de Peña Barrenechea, con el fin de ubicar claves para comprender su pensamiento poético, dado que el ensayo, en cuanto género, cuenta con algunos rasgos que propician la exposición de la subjetividad en el texto. De ese modo, en primer lugar, entre el autor y el ensayo se constituye una unidad singular, por lo que cabe leerlo como una extensión de la conciencia de su autor. Hay que tener en cuenta que en el ensayo la ficción no es una barrera para la voz del autor. En segundo lugar, en el ensayo, el yo se realiza, se construye, se modela a sí mismo. Establece las pautas con las que se le puede descifrar. Por último, el ensayo, debido a su naturaleza no dogmática, deviene en un espacio de encuentro del autor con el mundo. En el ensayo se expone ante los demás y ante sí mismo.

4. En ese sentido, en la ensayística de Enrique Peña Barrenechea es posible rastrear las ideas base sobre las que se estructura su producción poética. Estos rasgos son indicados, no siempre de forma explícita necesariamente, en los ensayos que escribe entre 1936 y 1952. Es así como se ajusta con el periodo de escritura de los dos libros que hemos analizado (*Cinema de los sentidos puros* y *Zona de angustia*). Esos rasgos son los siguientes: en primer lugar, que la poesía es una forma de revelación del mundo interior del poeta; en segundo lugar, las emociones del poeta, puesto que de allí nace la poesía, juegan un rol fundamental en la creación; en tercer lugar, resulta necesario que el poeta conozca y haya entrenado a su sensibilidad (tanto en lo emocional como en lo sensorial); en cuarto lugar, el poema es un territorio que no es de fácil acceso para todos los lectores; finalmente, hay que cuidar de no caer en la artificialidad durante la creación poética.

**5.** En la lírica contemporánea, existe un yo que imagina que se encuentra en otro mundo (la ficción poética). Ese yo es una extensión del poeta, presente solo en ese mundo. Por otra parte, ese yo que se imagina en ese otro mundo es una proyección del poeta, es su personaje: el yo lírico. Las condiciones regulares de verdad del mundo real son alteradas en el mundo imaginado. El lector será invitado a concebir dicho mundo. El sujeto lírico es, entonces, un ente ficcional, pero innegablemente recoge, en su constitución, parte de las vivencias de su autor. Es una instancia en la que coexiste la realidad interna del autor con la realidad externa universal. Se nutre de lo experimentado por el autor en su biografía, pero también tiene la posibilidad de sobrepasar tal circunstancia. El sujeto lírico, también, puede ser interpretado como una ventana para atisbar otros aspectos vinculados al autor, como su época o su clase social.

**6.** El poema en prosa, más allá de las contrariedades que implica, debe propiciar en el lector la sensación de que se ejecuta de manera contundente en un instante determinado. El poema en prosa no consiste en la mera manifestación desbordada de una subjetividad, ni requiere el amoldamiento a una forma o estructura únicas. Su forma, su organización y su contenido responden a una necesidad expresiva que se demuestra y se justifica en su realización. Puede adquirir diversas formas, como también enfatizar ciertos rasgos, pero, si no cumple con esta necesidad expresiva, no consigue ser un poema en prosa concluido.

7. Los poemas en prosa pertenecientes a las colecciones de *Cinema de los sentidos puros* y *Zona de angustia* han sido adecuados por su autor para representar los procesos por los que atraviesa el sujeto lírico. Los poemas en prosa de *Cinema de los sentidos puros* se caracterizan, por ello, por incurrir en la ruptura de la gramática, así como apostar por la profusión de imágenes y sinestesias, puesto que se trata de representar el onírico mundo interior del sujeto lírico. En el caso de *Zona de angustia*, el sujeto lírico recurre a su dios para enfrentar el dolor presente en el mundo. No lo hace empleando plegarias, sino tratando de entablar una conversación. Por ello, la prosa es más pausada, sin súbitas interrupciones, ni quiebres de la gramática.

8. El sujeto creador de *Cinema de los sentidos puros* describe su tránsito de la realidad exterior, a la que considera falsa, hacia la certeza que encuentra en su interior. En este territorio, sus emociones y su percepción sensorial ocupan un lugar mucho más preponderante, comparado con el que tienen en la realidad exterior. El viaje por este mundo es descrito en los poemas. El proceso de interiorización que lleva a cabo el protagonista lo convierte en fuente y fin de su propia indagación.

9. El sujeto creador sale de sí y es testigo de las tragedias de los otros hombres. Constata, también, que la divinidad permanece en silencio, indiferente. Por más que su imaginería sea desplegada, con el fin de reducir el pesar de los demás, el protagonista termina por resignarse ante la inacción de su divinidad. Desengañado y desamparado, el sujeto lírico de *Zona de angustia* lleva a cabo un proceso de exteriorización, persiguiendo la verdad o una esperanza.

## BIBLIOGRAFÍA

ADÁN, Martín (1928). “Nota polémica contra Josefina Baker”. *Amauta*, III, 13, 21.

ALVARADO-SÁNCHEZ, José. (1984). “Enrique Peña, jubileo, plenitud”. *Cielo Abierto*, X, 30, 3-4.

ARDUINI, Stefano. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

AYALA, Francisco. (1949). *El cine: arte y espectáculo*. Buenos Aires: Argos.

BARRENECHEA, Ana María. (1981). “Los actos de lenguaje en la teoría y la crítica literaria”. *Lexis*, V, 2, 35-50.

BASADRE, Jorge. (2003 [1928]). *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

BEDOYA ROSALES, Benggi. (2012). “Cinema de los sentidos puros. Entre lo clásico y lo moderno: un poemario singular”. En: MARTOS, Marco (ed.). *Actas del Congreso Internacional de Poesía Hispanoamericana: de la vanguardia a la posmodernidad*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 15-27.

CHUECA, Luis Fernando. (2009). "Aproximaciones a la poesía de vanguardia en el Perú". En: CHUECA, Luis Fernando (ed.). *Poesía vanguardista peruana*. Tomo I. Lima: Ediciones del Rectorado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 9-114.

CHUECA, Luis Fernando et al. (2010). *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo*. Lima: Universidad de Lima.

CISNEROS, Luis Jaime. (1956). "Sobre la poesía de Enrique Peña". *Mercurio Peruano*, 355, 515-529.

COMBE, Dominique. (1999 [1996]). "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". En CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (comp.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco. 127-153.

DE TORRE, Guillermo ([1925] 2001). *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Renacimiento.

DÍAZ CABALLERO, Jesús et al. (1990). "El Perú crítico: utopía y realidad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XVI, 31-32, 171-218.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. (1987 [1981]). "Literatura y actos de lenguaje". En MAYORAL, José Antonio (comp.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco, 83-121.

FAULSTICH, Werner y Helmut KORTE. (1997). *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas. Volumen 1. 1895-1924. Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio*. Madrid: Siglo XXI.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. (1996). *Las huellas del aura: la poética de J. E. Eielson*. Lima: Latinoamericana.

FRIEDRICH, Hugo. (1974 [1956]). *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.

GARCÍA-ALENDETE, Joaquín. (2009). "Sobre la experiencia religiosa: aproximación fenomenológica". En: *Folios*, 30, 115-126.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. (1979). "La poesía peruana en los años 20". *Revista de la Universidad Católica*, 5, 109-119.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. (1984). "Alta Peña de la poesía". *Cielo Abierto*, X, 30, 11.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. (1991a [1977]). "Enrique Peña: Itinerario poético". En: Ricardo GONZÁLEZ VIGIL. *El Perú es todas las sangres*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 79-82.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. (1991b [1977]). "El aroma que perdura: Enrique Peña Barrenechea". En: Ricardo GONZÁLEZ VIGIL. *El Perú es todas las sangres*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 74-79.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. (2004). *Poesía peruana vanguardista*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.

Lauer, Mirko (2001). *Antología de la poesía vanguardista peruana*. Lima: El Virrey, Hueso Húmero.

LERGO, Inmaculada. (2013). "La poesía contemporánea del Perú: en defensa de la poesía". En: EIELSON, Jorge Eduardo, Sebastián SALAZAR BONDY y Javier SOLOGUREN (edit.). *La poesía contemporánea del Perú*. Ica: Biblioteca Abraham Valdelomar. XI-LXXIII.

LEVIN, Samuel R. (1987 [1976]). "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema". En: José Antonio MAYORAL (comp.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco, 59-82.

MERQUIOR, José Guilherme. (1999 [1972]). "Naturaleza de la lírica". En: Fernando CABO ASEGUINOLAZA (comp.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco. 85-101.

MIGNOLO, Walter. (1982). "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". *Revista Iberoamericana*, XLVIII, 118-119, 131-148.

MIGNOLO, Walter. (1998). "Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)". En: SULLÁ, Enrique. *El canon literario*. Madrid: Arco. 238-270.

MONGUIÓ, Luis. (1954). *La poesía postmodernista peruana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

NÚÑEZ, Estuardo. (1938). *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima: Antena.

NÚÑEZ, Estuardo. (1978). *La experiencia europea de Mariátegui*. Lima: Amauta.

MILLARES, Selena. (2013). *Prosas hispánicas de vanguardia*. Madrid: Cátedra.

O'HARA, Edgar. (1993). "Ejercicios en la oscuridad (poesía y cine en la década del veinte". *Lienzo*, 14. 73-107.

ORTIZ CANSECO, Marta. (2013). "Introducción". En: ORTIZ CANSECO, Marta (ed.). *Poesía peruana 1921-1931. Vanguardia + indigenismo + tradición*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert-Librería Sur.

OVIEDO, José Miguel. (1991). *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza.

PEÑA BARRENECHEA, Enrique. (1926). *El aroma en la sombra*. Lima: Talleres Gráficos de la Penitenciaría.

PEÑA BARRENECHEA, Enrique. (1928). "Cinema de los sentidos puros". Amauta, III, 17, 69-73.

PEÑA BARRENECHEA, Enrique. (1936). "La expresión romántica en la poesía de Vallejo". *Revista de la Universidad Católica del Perú*. 365-367

PEÑA BARRENECHEA, Enrique. (1937). "Aspectos de la poesía de Eguren". *Letras*, 6, 68-71.

PEÑA BARRENECHEA, Enrique. (1942). "El centenario de Mallarmé". *Mercurio Peruano*, 181, 203-206.

PEÑA BARRENECHEA, Enrique. (1942). "Dos notas sobre Rubén Darío". *Mercurio Peruano*, 185, 423-425.

PEÑA BARRENECHEA, Enrique. (1947). "Zona de angustia". *Las Moradas*, 1, 15-16.

PEÑA BARRENECHEA, Enrique. (1952). "Bécquer: perfil y resonancias". *Mercurio Peruano*, 349, 229-253.

PEÑA BARRENECHEA, Enrique. (1952). "Antología de Enrique Peña Barrenechea". *Letras Peruanas*, 7, 1952, 92-93.

PEÑA BARRENECHEA, Enrique. (1977). *Obra poética*. Lima: Juan Mejía Baca.

PEÑA BARRENECHEA, Enrique. (2000). *El silencio que nos nombra*. Lima: Ediciones del Rectorado de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

POZUELO YVANCOS, José. (1994). *La teoría del lenguaje literario*. Salamanca: Cátedra

POZUELO YVANCOS, José María. (2007). *Desafíos de la teoría*. Mérida: El otro el mismo.

PRINI, Pietro. (1957). *Las tres edades del existencialismo*. Barcelona: Luis Miracle.

Ramírez, Rómulo. (1978). "Palabras con Enrique Peña". *Imagen Cultural de La Prensa*, domingo 15 de enero, I-III.

REISZ, Susana. (1981). "La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios". *Lexis*, V, 1, 73-86.

SALAZAR BONDY, Sebastián. "Enrique Peña". (1946). En: EIELSON, Jorge Eduardo, Sebastián SALAZAR BONDY y Javier SOLOGUREN (edit.). *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Cultura Antártica. 119-129.

SÁNCHEZ, Luis Alberto (1988). *La vida del siglo*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. (1931). "Evasión y superación". *La Gaceta Literaria*, V, 111, 31.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. (1984). "Senda lírica de Enrique Peña Barrenechea". *Cielo Abierto*, X, 30, 7-11.

SOLOGUREN, Javier. (1988 [1981]). "Visión y forma secreta en Enrique Peña Barrenechea". En: SOLOGUREN, Javier. *Gravitaciones y tangencias*. Lima: Colmillo Blanco.

TAMAYO VARGAS, Antonio. (1986). "Día del idioma e incorporación del académico don Enrique Peña Barrenechea". *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 21, 9-14.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. (1999). *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

VALLE, Rafael Heliodoro. (1951). "Diálogo con Enrique Peña". *Universidad de México*, V, 55, 7-8 y 12.

VARA LLANOS, José. (1928). "Comentario". *Amauta*, III, 67, 73.

VARALLANOS, José. (1931). "Comento de un libro difícil". *Mundial*, 3, 27-28.

VICH, Víctor. (2000). "Presentación". En: PEÑA BARRENECHEA, Enrique. *El silencio que nos nombra*. Lima: Ediciones del Rectorado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 7-11.

VIDELA DE RIVERO, Gloria. (2011). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

VILLEGAS-MORALES, Juan. (1981). "Teoría del yo poético y poesía española". *Lexis*, V, 1, 87-93.

VOSSLER, Karl. (1946). *La poesía de la soledad en España*. Madrid: Losada.

WEINBERG, Liliana. (2014). *El ensayo en busca del sentido*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo. (1984). "Enrique el caminante". *Cielo Abierto*, X, 30, 2-3.

XAMMAR, Luis Fabio. (1937). "Cronología de la flor". *Revista de la Universidad Católica*, V, 30, 65-67.

ZAMBRANO, María. (2001 [1943]). *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela.

ZANETTI, Susana. (2000). "¿Un canon necesario? Acerca del canon literario latinoamericano". *Voz y Escritura*, 10, 227-241.